



UNIVERSIDAD DE JAÉN

**FACULTAD DE HUMANIDADES Y
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE
LA EXPRESIÓN MUSICAL,
PLÁSTICA Y CORPORAL**

TESIS DOCTORAL

**VIDAS EXTRAÑAS:
FICCIONES EN PRIMERA PERSONA.
UN PROCESO DE INVESTIGACIÓN ACCIÓN**

**PRESENTADA POR:
MARTHA PATRICIA ESPÍRITU ZAVALZA**

**DIRIGIDA POR:
DRA. D.^a MARÍA ISABEL MORENO MONTORO**

JAÉN, 6 DE NOVIEMBRE DE 2018

ISBN 978-84-9159-202-0



Gracias a quienes estuvieron a mi lado durante este periodo de mi vida, por su compañía y su confianza

A Isabel, por su presencia

A mi familia y a Javier

A mis queridos amigos de España, Portugal y México

Índice

Resumen	1
<i>Abstract</i>	1
Preliminar	2
<i>Preliminary</i>	7
Primer momento	13
Segundo momento	37
Tercer momento	77
Cuarto momento	110
Telón	146
Bibliografía	149

Resumen

El proyecto “Vidas extrañas: ficciones en primera persona” consiste en un ejercicio de experimentación con la metodología de la investigación creación. Esta propuesta se estructura desde la práctica reflexiva para conocer las cualidades propias del desarrollo de un proceso creativo.

El resultado de este ejercicio metodológico consiste en una colección de relatos de ficción que parten de una interpretación distorsionada de la cotidianeidad, extraña. Esta colección de relatos se estructura a partir de la reunión de fragmentos de las anotaciones propias de los textos asociados con las escrituras del yo, géneros literarios limítrofes, con el fin de posibilitar la confluencia de distintas tonalidades en la voz narrativa, proveniente cada tono de una forma de registro distinta articulando una sola línea discursiva.

De esta manera, esta tesis corresponde a la realización de un producto creativo que es a la vez la evidencia de la investigación artística.

Abstract

The project “Strange lives: fictions in first person” is an exercise of experimentation with the methodology of creative investigation. This proposal is structured from the point of view of reflexive practice in order to know the qualities proper to the development of a creative process.

The result of this methodological exercise is made up of a collection of fiction accounts that depart from a distorted interpretation of the strange everyday life. This collection of stories is structured from the reunion of fragments of entries proper to the associated texts with self-writings, borderline literary genres, with the aim of making possible the confluence of diverse tonalities in the narrative voice, each tone stemming from a distinct form of registry articulating one and only line of discursive line.

Thus, this thesis corresponds to the achievement of a creative product which is at the same time the evidence of the artistic investigation.

Preliminar

“Vidas extrañas: ficciones en primera persona. Un proceso de investigación creación” corresponde a una fase de mi vida dedicada a explorar una manera de generar relatos que buscan poner de manifiesto la ruta que he seguido durante un proceso de investigación creación.

Actualmente no es extraño que la vida de un autor se vuelva un objeto de tematización. Sabemos que el “yo” se constituye como se puede, con los materiales disponibles y las resistencias que se posean, en el panorama cambiante donde se encuentra y donde aparecen personas con expectativas e intenciones. El yo se constituye con su exposición, desde una específica posición (Laddaga, 2010).

Este libro, resultado de un trabajo de investigación creación, es una muestra, no de la vida tal como es, sino de una fase en circunstancias condicionadas:

Los artistas que conciben la generación de obras o procesos de arte como un proceso más general de regulación de sí mismos, en medio de una red de vínculos, también son propensos a otras cosas. A veces fabrican objetos que duran en el tiempo y se extienden en el espacio. Cuando lo hacen, los materiales menores: cartón más que piedra, sonidos impuros más que tonos plenos, imágenes imprecisas o borrosas más que presencias rotundas. (···) El atributo cardinal de las materias que sus trabajos movilizan es la fragilidad; sus cualidades inmediatas, la volatilidad o la reserva; su manera de establecerse en el mundo, la de quien no acaba de llegar a un sitio del cual sospecha que debiera irse (Laddaga, 2010).

En estas condiciones, en un estadio más bien asociado al tránsito y la deriva, propongo una estrategia creativa que va conmigo por donde voy andando. Desde esta perspectiva puedo decir que este trabajo es el resultado de una errancia que abarca no solo el desplazamiento en el espacio físico, sino que ha implicado movimientos de distintos tipos en otros ámbitos: hábitos, emociones y relaciones.

La búsqueda metodológica de este proyecto se fundamenta en el cierre de la brecha entre la acción creativa y la investigativa, realizando a la vez ambas acciones en pos de asociarlas en un solo producto. Quiero decir con esto que este conjunto de relatos es resultado de una práctica diseñada para facilitar una experimentación personal con la expresión creativa y la investigación al mismo tiempo.

En este sentido, estos relatos no han sido escritos como narraciones adecuadas a un género literario con las especificaciones definidas por la teoría literaria, sino como una respuesta a una indagación artística que parte de mi propia mirada como habitante de un espacio condicionado, una ciudad en la que vivo como extranjera, la cual ha de sufrir una transformación poética para generar una producción que se ubica en los lindes de la literatura, en un punto cercano a los textos conocidos como escritos del yo (Foucault, 1999), y que corresponden a las producciones personales que los escritores registran de manera íntima.

En este caso, este conjunto de relatos intencionalmente intermedios e inacabados, corresponden a una selección del registro de esta andanza, de esta búsqueda de cercanía y confluencia. Aquí reúno una serie de voces con las que he podido resonar, articuladas con la mía.

¿Por qué inacabados? Porque el propósito de esta puesta en práctica va dirigido hacia la comprensión del proceso que experimento, de las maneras como actúo durante la escritura creativa, conocer las estrategias que pongo en juego y los modos como lo hago en las distintas fases del proceso. La obra consiste en relatos intermedios, ubicados en un punto entre su registro informal como escrituras del yo en diarios y cuadernos de trabajo y el punto donde serían considerados listos para la publicación. Así, este conjunto de narraciones presenta por lo menos tres tonalidades en la voz ficcional, cada una propia de alguna fase del proceso.

Durante este periodo, he revisado distintos temas con los que he acompañado una serie de decisiones acerca de qué, cómo y dónde escribir. Y, no obstante, cada lectura me ha llevado a cuestionamientos más esenciales que contemplan una modificación de conceptos que había considerado inmóviles y que en realidad se han ido transformando en este camino: qué es un artista, que significa escribir, qué es una obra artística, en qué consiste la investigación, qué es un libro, entre otros.

Es por lo anterior que insisto en que esta etapa no es más que una fase de un proceso, la punta de un iceberg.

2

Conocer y aplicar la metodología de la investigación creación o investigación artística en este proyecto ha implicado el complejo reconocimiento de condiciones que han ido emergiendo a lo largo del proceso.

En primer lugar, la construcción de una forma de acción en la que se confluyen posiciones que se pueden identificar como distintas pero que en este caso se encarnan en un individuo. Unir los roles del artista y el investigador en una sola intención para concretarla en la acción creativa ha supuesto un reto para la confluencia entre la emoción, el pensamiento y la acción.

Y no solo esta conjunción es indispensable. También hay que aclarar que cuando se habla, desde esta perspectiva metodológica, del sujeto y el objeto de la investigación, tal como lo menciona Borgdorff (2012), estamos hablando del mismo artista investigador, quien indaga en el momento de la práctica mismo acerca de sus propias dinámicas creativas o de su propia poética, como dice Vicente (2006).

En segundo lugar, la certeza de que no existe una guía específica para desarrollar un proyecto desde esta perspectiva, de manera que la única guía posible corresponde a la que el propio proceso va determinando y que se ve reflejada en las sucesivas tomas de decisiones. En este punto, la subjetividad del artista investigador cobra importancia como protagonista de esta toma de decisiones, con las cuales genera una sistematización compleja que tiende a ser única y diferente para cada caso y que en cada paso que se da en un mismo proyecto (Moreno-Montoro, Valladares-González y Martínez-Morales, 2016).

El plan de la investigación creación va sucediendo durante el proceso, el cual se activa a partir de un interés y una pregunta a la vez, y que en realidad son lo mismo, aunque se expresa de modos distintos: el proceso inicia una vez que se clarifica la pregunta y el interés que motiva la práctica. A partir de entonces, es posible proponer un diseño metodológico que suele implicar una hibridación de técnicas. En este caso, la reflexividad y una estrategia creativa en el ámbito de la literatura.

En tercer lugar, el conocimiento que se genera depende de la experiencia. Goodman, considera que la práctica misma constituye una forma de conocimiento en cuanto a que corresponde a un ámbito de la experiencia humana con características particulares, como la ciencia (Sánchez (Coord.), 2013). La experiencia estética es ante todo una experiencia cognoscitiva e implica el desentrañar la lógica de la articulación simbólica depositada en una obra de arte.

Manning (2016), por su parte, señala que la investigación creación genera formas de conocimiento extralingüístico, crea estrategias operativas desde un posicionamiento flexible, nuevas propuestas de ensamblajes para repensar acerca de cuestiones que fundamentan la teoría y la práctica en una dinámica de experimentación. Formas de conocimiento que requieren nuevas formas de evaluación, lo cual

implica generar una mirada diferente sobre la investigación y su participantes, así como de la idea de conocimiento, su producción y su transmisión.

Y finalmente, la certeza de que la obra que se genera a partir de esta forma de trabajo corresponde a una concepción de la obra artística con cualidades específicas, en la cual se contienen los rasgos de la complejidad del proceso resultado de una construcción híbrida entre investigación y creación. Los productos que surgen a partir de la aplicación de este modelo metodológico concretan una visión nueva de la obra artística.

3

La ruta que sigue este proceso se va definiendo por los rasgos de la cotidianeidad. Como artista investigadora voy generando un mapa vivencial que se manifiesta en temporalidades diversas y se desarrolla en espacios que corresponden al deambular cotidiano. Las marcas que voy anotando en esta ruta, surgen a partir de la observación de las acciones mínimas que se organizan como las imágenes de un paisaje interior. Considero estas marcas de la cotidianeidad como huellas que voy significando en un registro que consiste a veces en un diario y otras, en un cuaderno.

La estrategia creativa que aplico para construir los relatos se fundamenta en lo que Bruner (1991) señala como dos sesgos propios de la narrativa que construye un individuo: la reflexividad y los efectos que la memoria ocasiona en la narración y que lleva al sujeto hacia la reconstrucción de las vivencias, y la formulación de alternativas a partir de la imaginación. Watzlawick (1989) llama reestructuración a este último.

Lejos de concebir estos sesgos como obstáculos para la construcción de sentidos, los retomo como oportunidades para generar historias que me resultan extrañas, no por su originalidad, si no porque se alejan de un relato de vida donde narro lo que considero mi verdad personal, que tiene un peso para la construcción de mi propia identidad y de mi experiencia vital y subjetiva.

A partir de esta estrategia creativa que llamo “mecanismo de distorsión”, reúno este conjunto de relatos que no son más que ficciones, y aunque se nutren de mi propia experiencia vital de manera directa y en muchas ocasiones con excesiva transparencia, no son ellos mismos un testimonio referencial de mi experiencia vital durante este periodo de vida.

En este planteamiento reside una contradicción paradójica: mi presencia como autora es continua en cada relato, en la selección arbitraria de las voces en las que me apoyo, en la organización del material para que pueda ser leído como un relato único, aunque fragmentario, en la edición de los contenidos y su manipulación, y en la elección de los materiales de la impresión. Por otro lado, el deseo de no exponer los espacios íntimos y privados de mi propia vida, sino como el personaje de una ficción que escribe un relato ficcional.

Actualmente es posible observar en la literatura un movimiento de recuperación de la imagen del autor como una parte formal del texto literario por el cual se busca la incorporación de cualidades vitales íntimas del autor como individuo en un contexto social. Este es el contexto literario dentro del cual se inscribe esta propuesta.

4

La fragmentación busca dejar espacios vacíos en la narración, por dos razones. En primer lugar, porque me interesa conservar los momentos de escritura de los registros; en segunda instancia, porque quiero provocar una lectura en la que se realice la construcción de un discurso. Porque la lectura es una experiencia (Larrosa, 2003).

Los apartados se encuentran referidos como momentos. Cada uno corresponde a un movimiento del proceso y su enfoque. En todos ellos se muestra un juego de voces que interactúan para conformar un único discurso en varias tonalidades: el comentario personal, las notas del diario, la selección de las citas y los relatos de ficción.

Cada fragmento se incluye con la intención de que sea aportación para conformar una narración en construcción, completa solo a partir del diálogo que puede suceder durante la lectura.

Esto es una colección de relatos.

Preliminary

“Strange lives: fictions in first person. A process of creative investigation” corresponds to a phase of my life dedicated to explore a way of generating stories that exhibit the route I have followed during a process of creative investigation.

Nowadays it's not strange that the life of an author becomes the object of thematization. We know that the self is formed as it is possible, with the available materials and the owned resistances within the changing panorama where it exists and where the expectations and intentions appear. The self is constituted with its exposition from a specific position (Laddaga, 2010).

This book, the result of a work of creative investigation, is a sample, not of life as it is, but of a phase in conditioned circumstances:

Artists that conceive the generation of art works or processes as a more general process of regulation in themselves in the midst of a network of bonds are also more prone to other things. Sometimes they produce objects that last in time and extend in space. When they do it, the minor materials: cardboard more than stone, impure sounds more than full sounds, imprecise or blurred images more than emphatic presences. (···) The cardinal attribute of the materials that their works mobilize is their fragility; their immediate qualities, the volatility or the reserve; the way they establish in the world, the way of someone who does not completely arrive to a place which supposes should arrive. (Laddaga, 2010).

In these conditions, in a state more associated to transit and derive, I propose a creative strategy that goes with me where I walk. From this perspective I can say that this work is the result of a wander that comprises not only moving around in the physical space but implies also movements of distinct types in other realms: habits, emotions and relationships.

The methodological search of this project is based in the closing of a breach between creative and investigative action carrying out both actions in order to associate them in only one product. By this I mean that this ensemble of stories is the result of a practice designed to facilitate a personal experimentation with creative expression and investigation at the same time.

In this regard, these stories have not been written as narrations tailored to a literary genre with the defined specifications of literary theory, but

as a response to an artistic inquiry that departs from my own glance as inhabitant of a conditioned space, a city where I live as a foreigner, and which has to go through a poetic transformation to generate a production which is placed in the borders of literature, in a close point to the texts known as self-writings (Foucault, 1999) and which correspond to the personal productions that writers register in an intimate way.

In this case, this set of intentionally intermediate and unfinished stories, corresponds to a selection of the register of these wanderings, of this search of nearness and confluence. Here I bring together a series of voices with which I have been able to resonate, articulating them with my voice.

Why unfinished? Because the purpose of this practice is directed towards the comprehension of the process that I experiment, of the ways how I act during creative writing, to know the strategies that I put into play and the way I do it in the distinct phases of the process. The work consists in intermediate stories located in a point between their informal register as self-writings in diaries and work notebooks and the point where they will be considered ready for publication. Thus, this set of narratives presents at least three tonalities in the fictional voice, each one proper to some phase of the process.

During this period, I have gone through distinct themes with which I have accompanied a series of decisions as to what, how and where to write. Nevertheless, each reading has led me to more essential questionings that contemplate a modification of concepts I had considered immobile but have been transformed in this road: what is an artist? What does writing mean? What is a work of art? What is investigation about? What is a book? Among others.

For all this I insist that this stage is not but a phase from a process, the point of an iceberg.

2

To know and apply the methodology of creation investigation or artistic investigation in this project has implied the complex recognition of conditions that have been emerging along the process.

In first place the construction of a form of action in which positions that can be identified as distinct converge but which in this case embody in an individual. Joining the artist and investigator roles in one only intention to confine it in creative action has supposed a challenge for the confluence of emotion, thought and action.

Not only is this conjunction essential. It is necessary to make clear that when you speak from this methodological perspective, the subject and object of investigation, as Borgdorff (2012) mentions, we are talking about the same artist investigator, who inquires in the very moment of practice about his own creative dynamics or his own poetics, as Vicente (2006) says.

In second place, the certainty that a specific guide to develop a project from this perspective does not exist, implies that the only possible guide corresponds to that which the own process is determining and which is reflected in the successive take of decisions. In this point, the subjectivity of the artist investigator gains importance as protagonist of this take of decisions which generate a complex systematization that tends to be unique and different for each case and in each step that is taken in search of the same Project (Moreno-Montoro, Valladares-Gonzalez y Martinez-Morales, 2016).

The plan of investigation creation happens during the process, which is activated from an interest and a question at the same time, and they are really the same, though expressed in distinct ways: the process initiates once the question and the interest that motivate the practice are clarified. From then on it is possible to propose a methodological design that usually implies a hybridization of technics. In this case, reflexivity and a creative strategy within the realm of literature.

In third place, the knowledge generated depends on experience. Goodman considers that practice itself constitutes a form of knowledge as to it corresponds with a realm of human experience with particular characteristics as science. (Sanchez (Coord.), 2013). Esthetic experience is before all a cognoscitive experience and implies to unravel the logic of the symbolic articulation deposited in a work of art.

Manning (2016), says that creation investigation generates forms of extra linguistic knowledge, it creates operative strategies from a flexible positioning, new proposals of assembly to rethink about questions that lay the foundation for theory and practice in an experimentation dynamic. Forms of knowledge that require new forms of evaluation, which implies generating a different look over investigation and its participants as well as the idea of knowledge, its production and transmission.

And finally, the certainty that the work is generated from this form of work corresponds to a conception of the artistic work with specific qualities which contains features of the complexity of the process result of a hybrid construction between investigation and creation. The

products that emerge from the application of this methodological model summarize a new vision of the artistic work.

3

The route that this process follows is defined by features of everyday nature. As an investigator artist I keep generating an experiential map manifested in diverse temporalities and develops in spaces that correspond to the everyday walk around. The marks that I register in this route emerge from the observation of minimal actions that organize as the images of an interior landscape. I consider these marks of everyday life as footprints that I keep signifying in a register that consists in a diary and others in a notebook.

The creative strategy that I apply to build the stories is based in what Brunner (1991) mentions as two bias proper to narratives that an individual builds: reflexivity and the effects that memory causes on narration and which lead the subject towards reconstruction of experiences and the formulation of alternatives departing from imagination. Watzlawick (1989) calls this last one, restructuration.

Far from considering this bias as obstacles for the construction of meanings, I retake them as opportunities to generate stories that result foreign to me, not because of their originality but because they move away from the story of life where I narrate what I consider to be my personal truth, which has a weight for the construction of my own identity and my vital and subjective experience

Departing from this creative strategy that I call “distortion mechanism”, I gather this ensemble of stories which are no more than fictions though they are nourished from my own vital experience in a direct way and in many occasions with excessive transparency, they are not themselves a referential testimony of my vital experience during this period of life.

In this approach resides a paradoxical contradiction: my presence as author is continuous in each story (in the arbitrary selection of the voices on which I support, in the organization of the material so that it can be read as a unique story, though fragmentary, in the edition of the contents and its manipulation and in the election of the materials of printing). On the other side, the wish of not exposing intimate and private spaces of my own life but a character of a fiction who writes a fictional story.

Nowadays it's possible to observe in literature a movement of recovery of the author's image as a formal part of the literary text in order to

incorporate the intimate vital qualities of the author as individual in a social context. This is the literary context within which this proposal is inscribed.

4

The fragmentation looks for leaving empty spaces in the story for two reasons: first because I am interested in the moments of writing that I have been registering; second, because I want to provoke a reading where the construction of discourse is carried out. Because reading is an experience (Larrosa, 2003).

The sections are referred as moments. Each one corresponds to a movement of the process and its approach. In all of them a set of voices is shown that interact to conform a unique discourse in various tonalities: the personal comment, the diary notes, the selection of quotes and the fiction accounts.

Each fragment is included with the intention that it becomes a contribution to conform a narration being built, completed only from the dialogue that can happen during the reading.

This is a story collection.



Primer momento

Resulta siempre una promesa el movimiento que implica un viaje. Romper con la quietud para emprender un largo movimiento hacia otro país. La promesa de cambiar no solo el espacio vital sino uno mismo, la conformación del propio cuerpo.

Pensar en el viaje como la oportunidad para vivir una transformación personal.

Busco regresar a Jaén y recuperar algo... Busco terminar un trabajo que sigue en progreso. Busco reconocer a mis amigos, desconocidos ya a fuerza de olvido, de desconocimiento, de distancia.

No busco más, pero esto es bastante.

Y viajo a mi casa, en Jaén, ¿mi hogar?

Luego no sé si cuando regrese definitivamente a México será ir a mi casa o alejarme de ella. De manera intencional cometo una negligencia.

En México

Paco: Patricia, ¿por qué quieres regresar a Jaén?

Paco: Sí, pero, por qué precisamente a Jaén. Luego, ¿no puedes hacer tu tesis en otro lado?

Paco: Sí, pero entiende. Parece que Jaén es tu única opción...

Paco: ¿Por qué no buscas otra universidad? ¿Aquí en México no hay una que te acepte el proyecto?

Paco: ¿Y solo de esa forma como lo quieres hacer, es la única posible?

Paco: ¿Y no puedes cambiar el proyecto?

Paco: ¿Y por qué crees que no vale la pena si no lo has probado?

Paco: Tendrás que hablar con Mario a ver si él está de acuerdo en que te vayas. Si te dice que no, yo no te apoyo.

En México, durante 2015, inicié el diseño de un protocolo de investigación cualitativo. Quería pedir una beca y para ello necesitaba entregar un proyecto. Finalmente no conseguí la beca... pero leí mucho: *Cómo hacer investigación cualitativa*, de Álvarez-Gayou (2003); *Estrategias de investigación cualitativa*, de Vasiliachis (2006); *Investigación con estudios de casos*, de Stake (1998). Y de otros temas.

Con estas lecturas surgió la primera idea del proyecto, el que entregué en la SRE de México y en la Fundación Carolina de España. La peculiaridad de este proyecto es que tenía una estructura y un planteamiento cualitativo, con entrevistas a profundidad, pero el producto final, el informe de la tesis, sería creativo. Una propuesta metodológica híbrida.

