

UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Futuros en el presente continuo

Alex de las Heras Carballo

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas, Centro de Estudios Sociales

Bogotá, Colombia

2023

Futuros en el presente continuo

Alex de las Heras Carballo

Tesis o trabajo e investigación presentada(o) como requisito parcial para optar al título de:

Doctor en Ciencias Humanas y Sociales

Director (a):

Doctor Paolo Vignolo

Línea de investigación:

Agentes culturales

Grupo de investigación:

Prácticas culturales, imaginarios y representaciones.

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas, Centro de Estudios Sociales

Bogotá, Colombia

2023



‘Futuros en el presente continuo’ y ‘Spectiva’ © 2023 by [Alex de las Heras](#) is licensed under Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Declaración de obra original

Yo declaro lo siguiente:

He leído el Acuerdo 035 de 2003 del Consejo Académico de la Universidad Nacional. «Reglamento sobre propiedad intelectual» y la Normatividad Nacional relacionada al respeto de los derechos de autor. Esta disertación representa mi trabajo original, excepto donde he reconocido las ideas, las palabras, o materiales de otros autores.

Cuando se han presentado ideas o palabras de otros autores en esta disertación, he realizado su respectivo reconocimiento aplicando correctamente los esquemas de citas y referencias bibliográficas en el estilo requerido.

He obtenido el permiso del autor o editor para incluir cualquier material con derechos de autor (por ejemplo, tablas, figuras, instrumentos de encuesta o grandes porciones de texto).

Por último, he sometido esta disertación a la herramienta de integridad académica, definida por la universidad.



Alex de las Heras Carballo

08/05/2023

Agradecimientos

Esta investigación ha sido una aventura desafiante y exigente que ha requerido una gran adaptación y mimesis a la idiosincrasia y el voltaje local y regional, y durante la cual la vivencia de la incertidumbre, el estrés y el aislamiento propio de una investigación doctoral, sólo han sido menos gracias al apoyo de las personas que me han acompañado en gerundio: ilustrando, compartiendo, conspirando, imaginando, colaborando, accionando, y también festejando.

Son muchas las personas que merecen reconocimiento por sus contribuciones a este trabajo, entre ellas María Constanza Toquica, Directora de los Museos Colonial y Santa Clara de Bogotá, Anamaría Torres y Manuel Amaya, curadora y conservador de la misma institución, quienes me abrieron las puertas a una colección de más de tres siglos de devociones desde una mirada decolonial, curiosa y juguetona. Una suerte fetén. Gracias a Doris Waira Nina, artista e investigadora de las artes contemporáneas indígenas, por su confianza y su aproximación activa, performática e interesada en la búsqueda de conocimiento y comprensión. Un verdadero regalo. Y a Jorge Bautista, cuyo enlace con Manuel Segundo Aramburo, un mascarero y matachín de Buenaventura, enriqueció el proceso con un realismo intenso, conmovedor y necesario.

A Diana Martínez, Alejandra Bernal y Simón Aldana, diseñadora de sonido, editora y asistente de la serie de ensayos documentales ‘PAN’ respectivamente, gracias, muchas muchas gracias. Vuestro apoyo, lucidez, donosura y trabajo han sido una verdadera bendición.

En un plano más personal, el amor de mis padres, Marian Carballo y José de las Heras, y de compañera de vida María Fernanda Ariza ha sido incalculable.

Esta tesis doctoral, así como buena parte de la investigación que describe, no existiría sin la extraordinaria tutoría, colaboración y camaradería de Paolo Vignolo, profesor asociado del departamento de Historia de la Universidad Nacional de Colombia, conspirador y diablo festivo en cuerpo y alma.

Y, por último, a todos los endiablados conspiradores, amigos y colaboradores, que con su espíritu y gracia se sumaron a la gran fiesta del futuro, gracias.