En la Fundación Carolina lo aceptaron, pero en la SRE de México no, debido a que la inscripción no era del año correcto, una cuestión administrativa con la Universidad de Jaén.

Entonces busqué otra opción, una licencia de la Universidad de Guadalajara.

Mi trabajo de fin de máster fue sobre todo un juego de experimentación para explorar la metodología de investigación artística. Implicó tres movimientos de mi percepción acerca de la investigación que me interesa mencionar: la persona que investiga es un artista dotado de una subjetividad que no se anula sino que más bien se integra como un elemento fundamental del proceso; tanto el objeto de estudio como el sujeto son el mismo por lo que se requieren estrategias de autoreflexividad para registrar el proceso; y la importancia de la narrativa como estrategia comunicativa del proceso de investigación.

El resultado que entregué fue un fragmento de lo que proponía, la parte que le daba sentido al proyecto y que era la columna vertebral de la obra, una serie de anotaciones que, a partir de un ensamblaje creativo, había combinado en tarjetas intercambiables.

Estoy a la mitad de un camino que comencé con el trabajo de fin de máster en la Universidad de Jaén. Tengo como antecedente dos trabajos de graduación: el de la licenciatura en letras que consistió en una investigación narrativa en el ámbito de la experiencia profesional como profesora universitaria, y el del máster que implicó una propuesta más compleja y más interesante, también de narrativa.

En el TFM proponía el diseño de un libro de artista que implicaba una secuencia de lámparas-caja a la par de pequeños relatos. El resultado fue un “proyecto en proceso”.

Ahora estoy haciendo exactamente lo mismo, aunque diferente. Me propongo escribir, a partir de la cotidianeidad, relatos de mi proceso.

Quiero retomar cuestiones que yo ya conozco (los escritos del yo, la deriva y el libro de artista) y ver la posibilidad de producir un diálogo entre estos recursos y otras personas, con entrevistas a otros artistas.

Pero, en primer lugar, antes de empezar, ahora, la pregunta que me hago es, ¿qué tanto conozco estos asuntos? ¿Podría escribir un ensayo de cada uno de ellos?

Pausa.

No se escribe con las propias neurosis. La neurosis, la psicosis no son fragmentos de vida, sino estados en los que se cae cuando el proceso está interrumpido, impedido, cerrado. La enfermedad no es proceso, sino detención del proceso, como en el “caso de Nietzsche”. Igualmente, el escritor como tal no está enfermo, sino que más bien es médico, médico de sí mismo y del mundo. El mundo es el conjunto de síntomas con los que la enfermedad se confunde con el hombre. La literatura se presenta entonces como una iniciativa de salud: no forzosamente el escritor cuenta con una salud de hierro (se produciría en este caso la misma ambigüedad que con el atletismo), pero goza de una irresistible salud pequeña producto de lo que ha visto y oído de las cosas demasiado grandes para él, demasiado fuertes para él, irrespirables, cuya sucesión le agota, y que le otorgan no obstante unos devenires que una salud de hierro y dominante haría imposibles (Deleuze, 1996).

Estoy detenida. No puedo hacer nada. Estoy pensando en lo que tengo que hacer y sin saber qué es. Pensando, haciendo planes y generando deseos. Pero en esta fase, los planes, los deseos y todo, no es más que una nube.

El Everest de nubes.

Pero me da risa luego lo que dice Michaux (1994):

En cama

La enfermedad que tengo me condena a la absoluta inmovilidad en cama. Cuando mi aburrimiento toma proporciones excesivas y que van a desequilibrarme si no se interviene, esto es lo que hago:

Me aplasto el cráneo y lo extiendo ante mí, tan lejos como puedo, y cuando está bien plano, saco a mi caballería. Los cascos golpean claramente en este suelo firme y amarillento, los escuadrones toman inmediatamente el trote, y todo piafa, y todo cocea. Y este ruido, este ritmo neto y múltiple, este ardor que respira el combate y la Victoria, arrebatan el ánimo de lo que está clavado en la cama y no puede hacer ni un movimiento.

Mi puño cerrado. Es lo que quedó.

Llegué a Jaén, la primera vez que vine, hace años ha, y hacía un calor demencial, el clima en un momento del año que llaman el “veranillo del membrillo”.

Me sentía extraña y por eso caminaba por la ciudad, día tras día. Buscaba una configuración. Y de vez en vez, cuando hacía alguna pausa, un rayo mental decía que mis días habían terminado. Nunca hice caso.

Seguí caminando día y noche, calle tras calle, barrio tras barrio, y empecé a oír música. Y solo Fela Kuti podía acompañarme en mis trayectos a ninguna parte. Y la sorpresa fue que, si yo nunca antes había podido escuchar afro beat, ahora era la música para la ciudad.

Todo era una sugerencia: las largas caminatas, la idea de que mi vida llegaba a su fin y la música. Lo único que me faltaba era un verdugo. Y llegó.

En mi lóbulo parietal derecho, cerca de la línea media, se anidó la crisálida de una sombra. Sentía un alfiler que me punzaba el cráneo hasta las circunvoluciones blancuzcas y oía el secreto tic-tac de la arena de la sombra.

El capullo iba creciendo y la sombra se iba dispersando, nublando mis sentidos, un poco cada vez, cada día, cada hora. Y la presión crecía como un dolor de cabeza que me taladraba como una aguja afilada y penetrante.

No sabía qué hacer. Le pedí compañía a Alicia y me refugié en su casa de Madrid. Y la sombra se fue conmigo. Escuchaba como se expandía, como se filtraba por los hilos del capullo y se escurría como la arena. Se iba colando por mi interior, goteando briznas de oscuridad hasta que ya no estaba sola. A través de mis ojos mirábamos dos.

Me di cuenta, un día, en Úbeda, que el suelo no tenía más la mancha de mi cuerpo mientras caminaba por la plaza de San Pedro. No me sorprendí, levanté la mirada hacia las ramas de las encinas. El sol resplandecía a través de las hojas y dos miradas sucedían al mismo tiempo.

Conocí a Xipe Totec en España. Ahí vivía y era feliz.

Se ataviaba todos los días con la piel de sus víctimas, le gustaba adornarse con los colgajitos sobre su ropa, se los ponía sobre la cara como una máscara adicional. Jugaba con la posibilidad de disfrazarse, en eso radicaba su alegría.

Las víctimas perdían su alma en manos del dios y no se daban cuenta de lo que pasaba. Continuaban con sus vidas cada vez más insulsas, cada vez más vacías y no se daban cuenta porque no sabían quién era Xipe Totec, el desollador.

Mientras tanto, su danza de primavera continuaba, de plaza en plaza, de ciudad en ciudad. Gracioso, sociable, socarrón, sigue bailando en busca de un disfraz nuevo.

Hace muchos años vi una película.

Un hombre regresó a su casa (¿en Noruega?) tras haber vivido un año en Groenlandia trabajando en un puesto de vigilancia.

Cuando regresó a casa, lo recibió su novia, desconfiada. En la siguiente escena se ven juntos en la sala, él sentado con una toalla húmeda en el pecho y ella con la antigua navaja de afeitar.

Ella, antes, lo amaba.

Ahora, se nota temerosa. Quiere mantener la distancia.

¿Qué cambió?

Todos en la sala de cine vimos la desventura de este hombre en Groenlandia. Sabemos lo que le pasó, y también sabemos que no puede narrar lo que hizo, porque no hay palabras para ello. La única evidencia es la cicatriz que le cruza la frente, una marca en el cuerpo.

Un tatuaje.

En el despacho, otra vez diseño el proyecto, otra vez. No sé cuántos llevo, ¿seis acaso?

Estaba con esta cuestión de qué voy a entregar. Ah, qué voy a entregar, qué voy a entregar... un libro de artista. Que no sea un libro de artista ... yo lo que quiero es un libro normal que no sea un libro normal. Es decir, un no libro.

Que: sea la continuación del proyecto del máster.

Que: me implique un diálogo con personas creativas.

Que: me ponga en un cuestionamiento continuo sobre lo que estoy haciendo.

Que: sea una aportación para el equipo de la universidad.

Que: pueda hacerlo.

Que: sea transformador.

Que: sea un espacio de confluencia de mis habilidades.

Que: no sea ortodoxo ni académico. Pero que, a la vez sea riguroso.

Que: sea un reflejo de mí misma.

Que: conteste la pregunta inicial.

Que: suceda.

Que: sea desde lo femenino, de una manera femenina (*the feminine turn*, como dice Maja).

El plan es este:

Voy a entrevistar a varios artistas. Quiero saber qué dicen ellos acerca de su experiencia.

Voy a platicar con ellos de tal manera que yo no tenga poder sobre la entrevista más que el encendido de la grabadora y la puesta del tema sobre la mesa, y que ellos digan lo que quieran.

Estuve viendo unos modelos de entrevista que plantean dinámicas diferentes para proponerles el encuentro, pero me gusta una que se llama entrevista dialógica. Y el cuestionamiento es en el punto de la interpretación, porque el analista por supuesto que ejerce poder sobre la información. Entonces, encontré en este libro de Bourdieu (*La miseria del mundo*, 1999), la entrevista sin análisis.

Bueno, tengo que revisarlo de nuevo. Porque también está la propuesta de Arfuch (1995), que me gustó mucho y es bastante abierta.

Lo que quiero es que cada artista gobierne el flujo de la información, que ellos propongan los espacios, los tiempos y las formas para la entrevista. Quiero ver qué es lo que proponen. No quiero dirigir yo nada porque a final de cuentas ellos son los creativos. Yo también, pero de otra forma, claro.

Y al final, hacerme a mí misma la entrevista, no estaría nada mal.

El plan es este:

Voy a ir solo con un artista y voy a entrevistarle varias veces durante el proceso creativo de una obra, al mismo tiempo que voy a observar su proceso para ver como sucede. El propósito es a ver si puedo participar con él en un diálogo que me permita conocer sus estrategias y convivir en esa etapa. Quizá incluso participar con alguna tarea, no sé, o hacer algo en paralelo, mientras a la vez yo hago lo mío con lo de la tesis.

La onda es que yo escriba cuentos acerca de él y su proceso, y míos y mi proceso, tejiendo una convivencia mixta con dos procesos al mismo tiempo.

Sería un ejercicio artístico.

Me pregunto qué tengo que hacer para transformar mi visión, mi experiencia. Cómo plantear este proyecto para que sea transformador.

El plan es este:

Sobre la misma línea, otra manera de ver lo que voy a hacer.

En lugar de hacer entrevistas a profundidad a cualquier artista, voy a buscar solo artistas que se consideren investigadores y les voy a pedir que me inviten a observar el proceso de creación de una obra.

En España, en Córdoba, están la comunidad creativa Culturhaza. Isabel y yo les pedimos la oportunidad de hacer con ellos una estancia para acompañarlos en el proceso y conversar acerca de sus proyectos, la investigación en artes y la creación. Al mismo tiempo podía yo misma tener un espacio de convivencia y generar un proceso creativo, una obra en la tierra, trabajando todos juntos.

Culturhaza estuvo de acuerdo. Pero lo dejaron claro, ellos cultivan la tierra, el proceso es el cultivo y la duración es todo el año (sí, yo ya lo sabía), y para trabajar con ellos, era cuestión de quedarme en su casa una temporada.

No fue posible.

Otra vez en la Universidad de Jaén, una nueva búsqueda para estructurar el proyecto: autoetnografía.

Busqué entre las bibliografías las versiones de la autoetnografía que me dejaran ver cómo se utilizaba la ficción como parte de los informes autoetnográficos y encontré varias opciones.

Ellis y Bochner (1996), Denzin (2014), Van Maanen (1988), Reigota (2000), Richardson (2017), y otros. Todos ellos utilizan herramientas de la literatura y consideran que el espacio creativo de los antropólogos debería estar incluido en el trabajo autoetnográfico. Pero una cuestión: aunque ficcionalizan, se mantienen siempre dentro de una cierta política de verdad. Su trabajo, aunque poeticen, sigue siendo etnografía.

No, la autoetnografía no es una opción adecuada. Aunque establece tantos vínculos con la literatura, noto muchas diferencias entre los dos tipos de relato.

No.

Yo lo que quiero son relatos donde la ficción sea el fin.

Había ideado la posibilidad de aplicar la autoetnografía con la literatura de creación. Generar unos relatos de autoficción a partir de las entrevistas.

Quería experimentar mi propio proceso creativo y escribir autoficción. Pero también quería entrevistar a distintos artistas para conocer sus procesos creativos.

Pero:

Si lo que quiero es un libro de cuentos, para qué incluyo estrategias de la autoetnografía; si lo que quiero es un libro de cuentos, para qué incluyo entrevistas con otros artistas; si lo que quiero es conocer mi propio proceso, para qué incluyo a otros artistas; si lo que quiero es conocer los procesos creativos de los artistas, para qué los comunico escribiendo cuentos. Y así. Preguntas fundamentales para plantear los objetivos del proyecto.

De todos modos, no resuelvo el plan e insisto con dos líneas de lectura: la entrevista y la autoficción.

1

Cuando llegué a la Ciudad de México, lo más impactante fue darme cuenta de dos cosas: primero, la velocidad con la que camina la gente en el aeropuerto es muy lenta.

Y en segundo lugar, lo más sorprendente, sentir el vendaval de gente avanzando por las calles del centro. La cantidad de gente que cruza las calles cuando lo permite el semáforo podría llevar a una persona casi en vilo, sin pisar el pavimento. Es un mar de gente.

En mi país se ve una infinidad de cuerpos diferentes, espaldas amplias y estrechas, estaturas medianas altas y chaparritos, colores de piel diversos, formas de caminar y hablar al mismo tiempo, de comer en la calle. Porque comemos mientras caminamos, nos gusta ir platicando con una bolsa de fruta o de churritos, con un tlacoyo en la mano, a media mañana, por el centro de la ciudad.

Me sentía invisible, una más entre esta multitud. Iba anónima en un mundo lleno de gente, andando con mi mochila, sin importarle a nadie hacia donde me dirigía o lo que iba a hacer en esas horas de la mañana.

2

Llegué al aeropuerto a las 2 de la madrugada y me fui a la central de autobuses del norte para guardar mi maleta: “24 horas por 30 pesos, no se aceptan computadoras porque no respondemos por su seguridad, aquí se puede caer su bolsa señorita y se puede descomponer el aparato. La computadora mejor llévesela usted”.

Entonces me fui al centro de la ciudad a las 6 de la mañana en el primer metro del día, para almorzar en el café El popular, mi primera comida mexicana en meses: un café bien cargado y unos chilaquiles verdes con un huevo estrellado.

Luego a caminar por el centro, que apestaba a podrido. Me imaginaba que debajo del asfalto había agua muerta cuyo hedor subía por las alcantarillas. Justo después del amanecer, cuando la luz del día se muestra todavía opaca y fresca, justo antes de que bajara el sol.

Caminé por la calle 5 de mayo hasta llegar a Los azulejos donde me refugié del frío. Quería esperar un poco antes de ir a Bellas Artes y encontrarme con Miguel Ángel, mi amigo, después del largo viaje y la espera.

Otra vez en mi país. Me sentía defraudada.

Y en México, seguí adelante con el plan de las entrevistas:

Ismael

Paula

Ariel

Efraín

Gustavo

Jis

Meztli

Dánae

Y todos me invitaron a acompañarlos mientras hacían su trabajo, en sus estudios y en la calle.

Yo estaba temerosa cuando hice este trabajo. Y cometí un error del que no me di cuenta sino meses más tarde: no les pregunté acerca de cómo registran sus procesos, ni les pedí que me mostraran esos registros.

Distintos investigadores como Isabel Moreno, Fernando Hernández o Teresa Torres, enfatizan un rasgo central en el trabajo de la investigación creación reside en llevar un meticuloso registro del proceso creativo que se está experimentando, para lo cual el investigador dispone de soportes expresivos de distinta índole, y los elige según su diseño metodológico y en concordancia con la obra que está produciendo.

Sigo indagando mis posibilidades para analizar las entrevistas, extraer la información y escribirla a manera de autoficciones. Estoy tratando de solucionar el problema del valor del discurso de los participantes, buscando cómo hacer para no tergiversar lo que han dicho, aunque lo presente como autoficción.

Encontré esta diferenciación con respecto de la transcripción, el análisis y la presentación de las entrevistas, para lo cual existen distintos modelos:

Frente a los “textos realistas” de principios del siglo XX, los “textos modernos” introdujeron una reciprocidad de perspectivas entre el analista y los sujetos, y establecieron nuevos modos de textualidad: el diálogo, el discurso, los textos cooperativos y lo que se ha dado en llamar “surrealismo” en la producción de textos, entre otros.

En el primer caso, la etnografía se nutre de la experiencia inmediata del trabajo de campo reproduciendo, por ejemplo, pasajes de entrevistas o autobiogramas; en el segundo caso, se estructura el texto en términos de una retórica tratando de capturar el discurso oral en forma textual. Por su parte, los “textos cooperativos” son elaborados por los sujetos y el analista en forma conjunta, y por último, los “textos surrealistas”, a modo de puzle, reproducen pasajes de historias de vida o entrevistas e incluyen al lector en el proceso de interpretación.

El rol del analista implica trasvasar su propia subjetividad en la elección del texto; esto es, seleccionar de modo arbitrario fragmentos de la vida de los hablantes, aceptando con complicidad la construcción artificial de sentidos. Como sostiene James Clifford (1988), la textualización implica una autoridad interpretativa que excluye el diálogo. (Giarracca y Bidaseca, 2007).

Cuando ya tenía unos relatos, me di cuenta que no es “autoficción” la palabra que necesitaba para describir mi trabajo, y, aunque tampoco me parecía muy precisa, me acercaba más a lo que Pozuelo (2012) conceptualiza como “figuración del yo”:

(...) ¿Habría una forma de ser una voz personal y no ser biográfica, esto es, de ser voz de quien escribe y no constituirse en el correlato de una vivencia vital concreta? Sí. Tal es el estatuto de la que denominaré voz reflexiva, que comúnmente conocemos asociada al ensayo, y que Marías y Vila-Matas han cedido a sus narradores. Tal voz reflexiva realiza esa figuración personal, pero, eso sí, a diferencia de la del ensayo resulta enajenada de ellos en cuanto a responsabilidad testimonial, y se propone como acto de lenguaje ficticio vehiculado por sus narradores.

(...) Es una voz que permite construir al yo un lugar discursivo, que le pertenece y no le pertenece al autor, o le pertenece de una forma diferente a la referencial. Le pertenece como voz figurada, es un lugar donde fundamentalmente se despliega la solidaridad de un yo pensante y un yo narrante.

Mantuve la idea de trabajar con las entrevistas para escribir relatos con la información y dejé que esta idea flotara en mi plan durante meses, hasta que finalmente la dejé de lado por dos razones: el tratamiento de las entrevistas me resultaba artificial, muy esforzado y tirante, no me parecía que tuviera un desarrollo orgánico (como dicen los educadores somáticos). Y, en segundo lugar, porque hay una paradoja difícil de solucionar y que no me interesa resolver en mi trabajo, en cuanto a la construcción del discurso, en cuanto a su validación y su autoanulación:

La fuerza ilocutiva de un acto de habla performativo se activa solo si cumple sus condiciones particulares de adecuación. Si se transgrede cualquiera de estas condiciones, al acto es “nulo y vacío”; no se produce ningún cambio en el mundo. Otro tipo diferente de fracaso del acto performativo es la auto-anulación. Se dice que una expresión performativa es autoanulante cuando es traicionada, por ejemplo, cuando se dice sin sinceridad (⋯) (Dolèzel, 1997).

Lo dejé definitivamente y busqué una nueva opción.

Luego de abandonar la intención de hacer autoficciones con las entrevistas, me sentí extraviada. Mas tarde, tras la estancia en Lisboa, decidí que definitivamente prefería mantener las entrevistas sin modificar el discurso, sin transformar la información en relatos.

Pero, otra cuestión: en la convivencia con distintos artistas portugueses, me di cuenta de que la entrevista es insuficiente para conocer en qué consiste el proceso creativo. Incluso, tampoco es posible comprender quién es un artista.

Después de la estancia me di cuenta de que mi intención con las entrevistas y el acompañamiento era absurda. Con ello no podía conseguir lo que estaba buscando. Con la entrevista es posible analizar el discurso, pero lo que yo buscaba era un ejercicio de experimentación creativa.

Con los artistas de Portugal pude comprender que lo que me interesa es la práctica como fuente de conocimiento. Este es mi propósito con la tesis: conocer, desde la práctica, mi proceso creativo durante la escritura de ficciones.

Dejé por completo las entrevistas, guarde los audios y las transcripciones y empecé con mi trabajo de otra forma.

Segundo momento

El caleidoscopio de voces

Busco líneas en un mapa para andar en este proyecto. Busco la imagen de un mapa que me diga las rutas para andar en este proyecto. Busco rumbos en un mapa que es mi propio cuerpo extendido. Busco un diálogo, un intercambio que me acompañe en este andar, en este proyecto.

No veo nada.

Entonces, como ver el cielo, imagino una constelación y la voy construyendo. Pero no sé cómo se hace. Leo y busco un diálogo. Acudo a mis amigos para conversar, para preguntarles si ellos saben algo. Es como si se me hubiera perdido algo, perdí el camino. Perdí el mapa. Y no quiero que se me note el extravío, me defiendo.

Tomo palabras ajenas y las colecciono. Con ellas voy a configurar una imagen sonora que se articule... no sé cómo. Pero será una obra con múltiples voces, cada una con su propia tonalidad y yendo cada una según su propia dirección. Un caleidoscopio vocal.

Dos horas en el despacho de Isabel y salgo al jardín para hacer una pausa, algo que implique un descanso de lo anterior. ¿De qué?

Estaba leyendo un libro, algo acerca de la subjetividad y su imposibilidad. Me gusta. Si fuera un asunto concreto, no se me escaparía de las manos, no se removería entre los renglones. Sería una roca que subir y bajar por la montaña. Pero no va de eso.

Hago una pausa y mientras bajo las escaleras comprendo que es una nueva forma de pensar. Una mente diferente, un modelo que no existe. El sujeto, el objeto, los productos, la subjetividad, la reflexividad, los planes, los procesos.

Todo es diferente de lo que creo. En realidad, este es el problema que enfrento.

Dos minutos más tarde, regreso al despacho con un café y un cigarro menos, y empiezo de nuevo.

Lo primero otra vez. Yo ya no soy yo de nuevo.

El problema del sujeto

En la lectura acerca del sujeto y su conformación, uno de los más concretos para hacer una proposición directa acerca de las condiciones del sujeto es Morín (1994). Dice, con detenimiento en la exposición de la idea:

¿Quién es el sujeto? ¿Se trata solamente de algo que sea necesario conocer o reconocer? ¿O es un epifenómeno, una ilusión? (...) ¿Por qué podemos empezar a concebir ahora la noción de sujeto de manera científica? En primer lugar, porque es posible concebir la autonomía, lo que era imposible en una visión mecanicista y determinista.

Un sujeto presenta ciertas características: auto-organización (o mejor, auto-eco-organización), el individuo (en contraste con la especie), la dependencia (en cuanto individuo que forma parte de un sistema), la identidad (diferenciación y unidad de sí mismo), los principios de inclusión y de exclusión (la separación y unión con otros sujetos), el principio de intercomunicación, un aparato neuro cerebral, el vínculo del lenguaje y la cultura (lo que trae la autorreferencia y la reflexividad), la libertad (como la posibilidad de escoger entre varias alternativas) y el principio de incertidumbre.

Finalmente, en la conversación posterior al capítulo, propone lo siguiente:

Primero, estamos totalmente de acuerdo en que el sujeto emerge como tal en un formidable proceso anterior al sujeto mismo y en el que, cuando hay sujeto, también hay otros fenómenos que no son subjetivos, aunque son, sin embargo, inseparables (Morín, 1994).

Y continúa.

Bürguer y Bürguer (2001) plantean la cuestión desde la perspectiva de la desaparición del sujeto. El estudio atraviesa, a través del análisis textual, formas como han vivido su subjetividad distintos personajes desde Montaigne a Blanchot. Su investigación busca explorar un paradigma que ha muerto. A lo largo del libro, podemos observar que el caso de las mujeres, cuando se manifiestan como sujetos, lo hacen sin fortaleza y tienden a desaparecer:

(...) El sentimiento de repetición priva de realidad a la vida, la convierte por así decir en cada vez más insignificante. Y de ahí surge entonces algo que se puede designar muy bien como anhelo de la desaparición. No es ningún anhelo de muerte, sino el deseo de ser cada vez menos y más liviano e invisible para los demás. Esta desaparición es la gran experiencia de las mujeres desde el comienzo de la modernidad. Es tal vez su experiencia más propia. Aunque mueren, padecen menos su muerte que su desaparecer. La muerte se deja todas las veces dotar de sentido como muerte *por* algo. (...)

Leí a Zambrano (1995) con cierto placer, por recomendación de Isabel. Buscaba una respuesta que solucionara el planteamiento de los relatos, una fórmula que me guiara acerca de cómo enfrentar la tarea. Y encontré algo.

No se escribe ciertamente por necesidades literarias, si no por necesidad que la vida tiene de expresarse. Y en el origen común y más hondo de los géneros literarios está la necesidad que la vida tiene de expresarse o la que el hombre tiene de dibujar seres diferentes de sí o la de apresar criaturas huidizas.

Y esa criatura huidiza que estoy buscando, no atrapar, sino construir, soy yo misma, mi propia subjetividad. Me propongo un movimiento doble: observar y producir.

La confesión es el lenguaje de alguien que no ha borrado su condición de sujeto; es el lenguaje del sujeto en cuanto tal. No son sus sentimientos, ni sus anhelos siquiera, ni aun sus esperanzas; son sencillamente sus conatos de ser. Es un acto en el que el sujeto se revela a sí mismo, por horror de su ser a medias y en confusión. El que se novela, el que hace una novela autobiográfica, revela una cierta complacencia sobre sí mismo, al menos una aceptación de su ser, que el que ejecuta la confesión no hace de modo alguno.

Por un lado, aprecio mis diarios llenos de discurso confesional, y a la vez, busco esa complacencia, ese placer de mi misma, ficcionalizando las observaciones hasta producir relatos que se alejados del tono confesional.

Y finalmente, un punto que me interesa al final de todo el trabajo, la cuestión de la performatividad:

Pero es que la confesión es ejecutiva en algún otro sentido; alcanza algo que quiere transmitir; cuando leemos una confesión auténtica sentimos repetirse aquello en nosotros mismos, y si no lo repetimos no logramos la meta de su secreto. (...) Mas si no ejecuto lo que ejecutó el autor de la confesión, será en balde su lectura. Porque la confesión es una acción, la máxima acción que es dado ejecutar con la palabra.

El desempeño de la palabra sucede durante la lectura. Sí, la creación es fundamental por la composición, pero es en la lectura cuando incluso yo misma, como autora, me doy cuenta del edificio.

Paula dice al principio de la entrevista que el proceso de creación de una obra, en su caso, implica siempre un diálogo, en primer lugar consigo misma. Que la idea de la soledad es inviable.

Punge y Muñoz (2015) hacen esta aclaración con respecto de la parresia y la confesión:

Recordemos que Foucault diferencia entre la confesión y el hablar verdadero (parresia) como dos formas de hablar de sí. Si bien a partir de ellas los sujetos establecen siempre un tipo de relación consigo mismos, es la forma de la parresia (L'écriture de soi) la que vamos a considerar como formativa y que puede estar en la vía de una estilización de sí; mientras que la vía de la confesión se instaaura como coacción y obligación por la justificación de sí. Las prácticas confesionales sirven entonces –como tecnologías del sí mismo– para la formulación de un cierto tipo de individualidad. Esas formas de dar cuenta de sí mismo tienen, sobre todo, un carácter justificatorio. Se trata de ejercicios en los que, mediante formas confesionales, se produce una –su– verdad como aquella en la que el sujeto está obligado a decir su verdad sobre su propio deseo.

La diferencia es fundamental, en cuanto a que debajo de cada manifestación subyace una intención diferente, aunque sea en algunos matices.

En todo caso, tanto las escrituras del yo como la confesión serían solo el principio de lo que propongo como estrategia creativa: generar versiones ficticias por medio de la memoria que distorsiona las vivencias o a través de la imaginación.

Foucault (1999) dice lo que sigue de los escritos del yo:

...En resumen, que el alma los haga nos solamente suyos, sino que los haga sí misma. La escritura de los *hyponmnémata* es una importante estación de enlace en esta subjetivación del discurso.

Sin embargo, por muy personales que sean, estos *hyponmnémata* no deben ser considerados como diarios íntimos, o como esos relatos de experiencia espiritual (tentaciones, luchas, caídas y victorias) que encontramos en la escritura cristiana ulterior. No constituyen un “relato de sí mismo”, no tienen como objetivo hacer surgir a la luz del día los *arcanos conscientiae* cuya confesión –oral o escrita– tiene valor purificador. El movimiento que pretenden efectuar es inverso a éste: se trata, no de perseguir lo indecible, no de revelar lo oculto, no de decir lo no dicho, sino, por el contrario, de captar lo ya dicho; reunir lo que se ha podido oír o leer, y con un fin, que es nada menos que la constitución de sí.

Los cuadernos de trabajo son los que me interesan. Aunque en realidad voy a seguir utilizando el diario como herramienta de registro.

El diario íntimo (altamente confesional, en mi caso) me interesa por razones terapéuticas, pero el trabajo se desarrolla en realidad utilizándolo como un cuaderno de trabajo.

Y, ¿qué diferencia hay entre un diario creativo y un cuaderno de trabajo?

El diario es un espacio, tal como el cuaderno.

En el despacho, leo.

Hoy, no obstante, cuando leo algo acerca del autor que no existe más desde hace ya décadas, que no ha existido nunca, que la autoría es un concepto del humanismo, que el autor ha muerto, que quiere volver a la vida, así, de pronto siento que es hora de recuperar un fragmento de mi alma.

Y la llamo.

El problema del autor

Primero muere el autor (Barthes, 1994 y Foucault, 1999).

Poca cosa, en cuanto a que es la tendencia de esta era. Todo se va muriendo.

Luego, el autor regresa de la muerte, y lo hace, para algunos, como un fantasma:

Un fantasma (si el escritor asume ese papel en vida) no es un muerto como los demás. Algo lo reclama eternamente desde este lado de la vida. Es él mismo quien se obstina en volver al mundo, el que no se resuelve a abandonar el puro espejismo de los fenómenos, el que regresa para ocupar clandestinamente las apariencias suntuosas.

(...)

Un escritor es simplemente alguien que regresa (lo que Hölderlin, a su manera, no ha cesado de afirmar). Dicho de otro modo: alguien que sobrevive... poco importa, por lo demás, a qué catástrofe, minúscula o mayúscula, a veces desapercibida para todos e incluso para él (Forest, 2012).

Todo iba bien en Jaén, incluso normal, hasta una noche.

Llegue a mi casa tras haber andado en la calle fría bajo una lluvia imprevista, con la chamarra térmica empapada. Llegué al bloque de edificios donde vivo, abrí la puerta y la luz no encendió automáticamente como suele hacerlo gracias al sensor de movimiento. No me extrañó en absoluto y seguí adelante.

Subí entonces el primer tramo de las escaleras y la luz no se prendió de nuevo; seguí adelante por el segundo tramo de las escaleras de granito y tampoco encendió la luz. En ese momento ya iba aferrándome por en el pasamanos porque no quería tropezar.

Llegué al último tramo de las escaleras y a tientas abrí la puerta del pasillo que da a mi apartamento y tampoco encendió la luz. El sensor no detectó movimiento alguno.

Me sorprendió que tampoco se hubiera activado, pero asumí que los sensores se habían averiado o que alguien los había desconectado.

A tientas me acerqué al dintel de mi puerta para poner la llave en la hendidura cuando oí que alguien abría la puerta del bloque y subía las escaleras. Me reí en mi interior, “no seré la única que andará en la oscuridad”, me dije.

Pero todos los sensores funcionaron...

Entonces, con el pasillo iluminado, sin saludarme porque mi vecina no me vio, entró en su apartamento mientras yo abría la puerta y entraba en el mío para aprovechar el rato de luz que yo no había conseguido por mí misma.

¿Qué pasó? Me pregunté mientras cruzaba el salón a oscuras y llegaba hasta mi habitación para dejar mi chamarra colgando en la ventana para que se estilara y se secara. ¿Qué pasó?

Entonces decidí probar de nuevo.

Salí de mi casa e hice el camino a la inversa ante mi asombro: los sensores de luz no se activaron, así que de nuevo subí por los tres tramos de escaleras a oscuras, abrí la puerta de pasillo a tientas, anduve hasta la puerta de mi apartamento tropezando con los tapetes y puse la llave en la hendidura de mi puerta atinando apenas su ubicación como un ciego que no ubica la clavija. Entré a mi casa y me refugié en mi cama para descansar.

No me di cuenta de cuando me convertí en un fantasma.

Sobre la cotidianidad

Quizá lo más apegado a la cotidianidad son los objetos y la relación que establecemos con ellos: el cepillo de dientes, la esponja para lavar los trastes, el jabón con el que me ducho todos los días, las cucharas y tenedores, las sábanas de la cama y la cama misma... y así sucesivamente. No solo los de casa: las baldosas de la calle, el semáforo, los autobuses, la computadora en el despacho, el escritorio. Esta cuenta es infinita.

El plan es tomar algunos de estos objetos y establecer un tipo de relación específica, donde ellos no pierdan su naturaleza, no se transformen. Se trata de yo amoldarme al objeto, como en un laboratorio de danza.

Así, la cotidianidad se presenta en sí misma estética, por mi capacidad de adaptarme a mi propia expectativa con respecto del objeto. Soy yo quien se modela a sí misma.

Otra opción:

Puedo tomar cuestiones netamente cotidianas para hablar de otros asuntos. Tomar lo cotidiano como pretexto para decir algo que me importa.

Tomar por ejemplo la barra de jabón para hablar del placer de tomar una ducha. Colocar al objeto cotidiano en una situación donde el objeto es solo el pretexto para hablar de algo.

Realmente, esta opción no me interesa.

Decisiones, decisiones. Por donde seguir el camino.

Primero, me interesó observar los asuntos mínimos de mi cotidianeidad.

Segundo, quería usar estos datos para hablar de las cosas, observar mi relación con las cosas y a partir de ellas, describir y migrar de las descripciones hacia los relatos, inventar acontecimientos a partir de esa relación.

Tercero, el movimiento que me implica esta relación me lleva más bien a estados personales, pero no me interesa hablar de estados, sino de acontecimientos ficticios. Creo que el error está en la forma como me relaciono con las cosas... tenía que haber generado vivencias a partir de lo cotidiano y no relaciones. Observar las relaciones me lleva a estados propios, en cambio hacer cosas con las cosas, me lleva a vivencias.

Cuarto, me interesa entonces observar la manera como actúo en mi cotidianeidad y las vivencias que genero a partir de esos actos. La cuestión es que los actos son más difíciles porque los hago en automático, son muy habituales y se escapan de mi percepción, es decir, no los distingo, no los hago particulares, no los saco de su obviedad... son infraordinarios.

Cuando tomo una cuchara para comer el yogur, hago una pequeña danza en el espacio. Giro y extendiendo el brazo hacia el porta cubiertos a un lado del fregadero. Siempre toco dos o tres cucharas en el ritual de elegir cuál quiero usar esta vez. ¿De qué depende esta elección? De la forma de la cuchara, de su peso, de cómo me imagino que será la sensación en mi boca, de su dimensión, de la forma de su mango aplanado o redondo, de si tiene alguna decoración o no. Cada vez que tomo una cuchara hago este gesto.

Quinto, veo a las acciones mínimas como gestos.

Y qué es el vacío sino una acumulación de acontecimientos extraordinarios. Si digo que mi vida es un desierto y miro hacia cualquier dirección siguiendo el horizonte, me encuentro con toda clase de seres que me significan una trivialidad. Nada que llame mi atención.

Pero es más bien una ceguera, un no darse cuenta, un no notar.

Me siento y cierro los ojos para estar realmente ciega y mi vacío empieza a resplandecer. Mi paisaje desierto se llena de asuntos que no son otra cosa sino el vacío. Pequeños movimientos, ondas, contracciones musculares, colores internos, paisajes interiores oscurecidos a fuerza de no contener luz por dentro de la piel.

Y si cada glóbulo rojo fuera un pequeñísimo, mínimo ojo despierto, vivo, qué vería entonces, ¿un desierto?

Sobre la intimidad

Dice José Luis Pardo que la intimidad sucede cuando hay una inclinación, pero ¿qué es una inclinación?

Si un péndulo no apunta, neutro, a un solo punto durante un tiempo prolongado, si oscila alrededor de este punto y hace circunferencias, igual, yo oscilo, me salgo de la perpendicular con respecto del suelo, me inclino a uno y otro lado, giro en torno de un punto, hago y deshago la circunferencia de modo constante...

¿Eso es acaso una inclinación? ¿Eso es un gesto de mi propia intimidad?

Mi trabajo de tesis es una construcción. La escribo día con día y consiste en explorar mi propio proceso creativo en la producción de una obra que me he ingeniado.

Explorar mi proceso creativo en la producción de este libro me implica construir un proceso completo.

Y qué he podido observar:

1. Que planeo minuciosamente cómo quiero el libro. Me imagino los contenidos, las formas, las impresiones.
2. Que critico mi plan, especialmente los contenidos, y me cuestiono con qué autoridad o desde cual autoridad voy a hablar para realizar el proyecto.
3. No trazo rutas.
4. Lo único que tengo seguro todo el tiempo es de la urgente necesidad de llevar un diario donde recupere mi cotidianidad.
5. Trabajo todos los días, pero escribo lo menos posible.

Entonces, ¿cuáles son las fronteras que separan los distintos tipos de diarios sino la intención que determina su uso? Diario íntimo, creativo o de campo.

Ninguno se escribe para ser publicado, son privados. De cada uno se pueden obtener elementos para escribir narrativas (de hecho, es en sí mismo un género narrativo).

Entonces el diario ideal para mí es uno que permita cuatro líneas de expresión distintas: una íntima, una creativa, una para registrar el proceso y otra para reflexionar acerca de temas específicos que voy leyendo (un cuaderno de trabajo).

Estaría haciendo un diario multitarea. Pensaba que podía eliminar el diario íntimo, pero no es posible porque a partir de éste surgen los poemas y los cuentos (la propuesta es utilizar la cotidianeidad y lo extraordinario como motivos de escritura).

El soporte para el registro de este proceso:

- Los diarios como escrituras del yo.
- Los diarios como géneros flexibles.
- Los diarios como escrituras íntimas.
- Las notas para la propuesta de una poética.
- El registro del proceso creativo.

La razón por la que elegí el diario como soporte de mi trabajo de investigación es porque es un espacio que puede contener lo que sea. Su única restricción es la fecha del calendario, está sujeto al tiempo cuando sucedió el acontecimiento (Blanchot, 2002).

En el diario puedo escribir lo que quiera sin la sujeción de los géneros literarios. Y de hecho hago. Y a partir de estas escrituras libres, aplico una cierta distorsión hacia la ficción.

Dice Blanchot (1959):

Lo que se escribe se arraiga entonces, quiérase o no, en lo cotidiano y en la perspectiva que lo cotidiano delimita. Los pensamientos más lejanos, más aberrantes, se mantienen en el círculo de la vida cotidiana y no deben perjudicar su verdad. (...)

El relato no se distingue del diario porque consigne acontecimientos extraordinarios. Lo extraordinario también forma parte de lo ordinario. El relato se distingue del diario porque se enfrenta a lo que no puede ser comprobado, lo que no puede dejar constancia ni reseñarse. (...)

Se narra lo que no es reseñable, lo que es demasiado real para no arruinar las condiciones de la medida realidad que no nos pertenece.

El soporte para el registro: el diario

El diario es, sobre todo, un espacio.

Pero este espacio funciona cuando el autor está “moribundo”, en un estado de transición.

(No sé qué tan útil será cuando está “muerto”, ¿lo domina el silencio?)

Dice Blanchot (2002):

El diario no es esencialmente confesión, relato de sí mismo. Es un memorial. ¿Qué debe recordar el escritor? Debe recordarse a sí mismo, al que es cuando no escribe, cuando vive la vida cotidiana, cuando está vivo y verdadero y no moribundo y sin verdad. Pero el medio que utiliza para recordarse a sí mismo es, cosa extraña, el elemento mismo del olvido: escribir. De ahí, no obstante, que la verdad del diario no esté en las notas interesantes, literarias, sino en los detalles insignificantes que lo atan a la realidad cotidiana.

(...)

El diario arraiga el movimiento de escribir en el tiempo, en la humildad de lo cotidiano fechado y preservado por su fecha. Tal vez lo que se escribe ahí no es más que insinceridad, tal vez esté dicho sin preocupación por lo verdadero, pero está dicho bajo la salvaguarda del acontecimiento (...)

La insinceridad... ¿qué sucede? Escribo solo lo que me llama la atención, además de mis pensamientos de pesadilla cotidianos, mis ideas monstruosas. Pero esas ya no las quiero leer.

La insinceridad en este caso ha sido la edición de los diarios. Hice la selección con base en lo que yo quiero leer, no en la verdad. No obstante, todo lo que digo es sincero; la falacia está en la edición.

Nunca me han gustado los diarios.

No me gusta leer diarios, pero encontré algunos que me sirven para configurar mis registros, todos de escritores:

El diario de Alejandra Pizarnik (2013), que escribió como parte de su tratamiento psicológico, está lleno de notas cotidianas, sí, pero también de fragmentos de ideas que después iba a escribir en poemas y prosas, en sus libros. Quizá debido al propósito psicoterapéutico de la escritura de sus diarios, la manifestación de ella misma se muestra descarnada. En algún momento dice que se expone como exhibicionista, y, dice la editora del libro, Ana Becciu, que Pizarnik misma elimina de los diarios las partes que no quiere que sean leídas. Es decir, de alguna manera, lo que se supone que es transparente, no lo es por decisión de la escritora que elimina las notas que no quiere mostrar (además de la edición que la familia aplica durante el proceso de publicación).

Esta estrategia de editar el diario me interesa por dos razones. Primero, porque el diario es un documento que no se escribe para ser leído por terceros, es un texto íntimo en primera instancia (incluso el diario de campo).

Y segundo, porque actuar sobre el diario editándolo lo convierte en una obra por completo intencional.

19 de julio

No se puede soñar impunemente.

Ni como luz ni como sombra. Una inocencia total.

A veces, problematizar un hecho real es más ingenuo que torturarse por un sueño. Y ello porque en el sueño no hay tiempo, o, hay tiempo detenido.

En el diario de César Vallejo (2003) puedo ver profundidad reflexiva. Ahora que lo leo, siento que no es un documento banal, tal como lo he concebido siempre, sino que es un instrumento cuyo desarrollo depende del escritor y de sus maneras de hacer y de ser. Un género, además de flexible, transparente.

La siguiente es una anotación breve de un momento de la cotidianeidad.

11 de noviembre

Descubierto el placer de entrar en un café de la periferia, nunca visto, de ver jugadores, poca gente, de rozarse con la vida de un mundo que siempre has sentido a distancia y te parece contener tanto pasado y tantas esperanzas tuyas. Café casi vacío, moderno. Efectivamente, poco después entró muchacha leonada, casi salvaje, con hombre no extraño. Has salido, feliz.

Desde hace algún tiempo, se aclaran las impresiones generales. Anotas instantes.

Y encontré en la biblioteca de la universidad una antología de Francis Ponge que quería leer. Y, al día siguiente, hojeando *El libro que vendrá* de Blanchot (1959), en busca de información acerca del diario como escritura del yo, me encontré con esta cita:

La tentación de mantener al “día” el diario de viaje de la experiencia más oscura es, sin duda, ingenua. Sin embargo, ella subsiste. Una especie de necesidad le deja siempre oportunidades. Un escritor sabe en vano que no puede volver más acá de un punto sin ocultar, con su sombra, lo que vino a contemplar: el atractivo de las fuentes, la necesidad de captar de frente lo que siempre se aparta, el empeño, en fin, de entregarse a la búsqueda sin preocuparse por los resultados, es más fuerte que las dudas, y, además, las dudas mismas, más que retenernos, nos alientan. Las tentativas poéticas más firmes y menos soñadas de nuestro tiempo ¿acaso no participan de este sueño? ¿No está ahí, pues, Francis Ponge? Sí, Francis Ponge.