Resumen

Futuros en el presente continuo

Con demasiada frecuencia pareciera que vivimos en un presente continuo, en el subsiguiente, en el momento que viene inmediatamente después del, en un presentismo y un embebecimiento del ‘a corto plazo’. Estas percepciones son formas de bloqueo que empañan la posibilidad de construir futuros sostenibles en la cotidianidad del presente. Esta disertación propone un giro experiencial, performático y encarnado del futuro, así como una pedagogía del tiempo lejos de conceptos como la utopía o la distopía y la ciencia ficción en favor de una concepción del tiempo plural y multidimensional, la estimulación de la noción de cambio y la transformación más allá de la fantasía. La investigación ofrece una metodología inter y transdisciplinar propia llamada ‘*Spectiva*’, la cual fusiona la investigación-acción participativa basada en el arte con la prospectiva social, y se sustenta sobre cuatro ejes de acción: descolonizar el futuro, el juego, la vivencia y la experiencia del futuro, y la proyección del futuro a partir de un tiempo común colectivo, el pasado colonial. Esta metodología se ha aplicado en distintos contextos de sostenibilidad medioambiental, construcción de paz y patrimonio cultural inmaterial a partir de la resignificación de determinados "horizontes históricos" o de "conflictos anclados en la memoria colectiva" Andina y específicamente colombiana. El método busca estimular la imaginación y la emancipación social en perspectiva de futuros, informar sobre lo alterno y suscitar un pensamiento de prospectiva social; una posibilidad para que emerjan imágenes de futuros subalternas, se construyan sociedades en torno a la esperanza y el deseo, y se facilite un empoderamiento de la vulnerabilidad para liberar un presente atrapado entre un pasado que no pasa y futuros que parece que nunca llegan.

Palabras clave: Prospectiva social, Investigación Artística, Investigación-Acción Participativa, Futuros experienciales, “Resignificar el pasado”, Descolonizar el futuro, ‘*Spectiva*’.

Abstract

Futures in the present continuous

All too often it seems like we live in a continuous present, in the subsequent, in the moment that immediately follows, in a presentism and a fixation on the 'short-term'. These perceptions are forms of blockage that cloud the possibility of building sustainable futures in the everydayness of the present. This dissertation proposes an experiential, performative and embodied turn of the future, as well as a pedagogy of time away from concepts such as utopia or dystopia, and science fiction in favor of a conception of time as plural and multidimensional, stimulating the notion of change and transformation beyond fantasy. The research offers an inter and transdisciplinary methodology called '*Spectiva*' which combines Participatory Action Research based on Art with Social Foresight, and is based on four axes of action: decolonizing the future, game, experiencing and living the future, and projecting the future from a common collective time. This methodology has been applied in different contexts of environmental sustainability, peacebuilding and intangible cultural heritage, based on the resignification of certain Andean and specifically Colombian "historical horizons" or "conflicts anchored in collective memory". The method seeks to stimulate imagination and social emancipation in perspective of futures, inform about the alternative and provoke a social foresight thinking; a possibility for subaltern future images to emerge, societies to be built around hope and desire, and for vulnerability to be empowered in order to release a present trapped between a past that does not pass and futures that seem to never arrive.

Keywords: Social Foresight, Artistic Research, Participatory Action Research, Experiential Futures, "Resignify the past", Decolonizing the Future, '*Spectiva*'.

Contenido

Resumen	5
Abstract	6
Contenido	7
Lista de figuras	9
Introducción	12
Capítulo 1. En las fronteras	23
1.1. La era pop de los estudios de futuros	23
1.2. La segunda ola	35
1.3. Línea, círculo, espiral, multidimensional	44
1.4. La ‘investigación artística’	50
1.4.1. Arte y ciencia o la cientificación del arte	54
Capítulo 2. Un cóctel fluxus: fiesta, happenings y futuros	62
2.1. Spectiva: una mirada y una metodología con la intención de accionar	62
2.2. Fiesta y teatro, dos espejos sociales espacio temporales	70
2.2.1. Metafiesta	76
2.3. Prototipos	78
2.3.2. Agua del futuro	79
2.3.3. La fiesta del fin	90
Capítulo 3. Futuros en el presente continuo	95
3.1. El trascenio	96
3.1.1. El estallido social	96
3.1.2. 14 COM Tradición, espectáculo y escenarios	100
3.1.3. Pandemia: un escenario de futuro históricamente posible	105
3.2. El I Concilio de diablos festivos para celebrar los futuros de la Humanidad	106
3.2.1. Los personajes: el diablo festivo, el matachín y las diabras y diablos de la fiesta	108
3.2.2. Un escenario inmersivo: el Museo Santa Clara de Bogotá	115
3.2.3. Primer acto: el planteamiento	121
3.2.4. Segundo acto: el nudo	127