Y también coincidió que encontré un tomo del diario de Francis Ponge en una librería de coleccionistas en Madrid: *Métodos. La práctica de la literatura, El vaso de agua y otros poemas-ensayo* (Ponge, 2000).

Y me interesó mucho porque justo consiste en un registro del procedimiento que siguió durante la escritura de un poemario, y una selección de poemas que migran del género lírico hacia el ensayo:

Sidi-Madani, martes 3 de febrero de 1948, de noche (1).

Sin duda que nada es más halagador que lo que me ocurre, aunque cuando pienso en ello a pesar de todo me provoque risa. ¡Hace falta que la época esté tan curiosamente despojada como para que se le otorgue algún interés a una literatura como la mía! ¿Cómo es posible engañarse hasta ese punto?

Nunca, al escribir los textos de los cuales algunos integran El partido de las cosas, nunca hice más que divertirme, cuando tenía ganas, escribiendo solamente lo que se puede escribir sin romperse la cabeza, a propósito de las cosas más comunes, escogidas completamente al azar.

En verdad, se trata de una empresa concebida totalmente a la ligera, sin ninguna intención profunda en incluso, por cierto, sin la menor seriedad.

Nunca dije nada más que lo que se me pasaba por la cabeza en el momento en que lo decía, a propósito de objetos totalmente comunes, cogidos perfectamente al azar.

Como por ejemplo aquellas higueras de Berbería: ...

Y cuando leí el diario, me di cuenta de que es imposible la tarea que me propongo, tal como la he visualizado. Blanchot tiene razón.

Acerca de la ficcionalidad, dice Iser (1997) que:

La ficcionalidad literaria tiene una estructura de doble significado, que no es en sí misma significado, sino una matriz generadora de significado. El doble significado se presenta como una ocultación y revelación simultáneas, diciendo siempre algo distinto de lo que quiere decir para hacer surgir algo que sobrepasa a aquello a lo que se refiere.

De alguna manera, cuando leemos una obra donde se ha producido una adecuada ficcionalización, esta obra es una matriz generadora de significados que actúa como un juego de reflejos donde “lo verdadero” se encuentra en el fondo del reflejo. Pero el juego de la ficción la vemos en el flujo de la lectura.

En los diarios de Franz Kafka (1982), muchas anotaciones van ficcionalizando la realidad de manera más que obvia:

La muchacha de aspecto infantil, piernas largas, ojos negros, piel amarilla, alegre, insolente y vivaz. Ve a una amiguita que lleva el sombrero en la mano. “¿Es que tienes dos cabezas?” la amiga comprende en seguida el chiste, en sí muy flojo, pero al que dan vida la voz y la movilidad de toda su pequeña persona. Riendo se lo cuenta a una segunda amiga con la que se topa dos pasos más allá: “¡Me ha preguntado si tengo dos cabezas!”.

Fumo en mi casa, de pie junto a la ventana abierta, de cara al paseo de la estación. Las cigarras suenan cada vez menos porque el verano está llegando a su fin. Los coches, los camiones y los autobuses pasan sin tregua. La televisión suena con un rugido grotesco en el salón...

Estoy sola me digo.

Me disgusta el sabor del cigarro.

Empecé a fumar en España con unos cigarros de clavo, los Djarum, fabricados en Indonesia que conseguía en Barcelona y solo en una tabaquería específica. Era un cigarro delgado y duro, resistente al aspirar el humo, de buen sabor...

En México, Javier consiguió un paquete que encargó de Nueva York y luego uno de sus hijos nos visitó desde la India y nos llevó de regalo unas cajetillas. Y yo, luego, los voy persiguiendo por el mundo: en Viena compré unas cajetillas, en Lisboa...

Así hice el hábito de fumar, Djarum.

Ahora que regresé a Jaén de nuevo, ya no tengo más de estos cigarros. Voy a la universidad y me detengo en una pequeña plaza con pinos. Los pinos encierran el espacio haciendo una placita íntima. Un jardín unipersonal. Un pequeño lujo en una colonia de Jaén.

Ahora, por la mañana, con el frío de la primavera contenido en la garganta, fumo cualquier marca viendo el movimiento de los pinos con el viento. El camino a la universidad lo recorro en el doble del tiempo... voy andando.

Me pregunto qué es más fuerte, la necesidad de fumar lo que sea o el deseo de los cigarros de clavo.

Me derrito

Miro el teléfono una y otra vez, igual que ayer... ningún mensaje, ninguna novedad.

Miro la hora y no han pasado más que tres minutos desde la última vez. Y el calor...

Es verano en Jaén y no tengo ya respiro, el calor es agobiante. Me siento en el sillón y me imagino a mi misma como un nugget belga derritiéndome. Los músculos me caen hasta el filo del protector. Calculo que la tela blanca del sillón se va a ensuciar de caramelo y pedacitos de avellanas y el camino por donde quedarán las manchas. Mi piel se va a untar con un cuchillo de pan hasta el suelo y va a seguir adelante, lenta, como la lava de un volcán de caramelo. Y ¿dónde quedará la cara? ¿Y los ojos?, cada uno por su lado... el cráneo no existe más, se ha fundido con lo que estaba pensando, con los recuerdos de lo que estaba leyendo...

Hace calor, 43 grados al atardecer en la zona más fresca de Jaén, en el bulevar. Afuera los árboles del parque parecen, como yo, derretidos. Estoy esperando que entre la noche para que refresque dos grados (porque en Jaén, las noches de verano son como los días, calientes y sin viento), darme un baño y salir a la calle. Me voy a recostar en la hierba del parque, me voy a secar a la intemperie sin viento, hasta que empiece a sudar de nuevo...

Como una mantilla de las que usaba mi madre, así una telaraña cae sobre mi cabeza. El rostro lo tengo escondido bajo los finos hilos que me ocultan los colores de la ciudad en primavera.

Tengo que agitar la mano frente a mi vista para distinguir la sensación del viento, el color el pasto o los racimos de flores que apenas están brotando en las ramas medio desnudas de los árboles, a mi paso por las calles, camino a la universidad. Los números iluminados de los autobuses apenas se ven...

Ayer fui a cortarme el pelo y con las mechas se fueron girones de las telarañas que ya me arrancaba con los dedos y claramente se me quedaban pegados en las manos. Veía en el suelo de la peluquería los cabellos y las hebras juntos, mezclados en una maraña.

Pero, ¿de dónde vienen tantas telarañas? ¿Qué territorios voy cruzando? ¿Voy tejiendo hilos?

Encerrada en el espejo está la mujer araña. Vive ahí.

Todos los días acicala su telaraña haciéndola cada vez más resistente. Es una labor infinita porque el vapor de la ducha afecta las juntas y las minas. La humedad nubla el espejo.

Una vez que su telaraña está segura, inicia con su rutina diaria para fortalecerse. Le preocupan las canas y las arrugas que ve en el reflejo todos los días, aunque no sabe si son las suyas o las mías, se confunde. Igual, por si las dudas y porque sabe que la edad se le viene encima, busca rejuvenecer y ha decidido que el ejercicio es la mejor opción.

La mujer araña hace ejercicio prácticamente todo el día, y cuando no, se mide la cintura para asegurarse de que sigue en su lugar, intachable, estrecha. Se mira los pechos y remedia anticipadamente su caída. Se prueba la ropa y vigila que le quede atractiva para sus potenciales amantes. Y finalmente, se ciñe la máscara con cuidado para no arruinar el maquillaje ni aplastar los risos de cabello peinados con gran anticipación.

Entonces la mujer araña, en la noche, sale del espejo y desaparece volando hacia la penumbra.

La casa queda con una sensación de soledad. Los ruiditos del baño cesan y el silencio reina. Llega la hora de dormir.

Cuando escribo, recorro a la memoria, no escribo lo que me pasa al momento de la vivencia, sino después.

Entre la vivencia y la escritura hay una incubación de la idea que se va transformando silenciosamente. El relato se va formando como intermediario entre la vivencia, la experiencia y la invención.

Me interesa escribir de asuntos de la cotidianeidad que llaman mi atención especialmente, no por su naturaleza extraordinaria, sino porque afinó mi mirada para observarlos y por la emoción que siento cuando los veo.

Escribo, por ejemplo, acerca de la frecuencia del autobús, afuera, en la calle, y que oigo desde la ventana cada vez que pasa. Y luego busco un entusiasmo. ¿Cómo me afecta un asunto tan ínfimo?

Escribo de eso. Pero lo escribo después de que ha sucedido, una vez que he procesado una imagen: solo entonces puedo decir que me ha pasado algo (Larrosa, 2003).

De la Cuesta-Benjumea (2011) resume de la siguiente manera lo que dice una gran cantidad de fuentes de información acerca de la reflexividad como metodología:

Si bien el uso de la reflexividad por parte del investigador se manifiesta en el informe, lo que permanece menos claro es como llevarla a cabo en un estudio. Al respecto, hay autores que reconocen que no se puede prescribir cómo hacerla, sino exponerla y sensibilizar sobre las decisiones, las alternativas y las limitaciones que conlleva el proceso de investigación. Algunos han examinado más de 30 años de práctica reflexiva e identificaron cinco modelos para llevarla a cabo, estos son:

1. La introspección individual: aquí la reflexividad se entiende como un relato confesional sobre la metodología o un examen de las reacciones personales posiblemente inconscientes.
2. Examen de las interacciones mutuas: se examina la dinámica de las relaciones con los participantes.
3. Reflexividad en la investigación colaborativa: los participantes, como investigadores que son, se implican en ciclos de reflexión y experiencia.
4. Crítica social: destacan prácticas coercitivas en las instituciones. Particularmente, los investigadores que usan este modelo de reflexividad les preocupa cómo manejar el desequilibrio de poder entre el investigador y los participantes.
5. Reflexividad como una deconstrucción irónica surge de un paradigma posmoderno: aquí se entiende que el mundo es como un parloteo con muchas voces que compiten, ninguna de ellas con un estatus privilegiado. El investigado, por lo tanto, tiene que desenmascarar la retórica de ser “una voz autorizada”, permitiendo así que se escuchen múltiples voces.

Los relatos confesionales es el modelo más documentado (…), este constituye un estilo de elaborar el informe de investigación.

En la práctica como investigación, desde la perspectiva que desarrolla Schön (1983), se proponen dos modalidades para pensar de manera reflexiva: la reflexión sobre la acción, requiere un espacio y un tiempo para reflexionar de manera retrospectiva y crítica sobre lo ya acontecido; y la reflexión desde la acción, se realiza durante el ejercicio de la práctica, lo que permite indagar y dinamizar la propia acción mientras sucede e implica una conciencia aguda de lo que ocurre en el presente.

Veo que un hombre, un albañil, está parado sobre un tablón roído de un andamio improvisado para reparar un muro de una casa. Con una mano sostiene el ladrillo mientras calcula si cabe o no en un orificio de la construcción. Quería insertarlo en la pared, justo por debajo de la viga del tejado.

Entonces empezó a golpearlo con el canto de la cuchara para quebrarlo.

Los pedazos de barro color terracota caían hechos polvo...

“Bien, bien. Ahí va. Estupendo.”

Anoche soñé que íbamos juntos a la casa de Alicia para pasar una tarde de verano. Estábamos todos con traje de baño. Entonces te caías en la piscina y, no sé, de pronto habíamos caído juntos... Tenías unas gafas oscuras y no te hacía gracia, pero ya adentro, tú sabías nadar “muy bien, por cierto” y yo no. Y mientras iba yo bajando hacia la profundidad, tú salías.

Entonces solté el aire y me fui de espalda, decidida, hacia el fondo, hasta abajo. Y de ser azules los mosaicos de la piscina, el fondo se veía oscuro y lodoso, como en un venero de la naturaleza. Entonces me iba hundiendo hacia la profundidad de la tierra.

Dormida, me alarmé, sentí que me asustaba, pero no lo hice. Un recuerdo me dijo que el miedo es lo que ahoga. Con serenidad me dejé flotar, dejé que mi cabeza fuera ligera, que mi cuerpo saliera a la superficie, con calma. Sí, tardé unos minutos en llegar hasta la orilla, pero lo hice.

El pasto se veía húmedo y verde. A un lado estaba mi árbol con la enorme sombra. Puse las manos en el pasto, luego las rodillas, como cuando era niña e iba al río y salía. Como en los canales de Cacaluta. Entonces me senté debajo del árbol a descansar.

Estaba sola y llegó el atardecer, brillaba una penumbra suave. Me senté a descansar y me dormí profundamente.

Hoy desperté temprano, salí de la cama, me di un baño rápido y me fui a la escuela. Allá me tomé el café de la mañana y leí.

Estoy en casa esperando al correo. Un paquete.

En el salón suena la luz del mediodía mientras preparo una ensalada de atún para comer. Y mientras espero, mientras cocino, canto la misma canción que recordé por la mañana cuando desperté: un bolero.

Despertar y recordar una canción cada día se ha vuelto un hábito que empezó en octubre de 2014. No lo hago voluntariamente, sino que despierto y tengo una canción en mente, todo el día, una especie de mensaje de la infancia que me recuerda que antes, hace años, escuché esa canción. Un mensaje de la infancia que me recuerda a alguien olvidado: yo misma que he dejado de serlo.

Así, mientras espero el deseado paquete, cocino y canto una canción de una época y una vida que ya no existe, una Patricia que no es más. Canto una canción y actualizo una época, una vida y una Patricia que sigue siendo.

Son las 13 horas, y el paquete llegará a las 13:45, como siempre, justo antes de la hora de comer.

Otra vez no pasó nada.

Fui al gimnasio una hora; llegué a la universidad por la puerta del estacionamiento; almorcé una tostada en la cafetería; me fui al despacho de Isabel a leer.

Otra vez.

Los días se suceden uno como continuación del otro. La noche no alcanza a diferenciar principios ni finales por su claridad, noches blancas...

El lunes continúa con la misma fiesta del domingo que, igual, es la del sábado. Son las seis de la mañana y salgo con las gafas oscuras disparada a la calle en busca de cigarros porque ya no hay. En casa quedó puesta la música y otra yo sigue bailando mientras voy corriendo, huyendo del sol, a comprar los cigarros.

Otra parte de mí sabe que el whisky amenaza con terminarse, pero no quiero moverme del sillón, y desde lo mullido me veo salir a comprar cigarros sin atinar a pedirme otra botella. Una oportunidad perdida, mientras me miro bailar conmigo misma y colgarme de mi cuello mientras me beso con obvia excitación y me meto mano. Quizá, después de todo, sí tendré un respiro hoy...

Ya tengo los cigarros y me detengo. El día está claro, tal como la noche, pero no brilla el sol, todavía no amanece de lleno. Me quedo en el jardín X para sentir la brisa del viento fresco, las briznas de agua del río, y para ver cómo se mueve el follaje de los árboles. Me quito las gafas oscuras.

Es de noche y no hay nada, otra vez.

Escribir un poco, preparar la cena, y el frío del invierno que se aproxima, que ya está aquí.

Es de noche, es de noche y nada.

Salgo de mi casa envuelta en las ropas de lana para caminar por la ciudad. Quiero algo... un vermut casero en La barra. Y camino hacia el centro, la diputación, la catedral, la calle Cerón... La barra está cerrada... de nuevo.

Y camino por los callejoncillos de la ciudad fría hacia correos porque ahí hay un bar que me gusta, que me recuerda a los amigos que ya no tengo, los que ya no son más. Porque parece que, en vez de sumar, resto (sí, resto). Pero también está cerrado.

Y me detengo en la plaza de los Jardinillos, justo al lado de Correos y me viene el recuerdo de los paquetes que recibo de vez en cuando, alguna carta comercial que me resulta incluso familiar, una nada a la que me apego en la noche fría de invierno.

Otra vez en casa, escribo algo, una nueva idea de la tesis, una nota apenas. Leo en busca de información para hacer que esa idea surja mañana como un relato, pero no encuentro nada...

Otra noche se ha ido.

Tercer momento

En este punto, yo ya tenía muchas dudas acerca de lo que quería hacer y de lo que podía hacer.

Estaba ya muy adentrada al proceso desde la perspectiva de la investigación creación cuando decidí revisar el proyecto desde el primer plan de trabajo y verificar las posibilidades de estos anteriores planes.

Con claridad surgió desde el primer registro que el propósito de este trabajo podía ser esuelto con esta metodología. Que desde un principio estuve resolviendo el diseño metodológico: que había congruencia. Mis dudas no tenían sentido.

Lo comenté con Isabel. Y a partir de este comentario de café, inició una nueva etapa.

Empecé, otra vez, en un espacio incierto, con un tiempo incierto, con una visión incierta. Como en un temblor de tierra, en un sismo que causa náuseas, y viceversa, un sismo...

Así empieza el camino: el suelo se mueve, el piso trepita, los adoquines y el empedrado se deslizan, las calzadas se tambalean. Nada se mantiene estable. Todo se mueve, todo en desequilibrio.

Y yo, en la náusea, la sensación de este giro, en este camino. ¿Hacia dónde?

La incertidumbre en el tema, el proyecto, el tipo de investigación, la metodología, el procedimiento, en la posición, en el punto de vista, en la universidad, en la casa, en la memoria. Y en todo lo demás.

El planteamiento de este proyecto y su puesta en práctica se desarrolló en tres fases: la experiencia previa con la metodología de la investigación en la práctica artística, la formulación de la pregunta de investigación a partir del interés que la origina y que es la motivación para construir el producto al final del proceso, y la elección del paradigma metodológico.

Resulta de vital importancia aclarar que el trabajo del fin del máster consistió en una aproximación a la propuesta de la investigación en la práctica artística y que constituyó un descubrimiento y un aprendizaje.

Antes de cursar el máster, durante mi formación como licenciada en letras había conseguido herramientas para desarrollar proyectos de investigación y análisis literarios desde distintas perspectivas teóricas. Luego, durante los años de desarrollo profesional, conseguí múltiples contactos con tesis de corte cualitativo desarrolladas por maestrantes y doctorandos de distintas profesiones. Con esa experiencia había configurado ya un esquema acerca de lo que significaba investigar en el campo de las humanidades. Una mirada muy estática que asumía la investigación como una aplicación de procedimientos preestablecidos sobre un problema de indagación.

Durante los años que fui docente en la escuela de artes plásticas de la universidad de Guadalajara, en la división de artes escénicas, pude reconocer que lo que llaman investigación no coincidía con la concepción que yo había construido. Y finalmente fue en el máster, en Jaén, donde pude adentrarme en un terreno que más bien se me presentó incierto y móvil.

Ahora que quiero retomar el camino que he seguido en este proceso de investigación, me encuentro con que quiero hablar de algo que llamo “el inicio”.

¿Cuál es el inicio de este camino?

Abrir este espacio de indagación para escribir esta propuesta me ha implicado un retomar y retomar hilos que habían quedado ya, si no olvidados, sí alejados. Historias antiguas que no quiero considerar “el inicio”, pero que sí, definitivamente han ido tiñendo este trayecto hasta ahora “el final”.

Diré, con fines muy prácticos y pensando en reducir los datos a un periodo de tiempo bien definido, que todo empezó con un interés y una inquietud. El interés de experimentar una ruta creativa que quería escribir en unos cuantos relatos, y la inquietud de conocer en qué consiste un proceso creativo.

Dicen Contreras y Pérez de Lara (2010) que es necesario encontrar la inquietud que mueve a resolver la investigación y preguntarse por su origen, porque siguiendo a Gadamer, esta exploración es el horizonte desde el que cobra forma la indagación.

Diré que todavía no había decidido la metodología cuando ya sabía qué quería. Y diré también que saber lo que quería no implicaba tener una imagen anticipada del resultado que entregaré al final de este transcurrir. Porque tanto el camino era desconocido y me implicó un montón de decisiones que fueron guiando el camino que recorrí.

Pero aquí, insisto, lo único que quiero decir es que hubo un “inicio”.

Si bien, en cualquier proyecto de investigación todo comienza con la pregunta de investigación y la búsqueda del origen de esta inquietud, en la investigación en la práctica artística puede suceder algo diferente.

En mi caso, concebí al mismo tiempo tanto la pregunta como el entusiasmo por conseguir algo tras el proceso de investigación que apenas iniciaba. Esto era una contradicción. Hasta que leí lo que dice Haseman (2006):

“...many practice-led researchers do not commence a research Project with a sense of ‘a problem’. Indeed, they may be led by what is best described as ‘an enthusiasm of practice’...”

Desde hace unas décadas, las escuelas y las academias de arte se han transformado en las nuevas facultades, de modo que docentes y estudiantes universitarios han ingresado en los circuitos oficiales de investigación (Vicente, 2006). Las universidades de distintas partes del mundo han incluido en sus grados y posgrados los estudios del arte, tanto desde perspectivas teóricas como prácticas. Este hecho ha ocasionado que tanto los estudiantes, como los profesores de artes dediquen parte de su carrera universitaria a la investigación, lo que a su vez ha ocasionado una nueva mirada que examina las posibilidades del arte como objeto, herramienta y práctica de investigación. De esta manera, los investigadores en el área del arte suelen fungir tres roles a la vez, colaborando a la construcción de una nueva figura profesional: docentes, investigadores y artistas.

La investigación en el área de las artes, en la actualidad, sucede desde distintas perspectivas. Borgdorff (2012) diferencia tres principales rubros: la investigación sobre las artes, la investigación para las artes y la investigación en la práctica artística o investigación creación. Además de estas posibilidades, en el ámbito educativo se desarrolla la investigación educativa basada en las artes (Hernández, 2008), la a/r/tografía (Springgay, Irwin y Wilson, 2005) y el arte activista (Dewurst, 2016), entre otras.

El primer punto a resolver es qué quiero: un libro de cuentos.

Por lo tanto, hay que ser coherente con ese propósito y formular la pregunta que oriente la ruta para experimentar un proceso creativo para la producción de ficciones a partir de una estrategia específica.

Quiero decir aquí que hubo muchas preguntas y redacciones previas, hasta esta última que surgió ya muy adelante del proceso. Me sirvió mucho tener que entregar el segundo plan de investigación a la universidad porque me vi en la obligación de expresar con claridad y directamente lo que yo quería.

¿Cómo se experimenta un proceso creativo para la producción de relatos a partir de la distorsión por la vía de la reflexividad y la imaginación de alternativas?

Hubo luego otras cuestiones que resolver: proceso creativo, estrategia creativa, ficción.

Y la metodología...

El artista

Me he quedado atrás con la idea que tengo acerca de qué es un artista, quién es un artista, o mejor dicho, que significa ser un artista. Después de muchas preguntas por todos los caminos por los que he andado durante este tiempo, me queda claro que la etiqueta “artista” no funciona. A final de cuentas el arte es una manera de actuar.

Al principio, como un aprendizaje del máster, pensaba que el primer paso era identificarme con el rol de artista. Ahora ya no me interesa. Artista, investigadora o profesora, lo importante es el gesto con el que me muevo en mi propia realidad.

Ariel Guzik, cuando lo entrevisté en ciudad de México, en octubre de 2016, lo primero que me dijo fue que no era necesario etiquetar, que la etiqueta era una condición artificial e innecesaria. Y al final de la entrevista, justo antes de despedirnos, me dijo que en último caso, él podría asumirse como investigador.

Lepage (2011) señala que:

Nuestra concepción del artista como investigador no es una definición que intentemos imponer al artista, sino que es más bien la forma en que muchos artistas se han descrito a lo largo de los últimos cincuenta años, sea implícita o explícitamente. Durante las últimas cinco décadas, los artistas han descrito sus obras como algo que entrañaba una exploración de tal o cual campo, incluso hasta el extremo de argumentar que la exploración o el proceso de investigación en cuanto tales eran artísticamente mucho más importantes que el resultado final, que podía producirse en forma de performances, exposiciones u obras de arte más convencionales. (...) Es como si los artistas hubieran tenido que pensar que la imagen del investigador sería de utilidad a la hora de explicar que el arte ante todo es un proceso de reflexión, de interrogación, de pensamiento, que no tiene mucho que ver con la producción eventual que siga del mismo.

Proceso

No hay mucho de esto a mi alcance. La cuestión del proceso. Jaschko y Evers (2010) señalan que:

En el arte contemporáneo, la propia creación se ha convertido, a menudo, en un proceso que no se detiene, sino que prosigue después incluso de la formulación o construcción de una manifestación. Con mucha frecuencia las obras de arte constituyen versiones o iteraciones modificadas de un concepto desarrollado con mayor amplitud y que no concluye con una única plasmación, expresándose por el contrario a través de una serie de obras que difieren solo ligeramente entre sí, o incluso de una obra que se mejora o cambia con cada presentación.

Y esta cuestión es central, porque este trabajo no corresponde a un producto terminado, una obra que es única y que se encuentra lista para ser publicada como un libro, un objeto artístico literario. Sino que me encuentro en un plano de exploración, de experimentación con la palabra, la percepción y el movimiento.

Y sin embargo, considero que este trabajo es en realidad una obra artística. Pero no me refiero solo al producto, sino al producto y todo lo que éste ha implicado: la reflexión, la exploración, las derivas, las vivencias, las narrativas y sobre todo, la constitución de hábitos que afectan mi manera de ser y de hacer que he adquirido durante el tiempo que le he dedicado a su elaboración.

Desde una perspectiva indagatoria, Chochran-Smith y Lytle (2003) dicen:

Al utilizar la expresión conocimiento local, sin embargo, estamos situando en un primer plano los procesos (no los productos) de construcción del conocimiento tal y como se manifiestan y se integran (…)

En este sentido, la construcción del conocimiento se relaciona con la acción que se realiza en un contexto inmediato, con las implicaciones sociales y políticas que conlleva la acción misma. Esta perspectiva coincide con el “giro práctico” de la investigación (Schatzki, Knorr y Von Savigny, 2001).

El producto de la investigación es la obra

Hay una cuestión que sigue causando debate en el ámbito universitario en cuanto a la investigación en la práctica artística, la cuestión del informe final: ¿es necesario escribir una exégesis del proceso realizado o es suficiente para conseguir el grado de doctor presentar la práctica misma?

Las posiciones se distribuyen entre los que insisten en que es indispensable tal como una herramienta de comunicación necesaria para transmitir las conclusiones-resultados de la investigación, mientras que otros se decantan porque la obra que resulta al final del proceso (si es que la hay) o el mismo proceso es suficiente.

En este sentido, Lepage (2011) critica la incapacidad de los tribunales para leer los lenguajes artísticos de las obras que es posible presentar tras una indagación en la práctica artística y aclara:

(...) la evaluación de un doctorado en artes debería ceñirse a la capacidad que tenga el estudiante de doctorado para hablar en el medio de su elección. Y si ese medio es el cine, o el video, o la pintura, o la escultura, o el sonido, o si el estudiante de doctorado desea mezclar diversos medios, obviamente hará falta que el tribunal disponga de formas de leer, de interpretar y de discutir muy distintas de las que exige un texto de corte académico. Imponer un medio al artista equivale a no reconocer que el artista es un artista. Un artista que desee obtener un doctorado en artes debería recibir entera libertad académica para elegir el medio que prefiera. Incluso en tal caso sería posible que escogiera el texto tal como ordinariamente lo entendemos, por ser el medio más adecuado de cara a sus intenciones artísticas.

El paradigma

La diferencia entre el paradigma cualitativo y el performativo, como lo propone Haseman (2006), son notorias. Existen dos principales circunstancias que los definen. La primera relativa con el principio de la investigación, centrada en la pregunta y el interés del artista investigador que emprende el camino. Se tiene ya muy asumido que la investigación inicia en una pregunta, una inquietud que motiva el proyecto y de la cual es necesario preguntarnos las profundas motivaciones que le dan origen. En la investigación artística, además, es posible que el inicio del camino esté motivado por un interés creativo específico, es decir, el artista e investigador se pregunta porque tiene el interés de crear una obra que puede ser o no objetiva.

Es decir, en la investigación artística, como la describe Haseman desde la definición del paradigma performativo, un investigador que además es artista, plantea sus preguntas de investigación a partir del interés creativo de producir una obra. En esta propuesta, la práctica misma es la metodología de la investigación, con lo que se acerca el diseño del proyecto a los mecanismos propios de la indagación.

La segunda característica estriba en la manera como se expresa el resultado de la investigación, que está determinada por los lenguajes que pone en juego el artista investigador en el proceso creativo de su obra. La obra misma es el resultado de la práctica y por lo tanto, de la investigación. Así, una obra que se desarrolla en el ámbito de la danza, de la música o de cualquier arte emplea los códigos expresivos propios de ese ámbito para la presentación de los resultados del proceso.

De esta manera, me encuentro con una visión de la investigación equivalente al proceso creativo y que instaura la obra artística como el resultado del proceso de investigación.

La investigación creación es una manera de hacer, como lo describe Manning (2016). Se trata de generar nuevos procesos, conocer como suceden y como se pueden generar nuevas vías para entramar o desentramar caminos.

Four propositions to begin:

1. If “art” is understood as a “way” it is not about an object, about a form, or content.
2. Making is a thinking in its own right, and conceptualization a practice in its own right.
3. Research-creation is not about objects. It is a mode of activity that is at its most interesting when it is constitutive of new processes. This can only happen if its potential is tapped in advance of its alignments with existing disciplinary methods and institutional structures (this includes creative capital).
4. New processes will likely create new forms of knowledge that may have no means of evaluation within current disciplinary models.

Esta práctica genera formas de conocimiento que son extralingüísticos, crea estrategias operativas desde un posicionamiento flexible, nuevas propuestas de ensamblajes para repensar acerca de cuestiones que fundamentan la teoría y la práctica en una dinámica de experimentación.

Estas nuevas formas de conocimiento, según la autora, requieren también de nuevas formas de evaluación. La necesaria transdisciplinariedad de la investigación creación incita a examinar de qué manera la práctica artística reaviva la cuestión de qué pueden hacer estas disciplinas. Lo anterior, implica generar una mirada diferente sobre la investigación y su participantes, así como de la idea de conocimiento, su producción y su transmisión.

Entre la investigación creación y la investigación en la práctica hay ciertas diferencias. Contreras (2013) señala lo siguiente:

La práctica como investigación no es lo mismo, por ejemplo, que la indagación propia del quehacer artístico. (...) La diferencia radica en que la práctica como investigación requiere tener claras las preguntas y diseñar (aunque esto varíe en el camino) una cierta metodología. Las preguntas, al igual que en la investigación científica deben ser específicas para orientar el proceso. Una buena pregunta delimita el ámbito de acción performativa y encuadra la experimentación. Además, en una práctica como investigación lo más relevante es el proceso de indagación y experimentación: el fin último es explorar, no crear. En eso difiere de la indagación artística que busca crear una obra, un producto artístico. En la práctica como investigación el propósito es autorreflexivo y busca generar nuevo conocimiento (encarnado, práctico), no (necesariamente) crear una obra de valor estético (aunque esto también puede darse). Otro aspecto fundamental que no siempre se verifica en el trabajo de los artistas es el registro del proceso. Tal como mencioné anteriormente, el registro es fundamental a la hora de realizar una práctica como investigación. Este registro, a diferencia del registro que puede llevar un artista (cuaderno de notas, bitácora, dibujos, bosquejos), responde a parámetros de legibilidad para que después puedan ser analizados, re-articulados, re-presentados para reconstruir la genética del proceso investigativo.

La investigación en la práctica es una metodología que tiene un diseño para intervenir en situaciones sociales, que busca en muchos casos desentrañar el “embrollo” (Schön, 1983). U otros objetivos. Los mecanismos que utiliza para resolver esa práctica pueden variar y no necesariamente se desarrolla en el ámbito artístico.

La investigación creación o artística, en contraste, busca una producción estética que puede variar según el diseño que el artista haga de su propio desempeño, porque es enorme el abanico de posibilidades en cuanto a la obra artística. Los diseños metodológicos que los artistas investigadores generan para producir su obra dependen de las estrategias que las disciplinas artísticas ofrecen y de su dominio durante el proceso.

Un punto en común, es el registro del proceso durante la producción estética. No obstante, como dice Contreras, la función de estos registros puede variar entre una visión y la otra.

Aquí quiero agregar que la investigación creación no limita la función de estos registros a una en particular, sino que estos dependen de la intención del investigador, de modo que en muchos casos, los registros mismos consisten en la obra en sí misma. Este es el caso de esta experimentación.

Moreno-Montoro, Tirado-de-la-Chica, Martínez-Morales y Ma (2017) señalan lo siguiente:

El ámbito al que pertenece nuestro proceder en la investigación es el artístico. La metodología de investigación artística no es cualitativa, es creativa, es decir, se realiza a través de producción creativa o artística (...). Tiene paralelismos con lo cualitativo, incluso en muchas ocasiones comparten investigaciones, y puede utilizar métodos cualitativos. Según la clase de investigación artística que sea, puede coincidir que el proceso de investigación y los resultados sean el mismo asunto. Puede ocurrir que las conclusiones estén incrustadas en los resultados. Y desde luego, el resultado o resultados, siempre son un producto creativo. Como la realización del producto creativo es el propio proceso de investigación, puede pasar que métodos y resultados sean la misma cosa.

La investigación artística no tiene protocolo fijo. No hay unas instrucciones que indiquen qué hay que hacer antes o después. La investigación artística es de carácter interpretativo, al igual que la cualitativa, pero desde la subjetividad del investigador, (...). Entre otros aspectos que definen qué es una investigación artística es fundamental destacar que es de sistematización compleja, no solo diferente cada vez, sino diferente en cada paso que se da dentro de un mismo proyecto (Moreno-Montoro, Valladares-González y Martínez-Morales, 2016).

Asumir esta posición determina la dinámica del artista investigador que se desempeña en un ámbito de incertidumbre continuo: no existe un protocolo definido que vaya guiando de manera externa el proceso de indagación, sino que todo depende del diseño que se haga del proyecto y, con más exactitud, del desarrollo del proceso.

Y, ¿cómo se enfrenta este grado de incertidumbre cuando se está habituado a seguir pautas metodológicas bien definidas y orientadas sobre todo al análisis?

Quizá, este sea el punto central de la experiencia creativa.

La investigación artística utiliza las estrategias propias de las disciplinas del arte para explicar el fenómeno del arte. Corresponde a un contexto investigativo que depende del diseño metodológico que proponga el artista, quien lo modela siguiendo su intención creativa, lo cual permite que el diseño de la metodología pueda suceder durante el transcurso de la acción. No solo la pregunta inicial, sino que también la hipótesis puede surgir más tarde, durante o al final del proceso, siendo la propia práctica investigativa la que configura su formulación:

En una práctica como investigación la dosis de incertidumbre es mayor porque no todo puede formularse en palabras y, por tanto, no todo "aparece" en forma clara. Es por esto que el rol de la hipótesis es particular puesto que ésta nunca puede ser del todo "probada" cómo sería por ejemplo en un experimento. Lo que queda probado a nivel de la experimentación es que se puede experimentar, que se pueden proponer nuevas ligazones, que es factible generar nuevas experiencias para dar cuenta de posibles respuestas que en general son únicas e idiosincráticas. (Contreras, 2013).

En este sentido, la metodología de la investigación en la práctica artística construye un conocimiento que se propone desde el proceso mismo de la producción artística, el cual implica el distinguir vías donde se da la posibilidad de la experimentación creativa.

Poner en práctica una estrategia creativa.

No se trata de hacer lo que sea. Es un procedimiento lo que estoy experimentando.

Se trata de generar escrituras del yo (autoensayo, comentario, diario y cuaderno), y a partir de esas notas que se basan en la observación de lo cotidiano mínimo, modificar esos registros para llevarlos hacia la ficción con dos mecanismos descritos por Bruner (1991) y Watzlawick (1989): la imaginación de alternativas y la reconstrucción reflexiva (reestructuración).

Estos mecanismos implican pequeñas acciones que, repitiéndolas todos los días, pueden convertirse en hábitos (Feldenkrais, 1985).

Cuando me cuestiono acerca de la trascendencia de enfocar en la cotidianidad la observación, doy por hecho dos cuestiones que parecen obvias y que son difíciles de precisar debido a su misma obviedad.

- Actuamos en el día a día, de modo que expresamos nuestra subjetividad en la cotidianidad.
- Los hábitos se aprenden y se asumen en lo cotidiano.

García Canclini (2004) dice lo siguiente:

(...) Si queremos hablar de sujeto, si todavía es posible, debe reelaborarse el concepto para limpiarlo de ilusiones egocéntricas y volverlo capaz de designar un lugar a la vez condicionado y creador. En términos de Bourdieu, hay que comprender la interacción entre las estructuras estructurantes con que la sociedad configura sujetos, a través del habitus, y las respuestas de los sujetos a partir de prácticas.

Ahora ya no me propongo ninguna construcción subjetiva personal, sino más bien insertar en mi práctica un pequeño hábito. Otro.

La cuestión es hablar de asuntos y cosas poco importantes. No de las experiencias cumbre, sino de las pequeñas acciones que conforman la rutina diaria y que hacen el día a día.

No vivimos experiencias cumbre todos los días, pero en cambio a diario se prepara la comida, se camina por la ciudad, se toma una ducha, etcétera.

Estas pequeñas acciones conforman una forma para un individuo y un pequeño cambio en la rutina puede implicar una novedad que impacta en la experiencia. Pero es necesario un ejercicio de atención constante. Hacer lo que se hago diario alejándome de lo mecánico y darme cuenta de lo que me pasa en cada momento.

Aunque me distraigo frecuentemente, esta intención me mantiene despierta todo el día, con la atención puesta en cuestiones muy básicas como en mi cuerpo y en mis reacciones corporales que pongo en juego en casa situación.

Para articular los cuentos, me pareció de pronto que necesitaba pequeños pretextos alrededor de los cuales escribir. Y me pareció que hablar de las cosas más cotidianas de mi mundo era una buena opción. Derivar, de los diarios, cuentos relacionados con las cosas mínimas, cotidianas: la toalla, el jabón, la estufa, el cigarro.

Me encontré con una barrera: no tengo nada que decir de las cosas excepto que existen y que son cotidianas. Entonces no escribí cuentos, sino una especie de reflexiones acerca de la naturaleza de esas cosas.

Pero luego sucedió algo extraño, con la práctica, los escritos se hicieron cada más impersonales y los relatos de la cotidianidad empezaron a transformarse. Me pareció que mi mirada sobre las cosas se iba transformando, me di cuenta de que iba generando una manera de mirar fuera de lo habitual. Este cambio coincidió con un cambio en mi sentido del humor.

Inicialmente propuse el tema de la cotidianidad pensando en la observación de los eventos mínimos de día a día. Pero mi perspectiva de lo cotidiano es diferente. Se trata de encontrar en la cotidianidad las distorsiones necesarias para que no suceda el repetir infinito del hábito. Se trata de vivir los eventos mínimos del día a día (los que no son ni eventos) de manera que estos se conviertan en disparadores de una mirada extraña, fuera de lo habitual. Se trata de todos los días construir un extrañamiento por lo menos y generar esa manera de mirar las cosas, los actos y las prácticas. Eso son los relatos.

Inicialmente insistí en la idea de Perec (2013) acerca de lo extraordinario como punto de partida, como un referente de lo que quería hacer. Pero no fue nunca mi intención lograr su propósito artístico, sino explorar una práctica personal, una práctica cotidiana hasta crear un hábito, el de la mirada extraña. En ese sentido, me siento muy satisfecha.

Agrego la cita de Perec (2013) porque fue una lectura fundamental para estructurar mi proyecto. Pero insisto, lo que hago es muy diferente de lo que él propone.

Lo que pasa realmente, lo que vivimos, lo demás, todo lo demás, ¿dónde está? ¿Cómo dar cuenta de lo que pasa cada día y de lo que vuelve a pasar, de lo banal, lo cotidiano, lo evidente, lo común, lo ordinario, lo extraordinario, el ruido de fondo, lo habitual? ¿Cómo interrogarlo? ¿Cómo describirlo?

Interrogar lo habitual. Pero justamente, es a eso a lo que estamos habituados. No lo interrogamos, no nos interroga, parece no constituir un problema, lo vivimos sin pensar en ello, como si no transmitiera ninguna pregunta ni respuesta, como si no fuera portador de ninguna información. Ni siquiera es condicionamiento, es anestesia. Dormimos nuestra vida sin sueños. Pero, ¿dónde está nuestra vida? ¿Dónde está nuestro cuerpo? ¿Dónde está nuestro espacio?

Cómo hablar de esas “cosas comunes”, cómo asediarlas, cómo hacerlas salir del caparazón al que están pegadas, cómo darles un sentido, una lengua: que finalmente hablen de lo que existe, de lo que somos.

El silencio

Se asocia la deriva al caminar sin intención y sin detenerse atravesando un espacio, generalmente urbano (Maderuelo, 2008), pero yo me detengo siempre que puedo. Sé que caigo en un lugar común pero la luz y las sombras revelan en las calles de la ciudad un espectáculo para asombrar a cualquiera.

Este ir por la ciudad, andando por las calles, sentándome en cada una de las bancas de las pequeñas plazas esporádicas, entrando a las casas abiertas (incluso las que no tienen acceso público), descansando en la gramilla de los jardines, y tomar un café de vez en vez, ¿es acaso un paseo? Es más bien una expresión manifiesta una práctica del espacio: “me siento bien aquí” (De Certeau, 2000).

Acaso por caminar sin rumbo fijo, sin intención alguna, sin plan y por lo tanto sin utilidad mantengo una posición relacionada con alguna práctica de resistencia contra el imperialismo o contra el capitalismo feroz (Le Breton, 2015). Acaso significa un deporte, una práctica filosófica que me lleva hacia la reflexión o a la huida que arremanga el ritmo vertiginoso de lo cotidiano hacia la lentitud (Gros, 2014).

Caminar por la ciudad es un movimiento. Podemos hacer que algo tan sencillo como poner un pie delante del otro se convierta en una propuesta creativa, pero en la raíz de todo el desarrollo de esta propuesta, hay el retorno a un movimiento básico. En este caso, mi hábito andar por las colonias y los barrios de la ciudad.

El diálogo que no puedo entablar, lo camino a la deriva. Por eso busco los espacios de silencio.

El proyecto de “El libro del silencio” inició con una reflexión acerca de la existencia del silencio en mi misma, asumiendo que el silencio no existe a partir de la fantasía de que yo misma, de manera interna, sueño y me escucho. Y luego expando este gesto, expando la escucha hacia el ruido y su ausencia (que no es silencio) de la ciudad, Lisboa.

El propósito de este proyecto fue explorar la ciudad a la deriva, apropiarme emocionalmente de los espacios, sentir mi cuerpo en movimiento y escuchar las ausencias, en busca del silencio.

Silencio 1: Andar

Este relato inicia a la mitad, cuando ya han sucedido muchas otras cosas que me hacen posible contarlos, construirlos primero para luego ficcionalizar todo lo posible hasta completar las lagunas, fallos en la percepción o construir sucesos en los que participo y no me entero de nada. Es una narración de un momento de mi historia, que por ser personal y de primera mano, no le importa a nadie. Y en eso radica su trascendencia, en lo inútil.

Así, esta narración no busca otro fin que mostrar fragmentos de una aventura mínima, pequeña e invisible: la sensación de habitar una ciudad, Lisboa.

A fuerza de viajar como extranjera y decirme que estoy de paso porque luego voy a regresar a mi país, mi falta de pertenencia se ha hecho un hábito. Pero una temporada en Lisboa bastó para que la identificara como mi segundo país. ¿Cómo hice eso, si no aprendí a decir ni buenos días en portugués? Fui acostumbrándome a mi piso en Campo de Ourique, fui confundiendo en sueños mi cama con la que tengo en México, salía al jardín de la colonia y tomaba café y pasteles de Belén temprano todas las mañanas, los mosaicos de las calles me parecían familiares. Unos días paseando por los barrios alrededor de mi casa y sin más tenía ya una cotidianeidad en la ciudad.