- 3.2.4.1. Primera escena: la metamorfosis	127
- 3.2.4.2. Segunda escena: la fermentación	128
- 3.2.4.3. Tercera escena: la diatriba	130
- 3.2.4.4. Cuarta escena: una cacofonía	134
- 3.2.4.5. Quinta escena: la fiesta	136
3.3. Tercer acto: el umbral (y el clímax)	137
3.4. PAN	139
Capítulo 4. La investigación durante y después de la acción	142
4.1. La investigación durante la acción: la entrevista, el canovaccio y la documentación audiovisual	142
4.1.1. La entrevista	145
4.1.2. El canovaccio	148
4.1.3. La documentación audiovisual	155
4.2. La investigación después de la acción: la entrevista, la grabación sonora, y la compilación, clasificación y curaduría de los materiales	158
3.4.1. Después de la acción, de nuevo, la entrevista	159
3.4.2. La curaduría	162
5. Conclusiones	168
6. Referencias	189

Lista de figuras

Figura 1. ‘Future: A game of Strategy, Influence and Chance’, 1966.	27
Figura 2. New York Times, <i>Future' at Kaiser It's a Game; 'FUTURE' IS GAME FOR KAISER CORP.</i>	30
Figura 3. Evento de lanzamiento de Future 1966 en Kaiser Aluminium & Chemical Company.	30
Figura 4. Cono de futuros posibles, probables y preferibles.	38
Figura 5. Conos de tiempos pasado y futuro, lugar de observación presente.	42
Figura 6. Línea del tiempo desde la concepción occidental. El tiempo continuo.	46
Figura 7. Representación del espacio-tiempo ‘Pacha’.	47
Figura 8. La representación del tiempo como un garabato.	50
Figura 9. Foto del 20 Aniversario de ‘Agua del Futuro’.	79
Figura 10. Grupo de trabajo ‘Metafiesta’.	83
Figura 11. Vídeo de la acción ‘Cuerpos de agua’, ‘Agua del Futuro’.	86
Figura 12. Grupo ‘Metafiesta’ brindando con ‘Agua del futuro’.	89
Figura 13. Laboratorio de Imágenes del Futuro en Espacio Odeón, Julio 2019.	92
Figura 14. Foto cenital de las marchas del Paro Nacional, Bogotá D.C. 2019.	98
Figura 15. Fiesta protesta durante el Paro Nacional (21-N), Bogotá D.C. 2019.	100
Figura 16. Afiche del programa oficial académico de la 14 COM.	107
Figura 17. Diablo Danzante de Venezuela.	112
Figura 18. Diablada durante la Festividad Candelaria de Puno, en Perú.	113
Figura 19. Danza de los Matachines. Fotograma del documental ‘PAN’.	114
Figuras 20 y 21. Interior del Museo Santa Clara de Bogotá, Colombia.	116
Figura 22. Exterior del Museo Santa Clara de Bogotá, Colombia.	117