Esta deriva me llevó a caminar por Lisboa, a entrar en las habitaciones ajenas, a comer las sopas que más me gustan, a platicar con los meseros de restaurantes antiguos y con mujeres parapetadas en las ventanas, a grito tendido. Una paradoja. Y aquí busco transformar mi percepción de lo cotidiano para escribir. Transformar un hábito.

A partir del mismo material de base, la vida cotidiana, se pueden realizar así diferentes versiones de la realidad. El arte contemporáneo se estructura como una mesa de edición alternativa, que reorganiza las formas sociales o culturales y las inserta en otros tipos de guiones. Des-programando y re-programando, el artista demuestra que existen otros usos posibles de las técnicas y de las herramientas que están a nuestra disposición (Bourriaud, 2008).

Silencio 2: Inclinación por la deriva

Mi relato de mí misma es parcial y está acosado por aquello para lo cual no puedo idear una historia definitiva. No puedo explicar con exactitud por qué he surgido de esa manera, y mis esfuerzos de reconstrucción narrativa siempre están sometidos a una revisión. (Butler, 2009).

Cuando era joven, solía escapar de la escuela y andar por la ciudad a tientas, sin teléfono móvil ni GPS. Día tras día fue creciendo la amplitud de las caminatas y, con ello, la confianza para adentrarme en los distintos barrios de mi ciudad. Caminaba horas por las calles en busca de los lugares favoritos de ese momento, instantes para coleccionar y que casi siempre estaban relacionados con algún efecto de la luz.

En esa época, vagar por la ciudad o un pueblo, o adentrarse en el bosque, implicaba en realidad un extraviarse, un andar sin ruta prevista, sin más guía que un mapa o un plano. Andar implicaba platicar con los habitantes de las colonias y de los barrios, con los comerciantes y con la gente que encontraba en la calle, siempre en busca de una respuesta. O andar en silencio, sin más orientación que uno mismo y la propia experiencia del viaje.

Caminar ha sido para mi vida una opción que desvía el curso rutinario de los días y que me lleva a conocer otras maneras de organización de las personas, otras estructuras espaciales, otras formas de convivencia, otras conversaciones. No he necesitado cruzar el mundo para conocer otras posibilidades de vida, y nunca quise tampoco escribir notas densas de mis acercamientos; solo he buscado, en todas mis derivas de juventud, conocer la calidez de la gente y la manera como configuran los espacios que habitan.

Ahora, veinte años más tarde, en Lisboa, despierto temprano y ligera, lista para tomar una ducha y salir a caminar por la ciudad. ¿A dónde ir? Sea a donde sea, sé que no voy a llegar. Hago caminatas sin un propósito práctico que equivalen a una especie de paréntesis en la cotidianeidad, espacios temporales para vagar por la ciudad. Repito una y otra vez un viejo hábito.

Silencio 3: Los pasos perdidos

Cage hizo desaparecer el gesto autoritario del director de orquesta porque, en lugar de “hacer el silencio”, se trataba más bien de escucharlo, y oír así el bullicio que lo habitaba... (Pardo, 2007).

Hay un ruido de fondo, continuo. Una especie de vibración que se expande por la extensión del asfalto y sube, tal como el vapor de agua después de una llovizna en la época de la canícula. Es un vapor de ruido que se va apropiando de todos los lugares de la ciudad. En casa, incluso, es indispensable mantener las ventanas cerradas, ventanas de doble cubierta y que sellan para proteger del clima... y del ruido.

Cuando camino por las banquetas quebradas de Lisboa, la vibración sube por mis piernas hasta que toda mi estructura se estremece de continuo, con un temblor mínimo, casi imperceptible, pero que corre por el eje central de mi cuerpo. No, todos los días me digo, el silencio no existe.

Acaso es el subsuelo crujiendo alcantarillas, acaso son los sótanos atestados de tránsito, las cuevas por donde circula el agua... ¿qué es?

Voy caminando por las calles pequeñas y suntuosas hacia arriba, en contra de la pendiente de la ciudad y del brillo del río, en el horizonte. Unas cuadras antes del jardín Amalia Rodrigues, veo una panadería y me encierro dentro de los cristales que dan a la calle. Quiero un café y un pastel de Belén. Y escucho las voces y su resonancia, la máquina del café, el choque de las tazas y los vasos, el grifo del agua, los golpes contra la pared, el servicio en la bandeja, la puerta y su campanilla... y cuando me ponen el café en la mesilla noto la sonrisa de la camarera amplia, familiar, que se va sin decir nada. Un instante de contacto.

Silencio 4: la experiencia del agua

El turista se mueve con una finalidad (o eso cree). Sus movimientos son ante todo “a fin de”, y solo secundariamente (en el mejor de los casos) “debido a”. La finalidad es una nueva experiencia... (Bauman, 1996).

Es fácil. Los caminos para el turismo llevan una corriente y desembocan en los sitios destinados para satisfacer las expectativas de los visitantes. La zona turística de Lisboa está hacia abajo, hacia el río. La inclinación de las calles me llevará como una bola de tenis rodando por los cauces de las banquetas.

Soy una turista y voy rodando en busca de algo característico de Europa. Las grandes calzadas portuguesas, los edificios monumentales, las lujosas extensiones y plazas con terrazas, una zona antigua con callecitas reptantes, el tranvía, quizá y hasta algún gallito cantando en la azotea de alguna casa típica. Y lo más importante, la calle principal llena de comercios donde comprar los regalos que podría comprar en mi ciudad, a mi regreso, y más barato. En fin, una experiencia que me diga que he estado en Lisboa.

Bueno, no puedo. Ya está.

Lo primero es colocarme los tapones para los oídos para evitarme el ruido, porque soy cascarrabias. Lo segundo, el río está demasiado lejos para ir caminando, por lo que tengo que abordar un autobús. Lo tercero, no sé por qué quiero ir a la zona turística cuando no soporto las carcajadas de los turistas que felices se reúnen en grupos de viaje (y es que no sé de qué se ríen).

Entonces salgo de casa y enumero todos los sitios que no voy a conocer: el barrio alto, Alfama, el centro, Rossio, el castillo, las catedrales, el mirador, los museos... y mientras tanto camino con calma en dirección contraria, hacia el jardín de Amoreiras, a ver si puedo jugar un rato.

Silencio 5: Primera parada

Ya no queda nada de lo que fue su casa. Ahora está totalmente remozada, con un jardín moderno entre los dos edificios: uno para la biblioteca, parece que conserva solo la fachada; otro para la tienda y la cafetería en el fondo del local.

No queda nada... ni una gota de ninguna presencia. La casa deshabitada. No veo nada aquí...

Entonces pido un café y me siento en una mesa de la terraza para comer un lonche de queso que hice en mi casa (quienes me conocen saben cómo me gusta llevar un lonche cuando salgo por la mañana, comerlo en alguna plaza o en un jardín). Un rato aquí donde no hay nada.

Silencio 6: Una postal

Quería hacer un cuaderno de postales: “en el museo del agua”, “picnic en el parque de Campo”, “fuente en el parque de La Estrella”. La postal del puente de Amoreiras, el que se encuentra junto al museo del agua, diría:

Aquí está un puente que fue edificado como parte del acueducto. La verdad es que aquí espantan porque es un puente romántico. Los amantes vinieron durante siglos a cumplir sus últimos deseos desesperados por la infidelidad y la deslealtad, por las pequeñas crueles violencias cotidianas de las que fueron objeto durante su apasionada emoción... las vidas rechazadas. Las almas se mecen como telarañas pendiendo de las rocas de los pilares. Las canteras están llenas de grafitis invisibles, clavos inexistentes, leyendas ilegibles.

En fin. Una tarde en el frondoso jardín al otro lado del puente y un paseo para atisbar lo que no existe: el río que no fluye abajo, en el fondo, entre los pilares.

Creo que se escucha el ruido del agua por los canales del acueducto...
Y el viento, y la luz, y la ciudad clara...

Silencio 7: En el centro de algún barrio

Estamos hipnotizados por la soledad, hipnotizados por la mirada de la casa solitaria. El lazo que nos une a ella es tan fuerte que ya no soñamos más que en una casa solitaria en medio de la noche. (Bachelard, 1965).

Quedaba cerca del cementerio de las Delicias, pero no supe nunca el nombre del barrio. Había ido caminando hacia el norte de la ciudad y me desvié por unas callecillas justo hacia un extremo del centro. Ahí ya se veían los edificios deslavados y las calles con manchas de aceite de los automóviles y las banquetas quebradas por el abandono. El cementerio estaba abierto y solo, lleno de lápidas por doquier. Las callecitas estaban pobladas de tiendas de barrio y los parroquianos andaban por las calles resolviendo sus asuntos.

En la esquina de la plaza estaba una cafetería que me recomendaron porque su panadería era muy buena. Tomé un café solo y una galleta de almendras, mientras miraba las páginas de un diario en portugués para buscar los datos de un performance que iban a exhibir en el Museu du Campo Pequeno.

Dejé el periódico y todos los volantes en la mesa, me colgué mi bolsa y seguí el camino a ninguna parte.

Y al cruzar la rua Tomás de Anunciacao, nos vimos. Fue un instante largo, unos segundos, los suficientes para andar uno frente al otro mientras cruzábamos la calle. Yo lo miré de arriba abajo, vi el color pajizo de su cabello lacio y luego me detuve en sus ojos. Y sentí que se decía a sí mismo “no me lo puedo permitir” mientras le daba una fumada a su cigarro con un gesto de los labios, delgados, ínfimos, que se hundieron en el encuadre de la mandíbula.

Verlo ya fue un lujo. Encontrarlo en la rua y tocarlo con la mirada, fue un lujo. Más allá de eso no podía permitírmelo. Los pobres no tenemos corazón.

Seguimos adelante. Él, caminando por la acera con sus pantalones llenos de polvo y la mirada hacia el suelo, y yo, como un plomo...

Silencio 8

Íbamos juntas en busca del silencio. Habíamos pasado la tarde en el cementerio inglés, comiendo los nísperos picados y secos que se dan entre las tumbas. Y ahora nos íbamos hacia el centro de la noche, caminando por la ciudad, alejándonos del río. Hacia la ciudad desierta.

Sentía la dureza del ritmo de Nayeli caminado por las calles inclinadas y sentía mi respiración gruesa, un paso atrás de ella. Puerta tras puerta, los restaurantes de barrio iban cerrando tras los últimos platos, ruidosos. Ella los esquivaba de mal humor.

Cruzamos por los barrios, huimos de las avenidas, serpenteamos por las callejuelas.

La noche estaba abierta y luminosa. Las baldosas brillaban con la luz amarillenta de las lámparas. Donde no pasaban autos, en una calle sin tráfico, paralela a Salitre, nos sentamos en la banqueta. Miramos juntas el arroyo de la calle, con los brazos cruzados. ¿Qué pasa? ¿Qué pasa?

Entonces su cuerpo rompió el silencio como un gato. Y de pronto dijo sin más que nadie podía comprender la soledad que se vive cuando estamos lejos tanto tiempo.

Inmóvil recordé una vida anterior, en España, los efímeros encuentros que no han sido más que malentendidos. Asentí.

II

Justo acabamos de leer la noticia de la muerte de Lupita, activista ecológica de Cherán, cuando nos salimos a la calle a tomarnos un whisky sentadas en la banqueta en un espacio entre dos autos compactos, en Lisboa. Sentíamos que en México “la vida no vale nada”.

De pronto, su cuerpo rompió el silencio como un gato. “Nadie puede comprender la soledad que se vive cuando estamos en otro país tanto tiempo”.

Asentí y tomé un sorbo de whisky.

Silencio 9: La ciudad

Era ya muy noche. Las calles del centro de la ciudad estaban desiertas y no se encontraba ningún transporte disponible, con excepción de algunos taxis estacionados en las esquinas cercanas a Rossio. El teatro-cinematógrafo San Jorge hacía horas que había cerrado ya las persianas y las cortinas. Los restaurantes tenían las luces apagadas y las puertas entornadas para evitar la entrada de algún cliente nocturno.

Me fui caminando por las calles iluminadas con lámparas de luz amarillenta. La ciudad se sentía vieja. Veía los edificios y me aposentaba en sus salas. Me imaginaba las mujeres reclinadas mientras se trenzaban el cabello en medio de las paredes anchas, ocultas tras las puertas verdes.

Fui por la rua do Salitre en dirección de Rato.

La noche era fresca, los árboles de las aceras y los jardines en el camino no desprendían ningún olor memorable. No había tráfico. El hotel boutique vintage estaba cerrado y a contra esquina, el consulado español se erigía sobre la calzada portuguesa.

Me recargué en la pared gris del consulado esperando la respuesta que necesitaba para calmar mi deseo. Pero la noche era inmutable. Las paredes se abrían en escalones verticales y recibían mi cuerpo con calor y amabilidad. Pero no respondían nada, mi pregunta quedaba en el aire hasta que se diluía como una hebra de azúcar. La veía flotar en la transparencia del aire en calma. “¿Cómo?”

Y cada vez me sentía más adentro de la pared. Y cada vez me llenaba con más silencio.

Silencio 10: Viseu

Cerca de Viseu, en el centro del bosquecillo, había una ermita. Un edificio de piedra que bien hubiera sido una capilla de paso en un camino procesional. Tenía la puerta de madera cerrada con un candado oxidado y una cadena que se deshacía en trozos. Por una claraboya enrejada se podía ver la pequeña nave y el altar del fondo, todo desprovisto de sus enseres, todo vacío y lleno de polvo. Las hierbas crecían en los recovecos de las piedras, el bosque, aunque no se apropiaba del edificio hundiéndolo en la maleza, sí dejaba bien claro que era su territorio con las líneas continuas de brotes verdes en los filos de la construcción.

Atrás estaba la habitación del ermitaño, pero estaba completamente derruida, no quedaba ya nada.

Bajando del montículo donde se erige la ermita, unos metros más adelante por el caminito de piedra, estaba la fuente de agua. (Debí haberle sacado una foto, pero esta manía de no fotografiar nada de lo que me gusta me inclina a dejar la cámara siempre en casa).

Lo que puedo decir de la fuente no es nada. Nada puede compararse con el ruido del agua al mismo tiempo posada en el fondo y corriendo por la vereda del riachuelo. No se puede decir nada de lo agradable que es recargarse en las rocas laterales del camino de la fuente a escuchar el estancamiento y el correr del agua, el viento entre las ramas, algún insecto-algún animalillo, la luz del sol colada por la trama de las ramas de los árboles, el rumor de la carretera a lo lejos y el silencio de su compañía.

Cuarto momento

Para explicar que este trabajo es performativo... mejor voy a recordar una lectura que hice hace muchos años, cuando este asunto no me importaba en absoluto.

Habían convocado en Estados Unidos a una conferencia acerca de la práctica de la meditación y la iba a impartir un reconocido lama del budismo tibetano. Entonces qué pasó. Estaba el público congregado en un auditorio enorme cuando llegó el lama, se subió al escenario, colocó su cojín justo en el centro y al frente del público y se sentó en silencio a meditar durante la hora que correspondía a la conferencia. Al final, se levantó, recogió su cojín y agradeció la amabilidad del público que tan amablemente presenció el acto.

¿Afectó o no a la audiencia? ¿Afectó o no al propio lama?

Tantos años más tarde, cuando lo leí, me afectó profundamente. Mi idea de qué es una conferencia y de qué es meditar se transformó y me dio risa.

En cuanto al relato performativo, Vidiella (2005) dice que su propósito es hacernos repensar nuestras posiciones, nuestros lugares como creadores o espectadores de la obra artística, ya que la relación entre la obra, el público y el artista anima a repensar acerca de la manera como contamos nuestras historias, como generamos significados, con lo cual se abre una forma de subjetividad en esta relación.

Desde la antropología, la sociología y desde la lingüística la performatividad es un fenómeno muy investigado. Desde los estudios literarios, también. Dolezel (1997), teórico de la literatura, retoma la idea de los mundos posibles (Goodman, 1990) y señala lo siguiente:

(...) esta capacidad para construir mundos puede ser identificada si los textos literarios se interpretan a la luz de la teoría austiniana de los actos de habla performativos. Austin ha estipulado que los actos de habla performativos son portadores de una particular fuerza ilocutiva; debido a esta fuerza, la emisión de un acto de habla performativo bajo las apropiadas condiciones de adecuación (dadas por convenciones extralingüísticas) produce un cambio en el mundo (...). La génesis de mundos ficcionales puede considerarse un cambio extremo de cambio del mundo, un cambio de la no existencia a la existencia (ficcional). La particular fuerza ilocutiva de los actos de habla literarios que produce este cambio se llama fuerza de autentificación. Un estado de cosas posible y no realizado se convierte en un existente ficcional al ser autentificado por ser un acto de habla literario oportunamente emitido. Existir en la ficción significa existir como posible textualmente autentificado.

Para este autor, un mundo se realiza cuando la ficcionalización alcanza a concretar fuerza de autentificación. Esto no quiere decir que los enunciados tengan que ser verificables en la realidad o considerados verdaderos. Sino que en las relaciones internas que se establecen en el mundo ficcional, sea posible la autentificación de lo que se enuncia como acto, es decir, que sea autentificable dentro de la lógica interna del mundo ficcional literario.

Ahora despierto a las 6:45 de la mañana y todavía es de noche (el reloj dice 6:45, pero se siente como si fueran las 5:45). No me levanto, me arropo en la cama y reúno mis fragmentos como costurera: cada una de las articulaciones invisibles han de aparecer en mi costura. Tardo mucho en recoger las partes de mi cuerpo que se me fueron durante el sueño. Luego la ilusión del desayuno me lleva a ponerme en pie, pero cuando me levanto, sigue siendo de noche.

Me gusta tomar todos los días café y galletas antes de ducharme y salir de casa, pero desde que se descompuso la cafetera, tomo un batido de leche y cereal con cierto disgusto, en el salón, mientras veo por la ventana en busca de los tonos cálidos de la aurora. El cielo se abre con una luz muy azul, la claridad va haciéndose... el amanecer.

Ya es tarde, ya estoy una hora tarde... Embrazo mi mochila y me voy al gimnasio de la Universidad.

Es curioso, que la parte del día menos interesante para narrar en estas páginas, sea la que más me entusiasma: salir de casa temprano para llegar a la parada del autobús y tomar el que me lleva hasta el gimnasio. Me gusta la luz del día a las 8 de la mañana cuando todavía no se abre de lleno el cielo, el viento suave y fresco que se disfruta en la cara, el pasar caminando frente a la puerta del colegio de niños pequeños que todavía no recibe a los chavales, la llegada a la parada de autobuses de San Roque subiendo y bajando los escaloncillos, la espera del autobús para ir a la universidad.

Nada espectacular, solo el gusto de caminar temprano por las callecitas de Jaén hasta la parada del autobús y abordarlo. Y luego el cotidiano temor de llegar y pedir el ingreso para hacer ejercicio, porque creo que me voy a cansar mucho, que no voy a resistir el resto del día después de la sesión de hoy.

Media hora en la elíptica, tiempo suficiente para activar todas las articulaciones de la espalda y aceitar las caderas y las piernas. Media hora para tomar una ducha y vestirme: el mejor momento del día.

Cómo decir lo que el agua provoca... deshace todo lo que se ha hecho con anterioridad, desanuda todos los hilos, rompe los vínculos, desprende los pensamientos y las creencias, desafana las ilusiones y deshila los planes. El agua es lo mejor del día.

Hoy deshice todo lo que había construido en la noche y al amanecer con la imaginación, que, por cierto, era una historia bastante larga e intensa. Y salí del gimnasio renovada, otra vez infantil.

Y media hora para tomar el almuerzo en la cafetería: una tostada de tomate y aceite de oliva y un café "cortaíto". Es casi un ritual. El ritual de la mañana antes de ir al despacho a trabajar en algún proyecto de escritura.

1

Mi vecino, José, el del piso 2, tiene en su balcón dos jaulas con pájaros justo arriba de la ventana de mi dormitorio. Para mí es muy significativo, aquí en Jaén, escuchar el canto temprano de los pajarillos. Enjaulados.

Nunca fui muy aficionada a los pájaros: más allá del cotorro Pillo de mi abuela y de los dos periquitos canarios de mi Nina, no tengo ningún recuerdo de ellos ni de su canto.

Es aquí, en este viaje dónde me encontrado con varias cuestiones inesperadas relacionadas con aves. La primera y la más impactante, el *Coloquio de los pájaros*, y luego, la segunda, casi de inmediato, la Hikari, el hijo de Kenzaburo Oé.

Pero ya lo había olvidado porque sucedió en 2014 justo cuando había terminado el máster. Ahora, en esta nueva casa, mi hogar en Jaén, con el canto de los pájaros enjaulados de mi vecino, recuerdo por la mañana y me alegro de ver la primera luz del día, en calma, escuchando.

2

Iba caminando por el centro de Sevilla y vi que en una tienda de “todo a 1-3 euros” vendían jaulas de colores y tamaños distintos. Entré para verlas, porque me gustan las jaulas. Y en la tienda encontré una multitud de pajarillos a la venta, amontonados en las jaulas junto a tres peceras enormes. Me sentía entusiasmada de la rareza con la que me había topado mientras los dueños se desatendían de mí porque obviamente no iba a comprar nada.

La tienda era un espectáculo de trinos.

Despierto todos los días a las 4:30 de la mañana y me siento a descansar unos minutos por las horas que me hacen falta de sueño. Entonces, con 6 grados centígrados de frío en la casa, salgo al patio en pijama, envuelta en mi cordero verde y grueso, para abrir el gas y preparar el café del amanecer. Abro las ventanas del salón y entra la luz de la luna todavía arriba, muy en la cúpula del cielo azul marino.

¡Ah! Beber el café y oír música mientras recupero mi cuerpo.

Me quiero a mi misma completa. Mi cuerpo, completo. Lo quiero todo. Así que lo llamo, poco a poco, con lentitud, con dulzura, como si fuera un cristal de cuarzo lleno de vetas y texturas para contemplar a través de la claridad de sus facetas.

¡Ah! Mis pisos, mis cúpulas, mis murales, mis columnas, mis cuencas, mis montes, mis nodos, mis hilos y sus tejidos. Mis entradas y sus salidas, las líneas rectas y las onduladas. Toda mi cuerpa.