Figura 23. El Señor de la Humanidad, Anónimo, madera tallada y policromada, Siglo XVII.	120
Figura 24. Dolorosa, Anónimo, madera tallada y policromada, Siglo XVIII.	120
Figura 25. XVI Reunión del Comité Intergubernamental para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial UNESCO, en Bogotá, 2019.	122
Figura 26. Fotograma de la performance periodística de Santiago Rivas durante el cóctel inaugural 14 COM, 2019.	123
Figura 27. Fotograma de la acción del Brujo de Buenaventura durante el cóctel inaugural 14 COM, 2019.	124
Figura 28. Cartel del happening ‘I Concilio de diablos festivos para celebrar los futuros de la humanidad’.	126
Figura 29. Diablas y diablos festivos en el espacio de la sacristía.	128
Figura 30. The Guardian ‘ <u>Best photographs of the day</u> ’.	129
Figura 31. Krampus y su máscara interfaz táctil y sonora.	130
Figura 32. Doris Waira Nina y su canto con la Yaku Mama.	132
Figura 33. La Mujer-Cabra rapeando desde el púlpito ‘Río adentro’.	133
Figura 34. Una monja del futuro cantando desde el coro alto.	134
Figura 35. ‘ <i>Numa Raymi</i> ’, el Alma en fiesta.	135
Figura 36. Diablos danzando bajo la bóveda estrellada.	136
Figura 37. Diablo con el bastón de mando de <i>Nuna Raymi</i> , el Alma en fiesta.	137
Figura 38. Un gesto colectivo de futuro, una carcajada.	138
Figura 39. Entrevista al equipo del Museo Colonial y Santa Clara de Bogotá, 2019.	146
Figura 40. Entrevista a Misael Torres, 2019.	147
Figura 41. Plano de la planta baja del Museo de Santa Clara.	150
Figura 42. Plano de la segunda planta del Museo de Santa Clara.	152
Figura 43. Entrevistas a participantes y conspiradores del I Concilio de diablos festivos.	160
Figura 44. Conversatorio con Mario Opazo y Rodolfo Andaur, 2021.	160

Figura 45. Hospital de La Tirana, 2022.	160
Figura 47. Entrevistas a Waira Jacanamijoy y el Brujo de Buenaventura.	171

Introducción

La sociedad, las personas, las comunidades, los individuos, necesitan el tiempo futuro. La proyección, el deseo del porvenir y la necesidad de dar sentido a la existencia hacen parte de la realidad social. Esta conciencia es aún mayor en aquellos individuos y colectividades afectadas por la rapidez de los cambios sociales (Masini, 1999), la constante aceleración tecnológica y, actualmente, también por la emergencia del cambio climático que dificulta de manera crítica la tarea de tomar decisiones acertadas y emprender o no acciones específicas de modo que se pueda alcanzar un futuro deseado o evitar las consecuencias de un futuro no deseable. Así, el futuro requiere observar y analizar con minucia las distintas fuerzas históricas y la memoria, lo que acontece en la realidad social y en sus intersticios, apreciar cómo las fuerzas sociales se juntan, desaparecen y transmutan para comprender mejor el rol que podemos desempeñar en el presente. La idea es iluminar lo enmarañado y oculto con el fin de, en primer lugar, entender cómo las imágenes y los escenarios de futuros son continuamente creados, comunicados, comercializados, prometidos y reformulados (Adam & Groves, 2007) dirigiendo el desarrollo de la realidad social hacia un futuro u otro; en segundo lugar, poder poner el foco de atención en los procesos, los mecanismos y los comportamientos que construyen la realidad social del presente en relación con los futuros proyectados y que pueden materializarse en planes y acciones anticipatorias; y, en tercer lugar, ser capaces de aprender a elegir entre lo ofrecido o elegir participar en el desarrollo de lo posible, lo probable o lo deseable, pues el futuro es precisamente eso: una cuestión inter-subjetiva de deseabilidad, reflexividad y acción social.

Durante la historia de la humanidad ha existido una conciencia del poder para crear imágenes y escenarios de futuro y con ello participar en los procesos de su dirección, gestión y control del cambio. Hoy vivimos en un mundo que fue pensado por distintos actores que contribuyeron a configurar la realidad social presente en las décadas pasadas¹. Vale la pena preguntarse si la realidad social del presente es acorde a la imagen de futuro que se proyectó en el

¹ En la actualidad, se desarrolla un creciente interés por la posibilidad de estudiar el papel de las visiones y escenarios de futuro que se idearon en el pasado, un campo de estudio capaz de ofrecer la posibilidad de contribuir a una historia política renovada (Aaltonen, 2009), una historia del futuro.

pasado, si hoy es el resultado de una imagen posible, probable o deseable, o si por el contrario es el resultado de un compendio de políticas y acciones anticipatorias para desarrollar un futuro ‘mejor’ o evitar uno ‘peor’. Esto nos invita a pensar y debatir sobre la (de)colonización del futuro (Inayatullah, 1993; Dator, 2017a; Miller, 2018) o, en otras palabras, la discusión entre y la dominación de futuros hegemónicos versus futuros subalternos. Descolonizar el futuro es una actividad y una actitud fundamental para el campo de los Estudios de futuros e implica cuestionar las instituciones y sus valores, así como ayudar a las voces marginadas a ser escuchadas, educando sobre la capacidad de usar el futuro con el fin de emanciparse de distintas formas de dominación cultural. Este proceso trae consigo un compromiso continuo y una acción consciente para transformar las estructuras y las prácticas que limitan la diversidad y la inclusión, y promover la participación activa y el liderazgo de diferentes grupos y comunidades en la imaginación, proyección y construcción de otros escenarios. Construir el futuro implica pensar en el futuro como una necesidad, una escogencia y una manera de vivir (Massini, 1999). El futuro es una categoría mental y como dimensión de la imaginación está vinculado en estado de latencia con el conocimiento y la memoria del pasado y con el conocimiento, el entendimiento, la experiencia y la vivencia de la situación presente. El deseo de su acontecimiento es el motor de la acción. Otros motores de acción, creación y desarrollo de futuros pueden ser la esperanza, la alienación y el miedo, apostando generalmente por un futuro decididamente diferente al pasado o a la situación presente. Desde este enfoque, resultan fundamentales los valores y la ética de quienes formulan, proyectan y tienen capacidad de decisión y de dar agencia a las personas sobre las distintas actividades anticipatorias con las que alterar la materialidad, el curso de los eventos y, por lo tanto, los futuros posibles.

Sin embargo, ¿hasta dónde pueden las distintas formas de acción y participación social emanciparse de un futuro hegemónico? La mayoría de las personas no tenemos ninguna influencia sobre el futuro, mientras que otros ejercen un poder de largo alcance (responsables políticos, profesores, instituciones religiosas, etc.), precisamente porque lo que estas personas o instituciones deciden hacer tiene una durabilidad larga, dando efectivamente forma al futuro y limitando o habilitando las opciones y alternativas para los demás. Este poder es irresponsable porque, por un lado, difícilmente nadie del futuro puede pedir cuentas de sus actos a los responsables del pasado (Dator, 2005). La pandemia corroboró uno de los posibles escenarios de futuros imaginado por distintos futuristas a lo largo de la historia y ‘romantizado’ por Hollywood en el último siglo; un escenario en el que los modelos económicos y sociales de nuestro presente desembocan en un

declive y en un colapso civilizatorio y/o medioambiental, incluso de toda la humanidad como especie. Este acontecimiento provocó un cambio de paradigma y un cambio en los supuestos básicos sobre la sociedad, el mundo y nuestro lugar y relación con el mundo, trayendo consigo una emergencia por el futuro y una nueva ola futurista caracterizada por una cualidad democrática y participativa, con una convicción general de que el futuro(s) es algo que podemos construir entre todos.