En la piel del cuello siento la oscuridad de la mañana que se cuele por las persianas y hace que los suelos de granito brillen blanquecinos. Pongo una canción para cantar, pongo una para bailar, otra para saltar. Oigo un idioma que no entiendo y de pronto me grita el aroma de mi piel: mi casa.

No puedo más despertar a las 4:40 todos los días. Sin poder dormir siesta en la tarde, caigo de agotamiento a las 11 de la noche... es un ritmo imposible.

Ojalá pudiera despertar hasta las 11 y levántame a tomar el café a las 12 del mediodía, cuando el sol ya está en la fase más caliente del día, en una terraza o un patio lleno de naranjos y limoneros... Conozco un par de chicas que así viven, y viven bien: simpáticas, creativas, sonrientes, siempre jóvenes.

En cambio, yo...

Lo de ahora es insoportable. No creo que pueda vivir así más de dos semanas, por muy optimista que sea. Yo quiero dormir ocho horas diario, de las 11 a las 7. Despertar fresca, con la luz del día, ducharme y trabajar en mi tesis. ¡Tengo tanto qué hacer!

Primero: hablé con Lucía acerca de escribir o no un marco teórico y la descripción de la metodología. Lo he pensado mucho y creo que no hacerlo deja demasiados datos a la interpretación de cada quien, y cada quien tenemos un camino distinto, por lo tanto, no se comprenderá en absoluto mi propio camino.

Entonces, desmañanada, cansada, y aquí estoy, planteando un aparato crítico, un marco teórico, una perspectiva metodológica, un camino a seguir. ¡Y qué difícil es organizar mi proyecto!

“No eres urgente”. Las palabras del doctor resonaban en mi cabeza revuelta en la confusión mientras caminaba en la calle. La noche estaba tibia, cálida y andaba sola por la ciudad.

No era urgente, pero el dolor abdominal seguía.

Fui al hospital porque el dolor era insoportable, una daga puntiaguda me taladraba sin piedad. Y cuando llegué, me pusieron en las bancas de espera del pasillo de urgencias en el Valentín Gómez Farías del ISSSTE. Estaba en observación, solo que ningún médico se acercaba para realmente observar mi estado de salud.

Al amanecer, tras ocho horas de espera (una larga y oscura noche, no sé), mi madre me cogió de un brazo y me “ingresó” en la sala de urgencias, me subió a una camilla infantil y amenazó con demandar al servicio del hospital.

“Señora, no sabemos si es apendicitis. Puede ser que haya comido algo en mal estado. Dígame, ¿qué comió su hija hoy, a ver?”

En la camilla se siente diferente el dolor, es más solidario con el cuerpo, se expande como un entumecimiento lleno de calambres, la punzada aminora.

A mediodía, alguien se acercó a mi camilla. ¿Javier fue el médico que hizo mi diagnóstico? Iba pasando por ahí y vio que estaba sin atención. Se acercó como para criticar y preguntó todo; le dije todo (que no era nada); analizó todo. Supo de inmediato donde clavar los dedos para pulsar el dolor, presionó y regresó la sensación de la daga, terrible. Me guardé el grito para mí.

Solo recuerdo su risa (diablo), tenía clara imagen de lo que me pasaba y hacia dónde iba.

No era urgente, pero luego llegó corriendo el médico residente y me programó para la operación: había que extirpar el apéndice lo antes posible, antes de la peritonitis. Salí del quirófano a la 6 de la tarde.

Meses más tarde, me duele la herida. Siento las capas de la piel cicatrizando lentamente. Y en mi cabeza resuena un extraño “no eres urgente”.

Sé que mi cuerpo llegará a dónde va, sin duda.

Los cuadernos como barajas se van moviendo en un póker de notas. Está el ultra pequeño azul, la libretita, el cuaderno de notas verde, el mediano gris con liga, el grande. Además, el que voy engrapando con las notitas, los post it y las servilletas...

¿Qué es un cuaderno? Y en todo caso, ¿qué es un libro? Un espacio.

“Un libro es un conjunto de textos”. Ulises Carrión (2012).

En el Volapié, estaba tomando una caña con mis amigas cuando llegó el indeseable y se sentó con nosotras. Una charla insignificante como siempre, poco interesante y que fácilmente se puede reducir a pérdida de tiempo.

Y, ojo, en medio de ese momento de enfado, se me ocurrió algo. Saqué entonces una lapicera azul y en una servilleta anoté una idea para desarrollarla más tarde, en casa. Y el imbécil se me quedó viendo e hizo un gesto: “mira, la doctora, dónde escribe...”

Ah, no tiene caso explicarle nada a la gente que se siente muy de renombre...

La nota decía:

En la habitación de al lado está Alicia enferma del estómago. Parece que le hizo daño la tapa de calamares que comió en Sevilla. No se puede levantar, tiene fiebre y dolor. ¿Una infección?

Mientras ella descansa porque está enferma, en pleno calor del verano caliente, en el salón, apenas se puede respirar. Tengo el cuerpo bañado de sudor y los pies hinchados por el exceso de agua. El sol de la media tarde se cuele por la ventana, como la resolana de un incendio.

Dejo el libro que estoy leyendo, uno de Arno Schmidt, y me asomo por la ventana y veo que los osos comienzan su espectáculo en la calle.

Hacen una especie de procesión, al estilo de los Hare Krishna, pero sin los carros alegóricos y sin la multitud, también sin cantar y sin la danza caótica que los caracteriza. No llevan tampoco panderetas ni ningún otro instrumento musical; de hecho, no van con música ni cantos. Bueno, no es como las procesiones de los Hare Krishna, no, nada que ver.

Es más bien como la procesión de los osos pardos de Jaén: cinco osos van por las calles bailando una especie de can can mientras se abrazan enlazando las garras por las espaldas. Llevan los hocicos con un gesto que bien podría ser una sonrisa, pero no se sabe en realidad, porque son osos y ¿sonríen los osos? Mas bien, como que sueltan la mandíbula y las lenguas cuelgan, la baba cae al suelo mientras dan los saltitos y levantan las patosas y peludas piernas gordas, chamorrudas. Y como me hace gracia, insisto en que su gesto es una sonrisa, una carcajada mejor.

Es complicado de explicar...

Me contó Alicia que, en un bar, allí por el barrio de las protegidas, en Jaén, habita un vampiro.

No sé cómo se llama, pues, pero digamos que su nombre es Valentín. Aunque seguro que no tiene ya nombre, es algo que le va pasando a las personas con el tiempo, el olvido de quienes son, de cómo se llaman.

Pues Valentín se quedó suspendido en el tiempo. Las ropas se le congelaron en la piel, limpias y sin necesidad de renovación alguna. La piel misma se le hizo blanca como la parafina, fría e inexpresiva. Alrededor de los ojos se le dibujaba un círculo ceniciento, una línea gris que demarcaba las cuencas con toda precisión.

Cuando lo vi, no lo sabía. Me imaginé que era un indigente, pero fue Alicia quien me sacó del error: en realidad es un vampiro.

Estaba recargado en el banco del bar de la plaza del barrio de las protegidas (vaya a saberse por qué se llama así) y no se movía. Miraba fijamente hacia la mesa donde nos sentamos nosotras y nos enviaba un mensaje de vacío. Cuando lo miraba de reojo, me imaginaba que un ventarrón frío recorría la plaza y cerraba la puerta del corazón con un desolador estribillo sacado de algún profundo sueño de oscuridad y abandono.

Pero no era posible caer en su argucia. Ante su frialdad, ante su escurrida composición momificada en parafina, ante su presencia ausente, ya conocía su secreto. Valentín es un vampiro.

Temprano, en la madrugada, se retirará en paz a su caja llena de tierra y descansará hasta el atardecer, sin padecer la pasión de disfrutar del calor del sol de la mañana.

El paseo al castillo

Las niñas salieron por la mañana a caminar en el bosquecillo que estaba justo a un lado de su casa. Meses antes un incendio había arrasado una gran cantidad de abedules, cuyos escombros estaban ahora ya talados o recortados, aunque todavía habían quedado restos carbonizados de troncos y ramajes.

Las niñas caminaron por las veredas conocidas y al mismo tiempo desconocidos por los enormes cambios del paisaje. Iban jugando.

Karla seguía su deseo de riesgo. Había alcanzado ya la edad en la que se busca peligro y la ilegalidad. Sus 17 años rebotaban debajo de la blusa, aunque sus muslos parecían todavía muy quietos. No tenía esa fuerza de las chicas que se mueven al ritmo de la música serrana o costeña. Pero en cambio sí tenía la visión de los paraísos artificiales, el tráfico de mercancías, los periódicos rojos de la frontera y las caricias ocultas tras las rocas y los rincones de la vaya. Jugaba, sí, a ser una niña con su hermana, pero en su interior se sabía distante ya de ella.

-A quien le corto yo la cabeza, sabes, Marta, ya nunca lo vuelvo a ver como mi amigo. Su compañía se vuelve repugnante y acierto en comentarlo con todos mis conocidos, para no verlo ya en ninguna fiesta. Así debe ser.

Martha la escuchaba mientras se inclinaba para ver cómo avanzaba una fila de hormigas desviando su ruta para evitar los obstáculos que ella les iba poniendo: pequeñas ramitas clavadas en la tierra, piedrecitas formando diminutas vayas, sus propios dedos...

Marta tenía 13 años, y algo podía entender de lo que decía su hermana, pero no por completo. Miraba los fantasmas de los árboles que había escalado el año anterior, en el verano, y se preguntaba si crecerán de nuevo. "Claro, para eso los habían podado y les habían quitado los restos quemados, le había dicho su papá".

Ella quería una fiesta de cumpleaños e invitar a sus amigos, para jugar todos juntos, apuntando con los dedos mientras cotillean, mientras Karla soñaba una aventura improbable, una fantasía que buscaba realizar en los rincones del día.

Sonambulismo

Primera voz:

Me habían llegado ya algunos rumores de su extraña manera de dormir. Decían que se levanta de pronto y se pone a arreglar el cuarto, jala las sábanas y las dobla, abre las ventanas y acomoda los cajones... todo a oscuras. A veces solo se escucha su solitaria conversación en la habitación.

No me importaba en absoluto. Decía yo que con los tapones de oídos y la máscara de dormir me aílo por completo del mundo exterior. Además yo duermo como muerto y no me doy cuenta nunca de lo que sucede más allá de mis sueños. Las noches de los peores días de mi vida las he dormido a pierna suelta.

Pero quiero decir que sí me sorprendió. Especialmente cuando se lavó el pelo en la oscuridad.

Segunda voz:

1

Estaba en mi habitación, estaba cansada y con un resfriado muy fuerte. Me dolía la cabeza y no podía pensar en nada más que en dormir. Entonces abrí el ordenador para revisar los mensajes pero no había red de Internet del hotel. Llamé a la recepción unas cuantas veces hasta que el encargado subió para resolver el problema de la conexión. Su respuesta fue "mejor duérmase y a ver si para mañana ya se corrige el problema de la red".

No quería otra cosa que no fuera dormir. Me hacía falta para descansar del resfriado. Además, había caminado tanto... Así que me vestí el pijama y me olvidé de todo.

2

A las 2 de la mañana, alguien empezó a tocar la puerta con los nudillos. Cuando me levanté y abrí y no encontré a nadie. Me metí otra vez a la cama medio molesta y medio dormida.

Cuando de nuevo tocaron a la puerta, me senté de golpe en la cama y me quedé un rato como si meditara, esperando a que tocaran de nuevo. No quería levantarme de la cama y no encontrar a nadie en el

descansillo. Pero no hubo una nueva llamada. Tenía sed pero no quería tomar agua así que me recosté de nuevo.

Luego me acordé de que tenía que enviar un mail a Estambul y otra vez me senté de golpe, jalé las sábanas y puse los pies en el suelo. Pero de nuevo me recosté en la cama profundamente dormida.

Estoy fuera de lugar.

Ya llevo mucho tiempo fuera de lugar: fuera de posición, entre los bandos, fuera de profesión, fuera de contexto, lejos de la conversación.

Lo más cercano a una posición es mi impertinencia. Y cuento ya con varias experiencias que muestran esta impertinencia: en aquel el curso de danza yo insistía en que era poeta, en la biblioteca decía que era practicante del método Feldenkrais, en el estudio de pintura afirmo que soy profesora de literatura.

Mi impertinencia es sistemática, es un hábito, una antigua predilección que me coloca al borde del absurdo.

Ahora, durante el transcurso de este proyecto, todos los días me digo, convencida, que no soy escritora y nunca he tenido la intención de serlo. Pero, de todas formas, quiero conseguir un libro de ficciones. Y también me cuestiono si no hubiera sido mejor proponerme un libro de poemas...

Lo que están leyendo es un libro de ficciones. Decir que son autobiográficas, es la primera falacia. Por eso insisto en que son autobiográficas y surgen a partir de mi propia vivencia del tiempo y del espacio, de la búsqueda subjetiva por construir una experiencia de lo cotidiano, de mi propia línea vital.

Estoy soñando.

Parece que estoy en las graderías de un estadio. Parece una cancha de tenis y un partido en juego. Parece que hay una pausa al mismo tiempo que el juego sigue con el rebote de las bolas. Parece que uno de los jugadores voltea y me saluda. Su mirada es negra, los ojos son como obsidianas y sé que es a mí a quien llama, aunque no lo diga. Ahora estoy abajo, con mis vaqueros y los zapatos deportivos. La raqueta está en mis manos y siento el sudor del jugador que me saludaba. Entiendo que me ha cedido su lugar en la arcilla de la cancha. Entiendo que estoy jugando un campeonato.

Pero (un rayo: el recuerdo), yo nunca he jugado al tenis.

De niña me gustaba ver los partidos en la televisión a blanco y negro que había en la habitación de mi hermano. Todos los lunes, a las 3 de la tarde, pasaban la transmisión de los campeonatos de todo el mundo.

Pero nunca he jugado al tenis.

Ahora estoy de pie en la arcilla seca y endurecida de la cancha (¿no estoy soñando los colores?). Tengo la raqueta aferrada con las dos manos y el árbitro da la señal para tomar la posición de inicio...

¡Joder! Si justo antes estaba en la gradería como espectadora, ahora, ¿dónde me coloco? Afuera, adentro, en medio, a un costado...

Si cuando iba a los cursos de danza siempre me dije poeta, si cuando voy al taller de literatura me asumo como bailarina. Ahora, como espectadora, me encuentro a punto de perder mi turno para volar.

Pasé el año nuevo en la puerta del sol de Madrid (es falso, yo nunca he estado en ese sitio).

Quiero decir que pasar el año nuevo en la puerta del sol me recuerda a Jorge y Alicia. Aquel año hacía frío, y perdieron sus guantes en el metro antes de llegar y dejaron las bufandas en el bar donde se resguardaban de la llovizna invernal, antes de llegar a la fiesta.

Así me los imagino, pasando el año nuevo entre la multitud y dejando en su camino los despojos del año que se iba, entre olvido y gritos, con gorros verde metálicos amarrados a la barbilla y luces de bengala quemándoles los dedos, entre la multitud.

Seguro que salimos los tres juntos del departamento de su amiga tras dejar los perros bien alimentados, en dirección del metro Manuel Becerra, caminando bajo la ola de frío que por la mañana blanqueaba los muros del Almudena. Bajamos al metro y sentimos el calor artificial, así que nos quitamos los guantes y los guardamos en los bolsillos de los enormes abrigos (¿cómo fue entonces que los perdimos?).

Transbordo, transbordo. “Estación en curva. Cuidado con el sitio donde pisa”. Bajamos, subimos, salimos. Gran explanada. Llovizna y pequeños copos de nieve minúsculos volando sobre la cabeza, chocando con nuestras miradas. Es temprano, es muy temprano, son las 10:30 de la noche, tengo frío, me voy a enfriar, viene la gripe... “vamos entrándonos a ese bar y ahí podemos pasar un rato, mientras se llegan las 11:30”.

Y entramos. (Quiero aclarar aquí que esto no es más que una invención, yo no salí de Jaén en todas las vacaciones). Ahí vamos, unos pasos más y entramos en el bar. Las luces amarillentas, el mobiliario ocre y la multitud de jóvenes apostados en los bancos periqueros ya eran un anuncio de cierta decadencia. Bien, tal como me gusta, en el rincón y bajo una luz mortecina, justo en el extremo de la barra, nos sirvieron dos cervezas y una cocacola light. Nos deshicimos de los abrigos y colgamos las bufandas en los ganchillos para los bolsos. Y brindamos.

¡Qué bien se está! El tiempo pasa y no se percibe.

Se nos hizo tarde. Salimos corriendo hacia la puerta del sol, hacia la puerta del sol. Hacía un frío... íbamos temblando...

Y luego las campanadas, y el conteo regresivo... los gritos, la fiesta, los cuerpos, los espacios entre nosotros, la anónima multitud, todos juntos y desconocidos...

Mientras tanto, aquel año hundía los codos y los tobillos en el sillón de mi casa, con un vaso de sidra para brindar un día común y corriente, de luna nueva.

Mientras Jorge seguía en el museo de arte moderno de Madrid, yo salí a dar un paseo en el parque del Retiro.

Hacía un frío invernal: 31 de diciembre a mediodía. El sol alumbraba con una claridad tenue y fría. No había calor que me encendiera las mangas del abrigo. Tenía mucho frío...

Anduve vagando un rato por los paseos del parque, huyendo de las sombras de los árboles helados y desnudos por el invierno. Al final llegué a un portal, salí y crucé la calle en dirección de una confitería para tomar un café caliente.

Las puertas automatizadas del Chocolat se abrieron y entré andando directo hacia la mesa más pequeña en el fondo del minúsculo local, lejos del aparato de calefacción. Se sentía el ambiente apenas tibio. Pedí un chocolate suizo caliente y dos macaron, uno lila y otro verde. Abrí mi bolsa para sacar mi libro y leí un rato.

Su llegada a casa fue un descanso.

Le dejé mi cuarto, mi cama, ahí donde desde hace un año es mi nido, ahí durmió todo el mes. No lo hice con ninguna intención, sino por una cuestión de practicidad. Yo acondicioné para mí la habitación pequeña, junto a la cocina y le dejé la grande, la que tiene el balconcito.

Los primeros días me di cuenta de que me sentía distinta durmiendo en la otra habitación, descansaba mejor, más ligera. Y me daba risa despertar alegre. Yo sabía que eran unas vacaciones para mí...

De alguna manera, yo sabía lo que iba a suceder.

Alicia llegó del viaje muy cansada y se sintió en casa. Cada día regresaba de la universidad por la tarde, se tomaba una cerveza, platicábamos un hasta entrada la noche. Ella siempre tenía un poco de dolor de cabeza, irritación en los músculos del cuello y de los hombros, casi nada de hambre. Siempre lista para fumar un cigarrillo en la ventana del salón mientras veíamos la tele juntas, un rato antes de dormir.

Una noche tuvo una pesadilla. Soñó que algo le presionaba el cuerpo y la aplastaba contra la cama con un peso que no podía soportar y que no la dejaba moverse. Sentía que se asfixiaba. Dormida, se daba cuenta de que era una pesadilla, pero no podía despertar. Salía y entraba en el sueño con el sopor del adormecimiento, y no podía liberarse de la historia.

A la mañana siguiente la vi exhausta. Y con discreción, me contó su pesadilla.

Me dio pena y me quedé callada escuchándola: yo ya sabía lo que había soñado. Solo le dije, con timidez, que lo sentía mucho.

Esa mañana comenzó su dolor de rodillas y ya no se le quitó. El resto de su estancia la pasó con las rodillas muy inflamadas, sin poder caminar ni subir o bajar escaleras.

Y me sorprendió su calma. Con toda la tranquilidad del mundo, me dijo, una noche mientras conversábamos en el salón que la enfermedad no era más que una somatización.

Estábamos sentados en el Bomborombillos, el bar que se encuentra junto a Correos. Estábamos los tres tomando unas cañas y comiendo unas tapas. Yo había pedido las patatas bravas con salsa de fresa y chipotle que tanto me gustan. Y estábamos conversando, festejando una nueva despedida...

Y nos alteramos un poco. No recuerdo qué dije, pero reaccionamos los tres muy airados (yo solo por acompañarlos en la emoción, porque a mi no me parecía que el asunto fuera ni siquiera circunstancial). Ella se consumió como la flama de una vela, se colocó enjuta en el banco, se le crisparon los tobillos y su rostro se acentuó como con maquillaje expresionista.

Pero a él, en cambio... Se le inflamó el rostro, irguió su postura normalmente encorvada y dijo: "eso no puede ser" dos veces, con el puño cerrado sobre la barra y casi dando voces. Estaba furioso.

Entonces lo vi. Alrededor de su piel blanca casi perlada, por encima de sus cabellos demasiado recortados, una aureola negra como de humo. Humo del que desprenden las hojas de papel cuando se chamuscan. Humo oscuro.

Di un paso atrás para parecer airada yo también. Y les dije que no, no podía ser, pero era. Y no solo eso, sino que además... y entonces hice la reseña de algunas atrocidades que de hecho suceden en mi país y de las que no suelo hablar nunca.

Qué más puedo decir. Después de esa impresión, me fui rápido a mi casa. Me di un baño porque hacía un calor terrible y me dormí profundamente.

Ahora que tengo impresas todas las hojas del diario, puedo ver claramente líneas de discurso bien definidas: una se refiere a la cotidianeidad y narra pequeños sucesos; otra corresponde a la enorme cantidad de reflexiones personales que voy a eliminar por completo; el tema del silencio; el tema de México que no voy a incluir; y una muy interesante que son las notas de lo que voy haciendo para la tesis (lecturas, planes, notas sobre el método, reflexiones y valoraciones) y que tengo que depurar con cuidado.

El propósito de generar estos registros es anotar, no la descripción o la narración del proceso que voy siguiendo, sino las evidencias mismas del proceso.

Además, en otros archivos tengo los cuentos, los que son ficción (mi favorita).