Quizás nada sea más característico de nuestra especie que la fabricación incesante de representaciones de realidades alternativas y la búsqueda interminable de horizontes de posibilidades. Construir el futuro es un proceso histórico y participativo. La historia nos ha demostrado continuamente que no importa cuán complejos sean los escenarios en los que habitamos, la raza humana ha estado allí antes y ha encontrado un camino más allá de la destrucción y el colapso (Boulding, 1988). Precisamente, encontrar estos caminos o escenarios deseables, estas nuevas relaciones, estructuras y procesos sociales es lo que hace que la imaginación de futuros, la performance de sus procesos, la representación de sus gestos, escenarios y ficciones, en su sentido literal, sean tan importantes. Desarrollar nuestra habilidad e inteligencia colectiva para construir un futuro deseado, o al menos un futuro posible o plausible lo más cercano a aquello que queremos depende, en gran medida, de nuestra habilidad colectiva para imaginarlo, siendo la capacidad humana de crear imágenes de otros ‘mundos posibles’ una clave dinámica de la historia (Polak, 1953; Miller, 2018). Más no basta con mirar hacia adelante para soñar e imaginar. En este sentido las universidades, como instituciones en el corazón de la sociedad, tienen el poder de establecer un diálogo entre culturas, construir puentes entre disciplinas, iniciar pedagogías de la esperanza y del deseo, y ayudar a defender y mitigar los problemas globales al definir y analizar distintos futuros sostenibles; más es imperativa la transmutación del concepto de ‘extensión universitaria’ al de ‘universidad participante’, transformándose más allá de sus muros con base en los problemas sociales y los contextos culturales (Cendales, Torres y Torres, 2004). En este contexto, el rol de las universidades es cada vez más importante, ya que deben ser capaces de formar a las nuevas generaciones de líderes capaces de enfrentar los desafíos globales actuales, y de producir conocimiento a través de la investigación que permita abordar los problemas sociales y culturales de manera crítica y creativa. Por lo tanto, es importante que las universidades asuman una responsabilidad de prospectiva social y estén comprometidas con el desarrollo sostenible, la justicia social y la equidad, promoviendo la diversidad cultural y la inclusión. Esto implica no sólo

la transmisión del conocimiento, sino también la co-creación de conocimientos con las comunidades locales y la sociedad en general.

La prospectiva² es una disciplina que se enfoca en la exploración y análisis de posibles futuros a través de la identificación y evaluación de tendencias, escenarios y alternativas de acción. Su objetivo principal es proporcionar herramientas para la toma de decisiones y la elaboración de estrategias a largo plazo, en distintos ámbitos como el empresarial, gubernamental, social y personal. La prospectiva involucra una metodología rigurosa y sistemática, que utiliza una variedad de técnicas y herramientas, tales como la elaboración de escenarios, la modelización o el prototipado, la simulación y la retroalimentación, el análisis de impacto y la evaluación de riesgos, entre otras. Su enfoque se basa en la idea de que el futuro no es una cuestión de predicción, sino de posibilidades y opciones, y que es posible construir futuros deseables y viables mediante la identificación y comprensión de las tendencias y cambios que se están produciendo en la actualidad. Más específicamente, la prospectiva social tiene como objetivo analizar, estudiar y prever el futuro de las sociedades, teniendo en cuenta los diferentes aspectos que pueden influir en su desarrollo y evolución, como son los cambios sociales, económicos, políticos, culturales y tecnológicos, entre otros. Se enfoca en el análisis e identificación de tendencias y escenarios futuros posibles, con el fin de anticipar y prever posibles situaciones, retos y oportunidades, y así ayudar a las sociedades a tomar decisiones informadas para construir un futuro más deseable; buscando contribuir al desarrollo de políticas públicas y estrategias de planificación y gestión en diversos ámbitos, tales como la economía, el medio ambiente, la cultura, la educación y la salud, entre otros.

Personalmente, empecé a coquetear con la noción de futuro en 2016 cuando, junto con un artista plástico colega, escribimos una convocatoria para Valletta 2018, la Capital Europea de la Cultura (EOC) de aquel entonces. Nuestra propuesta era simple y, tal vez, un poco profana -una cualidad que mirando ahora hacia atrás, parece repetirse en mi trabajo de creación e investigación a lo largo del tiempo-: alterar las tradiciones folclóricas para incrementar su potencial a futuro. En otras palabras y para ser más gráfico, nuestra propuesta era incrustar una sonrisa en la Madonna de

² El sufijo *-spectiva* significa una mirada con intencionalidad de accionar. Mientras que la mirada retrospectiva aguarda hacia atrás y la introspectiva hacia adentro; la mirada respectiva entraña una selección, la despectiva una exclusión y la perspectiva implica desde diferentes puntos; por lo tanto, la prospectiva es una mirada amplia, profunda y hacia adelante (Henaó 2014).