Now that I have all the pages of the diary printed , I can clearly see well defined lines of discourse : one refers to everyday facts and recounts little events; another one corresponds to the enormous amount of personal reflections that I will completely eliminate; the subject of silence and Mexico which I am not going to include; and a very interesting one which are the notes of what I keep doing for the thesis (readings, plans, notes about the method, reflections and evaluations) and which I have to carefully polish.

The purpose of generating these registers is to write down, not the description or narration of the process I am following but the very evidences of the process.

Besides that, I have the stories, the fictions (my favorite) in other files.

No es mi propósito lograr alguna idea de totalidad con este libro. Sé que existe lo incompleto y que en realidad este trabajo es apenas un boceto de un plan incompleto de un proceso que sigue en desarrollo.

Estos relatos consisten en un cúmulo de fragmentos que no buscan realizar la idea de la totalidad, de la completitud.

Lo que tienen en las manos es una colección de vacíos.

It is not my purpose to achieve some idea of totality with this book. I know the incomplete exists and this work is really just an outline of the incomplete plan of a process that is developing.

These stories are a heap of fragments that do not intend to accomplish the idea of totality or completeness.

What you have in your hands is a collection of voids.

Canibalismo

Tengo una amiga que hace siglos que no veo y no creo que vaya a volver a verla nunca más (esta historia es una despedida).

Y la última vez que nos vimos, en un arranque de una emoción que no sabría definir, una tarde, en el pasillo de la biblioteca de la universidad, me dijo que qué buena piel tenía. Me impresionó tanto su comentario que no atiné más que a ver su gran dentadura blanca, perfecta, resultado de múltiples tratamientos estéticos. Sus dientes limpios...

No supe cómo reaccionar, me sentía desconcertada y salí casi corriendo hasta mi casa.

¿Es acaso caníbal? ¿Acaso le gusta mi piel para comerla? ¿O para vestirla como un abrigo humano? Es un misterio.

Si la encontrara alguna vez por casualidad, en alguna callecita del centro de Jaén, andando con la prisa que la caracteriza, embebida en sus propios cálculos, atrás de sus lentes oscuros y apretujada por sus pantaloncitos de brincacharcos (pescadores, les dicen), seguro me vendría mi ineludible pregunta: a qué se refería, cuál era la intención de su comentario.

Y seguro que ella no iba a recordar nada... fue hace tanto tiempo, en un momento tan circunstancial.

A veces me miro en el espejo mientras me lavo los dientes, y me acuerdo. Se le habrá antojado morder solo la epidermis o también le apetecía la dermis... hubiera sido un mordisquito como enchilada de hormiga o una mordida para arrancar un tasajo...

Decadente

Hoy me siento sola. No es un mal día, solo que me siento sola.

Así que voy a poner una silla en el balcón de mi habitación y voy a mirar a la gente que pasa por la calle. Y los voy a mirar con cuidado para imaginármelos desnudos. Sean del género que sea, tengan la edad que tengan, los voy a mirar a cada uno, a cada una, gordos flacos, lentos con prisa... qué más da, a todos (así es el decadentismo emocional).

Y ahí van. Y no saben lo que les espera, con sus nalguitas, sus morros, sus huesos salientes, las pichas, las tetas, las arrugas, los piececitos inquietos, ahí van, incautos.

Voy a esperar que sea la hora pico y les voy a adivinar las calvicies, las arrugas, los colgajos y las miradas ajadas; la abrupta llegada del tiempo: ¿qué clase de muertos serán cuando los estén velando?

···Pelar las patatas cocidas, saladas, blandas, listas para comer. A cada una se le desprende la piel de una manera distinta, no hay nunca ninguna igual a la otra.

Las patatas y yo nunca hemos sido amigas. No me gustan tanto. Pero hoy me acuerdo de *El caballo de Turín* y me anima comer unas patatas con sal y alioli.

También les puedo poner aceite de oliva, un poco. Extra virgen, ecológico, de cosecha temprana.

Se ve un brillo verde.

Estoy a la escucha.

En mi casa los rincones son los que más ruido hacen, los pequeños espacios entre el mobiliario antiguo. Voy andando por los pasillos y tras las puertas, los espacios me dicen algo. Trato de escucharlos.

Sé que ahí se depositan muchos secretos. En las fosas, los pliegues, las oquedades, las arrugas, los intersticios. Esas expresiones de los rincones, gestos mínimos de los espacios.

Y por debajo de las cortezas de la pared, en esa red de conexiones óseas, en las telas y los tejidos, en el flujo sanguíneo de mi casa, las voces se cruzan como en una ciudad, un ir y venir continuo y ruidoso. Trato de escuchar. Son secretos.

(Aquí me acuerdo de Ariel que inventa máquinas para escuchar y conversar con otras especies vivientes, sin traducción. Tenía una muy pequeña que conectaba con las hojas de las plantas y que reproducía sus sonidos como una música de ruidos. Así querría una antena conectada con los rincones de mi casa, para tocarla con mi planta del pie y conversar en un lenguaje extraño).

I am on the lookout.

At home the corners are the noisiest, the small spaces among the old furniture. As I walk through the corridors and behind the doors, the spaces tell me something. I try to listen.

I know many secrets are stored there. In the hollows, in the folds, in the cavities, the wrinkles, in the interstices. Those expressions of the corners, minimal gestures of the spaces.

And under the cortex of the wall, within that osseous network, in the fabrics and in the tissues, in the bloodstream of my house, voices cross as in a city, in a continuous and noisy come and go. I try to listen... secrets they are.

(Here I remember Ariel inventing machines to listen and talk with other living species, with no translation. He had a very little one that used to connect to the leaves of plants and reproduced their sounds as a music of noises. I wish I had an antenna connected to the corners of my house, to touch it with the sole of my foot and have conversations in an odd language).

No obstante me esfuerzo porque así sea, mi vida no discurre en un continuum. Mientras estoy aquí sentada escribiendo en el ordenador, hay otra que vive haciendo cualquier cosa que no debería. Ahora mismo lleva el bañador y se dirige a la piscina de la Salobreja porque le gusta nadar.

Algunos dicen que es volar la cuestión. Yo digo que es nadar (en eso coincido con Michaux). No es el viento, el aire, el medio para sentir la ternura de las fibras musculares, sino el agua. Se trata de ir flotando, de sentir las anchas y las bajas.

El alma adora nadar. Cuando te echas boca abajo, a cada brazada el alma se desprende un poco y flota por su propio deseo. Y cada vez un poco más. Hasta que llega el momento de poner los pies en el hormigón y se siente de nuevo la dureza de lo sólido. Entonces se puede sentir el disgusto del mundo real.

Dicen que los mexicanos vivimos el tiempo de manera diferente. Un “ahorita” no sabemos cuánto dura. Pero sí es seguro que cuando nos encontramos con un amigo, tras años de distancia y de silencio, el aprecio y el cuidado que nos tuvimos en aquel entonces sigue intacto. Se siente como si nos hubiéramos visto ayer.

Me dijo Jorge cuando lo conocí, que la última vez que vio a Javier, nuestro amigo en común, fue en 1989, después de la muerte de Guillermo. Y en 2015, cuando llegué a su casa por recomendación de Javier, él comprendía que la amistad era constante. Me recibió unos días en su casa sin conocerme siquiera. Pero siendo yo amada amiga de Javier, sería también querida amiga suya para siempre, “aunque ya no nos veamos nunca más”.

Qué bien aprendió Jorge a conocernos a los mexicanos y nuestra específica experiencia del tiempo y los afectos durante los años que vivió en Querétaro.

Y tiene razón. Yo soy muy constante en mis afectos. Soy como un elefante con la piel llena de tatuajes invisibles. Una arruga más...

Hace mucho que no los veo, a Jorge y su pareja, pero los recuerdo como mis hermanos. Y sé que cuando me vaya a México de nuevo, a mi paso por Madrid, llegaré a su casa con los regalos que más aprecian de Jaén (aceite y aceitunas, que es lo único que hay por acá), me recibirán después de este prolongado silencio de ya tres años, nos daremos el abrazo de la despedida, las promesas de vernos en México, en Puerto Vallarta quizá... y seguramente así será, algún día.

Me iré durante años.

Hoy que me siento bastante disminuida, cansada en plena media mañana, es cuando tengo dos o tres ideas para escribir un cuento. No es que sean mías (la eterna discusión acerca del origen de las ideas), sino que las he conseguido de algún lado, de alguna lectura... pero me gusta la manera como aparecen, de pronto, mientras preparo la ducha para sentirme mejor, como por generación espontánea.

Un “¡Ah! Mi vida no transcurre como en una cinta de cine...”

Y así, siguen durante un rato, hasta que las olvido...

No sé si voy a alcanzar a escribirlas esta vez. Ojalá, porque las aprecio, me suenan divertidas, creo que son buenas ideas.

Telón

Como quien se queda en un bucle:

¿Qué dirías si un día o una noche se introdujera furtivamente un demonio en tu más honda soledad y te dijera: “Esta vida, tal como la vives ahora y como la has vivido, deberás vivirla una e innumerables veces más; y no habrá nada nuevo en ella, sino que habrán de volver a ti cada dolor y cada placer, cada pensamiento y cada gemido, todo lo que hay en la vida de inefablemente pequeño y de grande, todo en el mismo orden e idéntica sucesión, aun esa araña, y ese claro de luna entre los árboles, y ese instante y yo mismo. Al eterno reloj de arena de la existencia se le da vuelta una y otra vez y a ti con él, ¡grano de polvo del polvo!? (···) ¿De cuanta benevolencia hacia ti y hacia la vida habrías de dar muestra para no desear más que confirmar y sancionar esto de una forma definitiva y eterna? (Nietzsche, 2011).

Así, con calma, cien veces cada vez, o las que sean. Día a día, cuantas veces he de elegir el diario para registrar-me, para constituir-me.

Extiendo las páginas impresas en la mesa del salón y las espero. Quizá empiecen a moverse solas, otra vez como anoche, y formulen una nueva estructura, un nuevo discurso.

Y, un tanto por alargar una conversación ya a destiempo, quiero decir que el desarrollo de este trabajo ha dependido en su totalidad de mi propio ritmo, y durante estos años he andado una ruta desde la enfermedad hasta la salud, y entre ambos puntos, viví una larga exploración. Una cuestión: mi recuperación coincidió con la claridad para concretar el cierre de este libro.

Al final, ha sido ordenado con el propósito de mostrar un rasgo central de este proceso y de la propuesta metodológica: la incertidumbre.

Por lo pronto veo una conclusión parcial que incluye solo posiciones desde las cuales configurar una nueva ruta. Posiciones desde las cuales es posible generar procesos parciales, movimientos contradictorios y rutas fluctuantes. Encuentros y desencuentros.

Con esta deriva, mi cuerpo llegará a donde va.

Bibliografía

Agamben, G. (2001). *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Álvarez-Gayou, J. L. (2003). *Cómo hacer investigación cualitativa. Fundamentos y metodología*. Barcelona: Paidós.

Arendt, H. (1990). *Hombres en tiempos de oscuridad*. Barcelona: Gedisa.

Arfuch, L. (1995). *La entrevista, una invención dialógica*. Barcelona: Paidós.

Bachelard, G. (1965). *La poética del espacio*. Buenos Aires: FCE.

Barret, E. y Bolt, B. (2007). *Practice as research*. Nueva York: IB Tauris.

Barthes, R. (1978). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Kairós.

Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.

Bauman, Z. (2003). De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad. En S. Hall y P. du Gay (Comps.). *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 40-68). Buenos Aires: Amorroutu.

Blanchot, M. (1959). *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila editores.

Blanchot, M. (2002). *El espacio literario*. Madrid: Gallimard.

Bourdieu, P. (Dir.). (1999). *La miseria del mundo*. Madrid: Akal.

Borgdorff, H. (2012). *The conflict of the faculties*. Amsterdam: LUP.

Bourriaud, N. (2008). Topocrítica. El arte contemporáneo y la investigación geográfica. En M. Hernández-Navarro (Comp.). *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente* (pp.17-34). Murcia: Cendeac.

Bruner, J. (1991). *Actos de significado*. Madrid: Alianza.

Bruner, J. (1999). *La educación, puerta de la cultura*. Madrid: Visor.

Bürguer, C. y Bürguer, P. (2001). *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Madrid: Akal.

- Butler, J. (2009). *Dar cuenta de sí mismo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Careri, F. (2013). *Walkscape. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Carlson, M. (1996). *Performance. A critical introduction*. Londres: Routledge, 2ª ed. 2004.
- Carrión, U. (2012). *El arte nuevo de hacer libros*. Ciudad de México: CONACULTA.
- Cazeaux, C. (2017). *Art, research, philosophy*. Londres: Routledge.
- Chochran-Smith, M. y Lytle, S. L. (2003). Mas allá de la certidumbre: adoptar una actitud indagadora sobre la práctica. En A. Lieberman y L. Miller (Eds.). *La indagación como base de la formación del profesorado y la mejora de la educación* (pp. 65-79). Madrid: Octaedro.
- Connor, S. (2012). *Cultura posmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Madrid: Akal.
- Contreras, J. y Pérez de Lara, N. (Comps.). (2010). *Investigar la experiencia educativa*. Madrid: Morata.
- Contreras, M. J. (2013). La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana. *Poiesis*, n. 21-22, pp. 71-86. Recuperado de <http://poiesis.uff.br>
- D'Ors, P. (2012). *Biografía del silencio*. Madrid: Siruela.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. I. artes de hacer*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana / ITESO.
- De la Cuesta-Benjumea, C. (2011). La reflexividad: un asunto crítico en la investigación cualitativa. *Enfermería clínica*, 21(3), pp. 163-167. Recuperado de <http://www.elsevier.es/enfermeriaclinica>
- Deleuze, G. (1996). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. Ciudad de México: Era.
- Denzin, N. (2014). *Interpretive autoethnography*. Illinois: SAGE.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.
- Dolèzel, L. (1997). Mimesis y mundos posibles. En A. Garrido (Comp.). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco libros.

- Elkins, J. (Ed.). (2012). *What do artists know?* Pensilvania: Pensilvania University Press.
- Ellis, C. y Bochner, A. P. (Eds.). (1996). *Composing ethnography: alternative forms of qualitative writing*. California: Altamira.
- Faciolince, H. A. (2009). *Traiciones de la memoria*. Bogotá: Alfaguara.
- Feldenkrais, M. (1985). *Autoconciencia por el movimiento*. Barcelona: Paidós.
- Forest, P. (2012). Ego-literatura, autoficción, heterografía. En A. Casas (Comp.). *La autoficción. Reflexiones teóricas* (pp. 211-235). Madrid: Arco libros.
- Foucault, M. (1994). *Hermenéutica del sujeto*. Madrid: La piqueta.
- Foucault, M. (1999). *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (1999). *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós.
- García-Canclini, N. (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa
- Gergen, K. J. (1996). *Realidades y relaciones. Aproximaciones a la construcción social*. Barcelona: Paidós.
- Giannini, H. (1987). *La "reflexión" cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*. Santiago de Chile: Universitaria, 6ª ed. 2004.
- Giarracca, N. y Bidaseca, K. A. (2007). Ensamblando las voces: los actores en el texto sociológico. En A. L. Kornblit (Coord.). *Metodologías cualitativas en ciencias sociales: modelos y procedimientos de análisis* (pp. 35-46). Buenos Aires: Biblos.
- Goodman, N. (1990). *Maneras de hacer mundos*. España: Visor.
- Gray, G. y Malins, J. (2004). *Visualizing research*. Londres: Ashgate.
- Gros, F. (2014). *Andar, una filosofía*. Barcelona: Taurus.
- Guattari, F. (1996). *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial.
- Guattari, F. (2008). *La ciudad subjetiva y post-mediática. La polis reinventada*. Cali: Fundación comunidad.
- Han, B-C. (2013). *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder.
- Handke, P. (2015). *Ensayo sobre el lugar silencioso*. Madrid: Alianza.

- Haraway, D. J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Haseman, B. (2006). A manifesto form performative research. *Media international Australia incorporating cultura and policy, theme issue "Practice-led research"*, no. 118, pp. 98-106. Recuperado de <http://eprints.qut.edu.au/3999/>
- Huizinga, J. (1972). *Homo ludens*. Madrid: Alianza.
- Hustvedt, S. (2013). *Vivir, pensar, mirar*. Barcelona: Anagrama.
- Ibáñez, J. (1991). *El regreso del sujeto*. Santiago de Chile: s XXI.
- Iser, W. (1997). La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias. En A. Garrido (Comp.). *Teorías de la ficción literaria* (pp. 43-65). Madrid: Arco libros.
- Jaschko, S. y Evers, L. (2010). Notas de los comisarios. En A. B. Diez (Ed.). *El proceso como paradigma. Arte en desarrollo, movimiento y cambio* (pp. 23-30). Gijón: Laboral.
- Kafka, F. (1982). *Diarios. Carta al padre*. Frankfurt: Fischer.
- Laddaga, R. (2010). *Estética de laboratorio. Estrategias de las artes del presente*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Larrosa, J. (2003). *La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura y formación*. Ciudad de México: FCE.
- Le Breton, D. (2001). *El silencio*. Madrid: Sequitur, 2ª ed. 2006.
- Le Breton, D. (2011). *Elogio del caminar*. Madrid: Siruela.
- Le Breton, D. (2016). *Desaparecer de sí*. Madrid: Siruela.
- Lepage, D. (2011). Portafolio y suplemento. En J. Verwoert, N. S. Haghghian, G. Echeverría, D. García, D. Lesage, y T. Brown. *En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica* (pp. 67-85). Barcelona: MACBA.
- Manning, E. (2016). *The minor gesture*. Georgia: Duke University.
- Maturana, H. (1997). *La objetividad. Un argumento para obligar*. Santiago de Chile: Dolmen.
- Michaux, H. (1994). *La noche se agita. Plume, precedido por Lejano interior*. Barcelona: Círculo de lectores.

Moreno-Montoro, M.I., Tirado-de-la-Chica, A., Martínez-Morales, M. y Ma, R. (2017) Intersecciones entre academia y cultura. Espacio abierto. *Cuaderno venezolano de sociología*, 26(2), pp. 173-186. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=12252818010>

Moreno-Montoro, M. I., Valladares-González, M. G. y Martínez-Morales, M. (2016). La investigación para el conocimiento artístico. ¿Una cuestión gnoseológica o metodológica? En M. I. Moreno-Montoro y M. P. López-Peláez (Coords.) (2016). *Reflexiones sobre investigación artística e investigación educativa basada en las artes*. Madrid: Síntesis

Morín, E. (1994). La noción de sujeto. En D. F. Schnitman (Coord.). *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad* (pp. 35-46). Buenos Aires: Paidós.

Nelson, R. (2013). *Practice as research in the arts*. London: Palgrave-Mcmillan.

Nietzsche, F. (2011). *La gaya ciencia*. Madrid: Edaf.

Pardo, J. L. (2007). *Esto no es música. Introducción al malestar en la cultura de masas*. Barcelona: Círculo de lectores.

Pardo, J. L. (2013). *La intimidad*. Valencia: Pre-textos.

Perec, G. (2013). *Lo infraordinario*. Buenos Aires: Eterna cadencia.

Pizarnik, A. (2013). *Diarios*. Barcelona: Random House Mondadori.

Ponge, F. (2000). *Métodos. La práctica de la literatura, El vaso de agua y otros poemas-ensayo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Pozuelo, J. M. (2012). "Figuración del yo" frente a autoficción. En A. Casas (Comp.). *La autoficción. Reflexiones teóricas* (pp. 151-173). Madrid: Arco libros.

Punge, A. K. y Muñoz, D. A. (2015) Los docentes y la tematización de sí: formación y narración de sí en clave antropocrítica. En G. J. Murillo (Comp.), *Narrativas de experiencia en educación y pedagogía de la memoria* (pp. 215-235). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires,

Reigota, M. (2000). De la etnografía alas narrativas ficcionales de la praxis ecológica: una propuesta metodológica. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, Año 5. No. 10 (2000), pp. 43-62. Recuperado de <http://produccioncientificaluz.org/index.php/utopia/article/view/18681/18669>

- Richardson, L. y Adams, E. (2017). La escritura. Un método de investigación. En N. Denzin e Y. Lincoln. *Manual de investigación cualitativa, vol. V. El arte y la práctica de la interpretación, la evaluación y la presentación* (pp. 128-163). Barcelona: Gedisa.
- Salcido, R. y Sandoval, R. (2016). *El problema y el sujeto en la investigación*. Metodología y epistemología crítica. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Sánchez, D. J. (Coord.). (2013). *Epistemología de las artes*. Buenos Aires: Edulp.
- Schatzki, K., Knorr, C. y Von Savigny, T. (Eds.). (2001). *The practice turn in contemporary theory*. Londres: Routledge.
- Schön, D. (1983). *El profesional reflexivo. Cómo piensan los profesionales cuando actúan*. Barcelona: Paidós.
- Sibila, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: FCE.
- Stake, R. (1998). *Investigación con estudio de casos*. Madrid: Morata.
- Turner, V. W. y Bruner, E. M. (Eds.) (1986). *The anthropology of experience*. Illinois: Universidad de Illinois.
- Vallejo, C. (2003). *El oficio de vivir*. Madrid: Seix Barral
- Van Maanen, J. (1988). *Tales of the field: on writing ethnography*. Illinois: Universidad de Chicago, 2ª ed. 2011.
- Vasilachis, I. (Coord.). (2006). *Estrategias de investigación cualitativa*. Barcelona: Gedisa.
- Vicente, S. (2006). Arte y parte. La controvertida cuestión de la investigación artística. En R. Gotthelf (Dir.). *La investigación desde sus protagonistas. Senderos y estrategias* (pp. 191-206). Argentina: EDIUNC
- Vidiella, J. (2005). *¿Posiciones desubicadas? ¿Espacios deslocalizados? Geografías de la performance*. Barcelona: Museo de Arte. Contemporáneo.
- Watzlawick, P. (1989). *El lenguaje del cambio*. Barcelona: Herder.
- Zambrano, M. (1995). *La confesión: género literario*. Madrid: Siruela.
- Zavala, L. (2004). *Cartografías del cuento y la minificción*. Madrid: Renacimiento.

Zavala, L. (2006). *La precisión de la incertidumbre. Posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. Ciudad de México: UNAM.