Ta'Pinu para luego sacarla a pasear en procesión durante la Semana Santa por las calles de la aldea de Gharb en la isla de Gozo, la isla hermana de Malta. La Madonna se convertiría en una heroína con una sonrisa y una mirada hacia el futuro, un cuerpo festivo y feliz desde el que tensionar los sistemas de creencias de la comunidad local. El proyecto no cuajó y no nos seleccionaron, pero quedó el poso de la idea de alterar y resignificar la tradición, repensar la construcción de la memoria y de la identidad a través de lo festivo en perspectiva de futuros. Fiesta y futuros se mezclaban en un refrescante cóctel con una gran cualidad heurística, una posibilidad lúdica de indagación y descubrimiento participativo, y un lugar desde el que imaginar, proyectarse y provocar un cambio social. La fiesta podía utilizarse como una herramienta de autoproclamación, interacción y transformación del colectivo o la comunidad participante, así como una narrativa experimental desde la que facilitar una comprensión y una proyección del futuro al estar fuertemente vinculada a lo participativo, lo inmersivo, lo experiencial, lo cotidiano y lo encarnado.

Eventualmente estas ideas fraguarían en esta investigación de manera aplicada y fronteriza. Fruto de la naturaleza errática de los descubrimientos creativos, la búsqueda basada en la intuición, la serendipia, las inspiraciones, las corazonadas y las pistas fortuitas al deambular por el universo de la prospectiva social, el happening, la performance y la investigación-acción participativa. Esta investigación se ha aplicado al cambio social y a la percepción de la realidad y del tiempo futuro en la región andina -principalmente-, y se ha fundamentado sobre dos áreas de estudio. En primer lugar, una trayectoria de proyectos colaborativos que he dirigido, cocreado e investigado utilizando las metodologías de la investigación-acción participativa, la investigación artística y el diseño especulativo con distintos agentes culturales, artistas, activistas, académicos, portadores de patrimonio cultural inmaterial y creativos técnicos de diferentes comunidades latinoamericanas y globales comprometidos con procesos de sostenibilidad medioambiental, procesos de construcción de paz y reconciliación, y procesos de patrimonio cultural inmaterial en contextos performáticos y festivos. Estos proyectos han tenido como objetivo generar nuevos conocimientos sobre qué métodos, enfoques y herramientas importadas de las otras disciplinas pueden ser relevantes y beneficiosas para las Ciencias Humanas y Sociales y viceversa, siempre viceversa; buscando, de una parte, aportar un nuevo corpus de conocimiento para dichas disciplinas sobre el cual nuevas comunidades de investigación puedan crearse y fundamentarse, mejorando y evolucionando las prácticas; y, de otra parte, que ese mismo corpus de conocimiento pueda servir para estimular la imaginación y la emancipación social en perspectiva de futuros, siendo útil para la sociedad, las comunidades, los grupos sociales, las asociaciones, las empresas y organizaciones, las familias, y

también las personas. Otro de los objetivos ha sido ayudar a facilitar un pensamiento permanente sobre el futuro capaz de reducir la brecha entre esta noción intrínsecamente abstracta, el empoderamiento comunitario para el cambio y la vida tal como se percibe, se siente, se encaja y se encarna en el presente (Slaughter, 1996). La segunda área de estudio se fundamenta en la búsqueda de explicaciones sobre cómo, qué y por qué los seres humanos interactuamos para crear, imaginar y construir futuros a partir de la resignificación, la creación de nuevos símbolos y significados y la re-apropiación de distintas narrativas de la historia colombiana y andina de una parte y, de otra parte, desde la observación de la realidad, la entrevista, los relatos de memoria, el happening, la performance y otras prácticas artísticas, así como a través de diálogos reflexivos y la medición de las distintas temperaturas, percepciones y sentires de las personas participantes en la investigación con respecto a los temas y prácticas propuestas.

En los últimos cinco años he entrelazado estas metodologías en diferentes proyectos de investigación -algunos de los cuales aparecen reflejados como prototipos en el segundo capítulo- que han nutrido la investigación principal y que van desde prototipos de talleres, laboratorios, semilleros y foros de discusión, hasta eventos, acontecimientos performáticos y una serie de ensayos documentales audiovisuales que recogen el registro sobre el desarrollo teórico y práctico, conceptual, performático y simbólico de la investigación -otra forma de escritura-, con el resultado de haber desarrollado un método cualitativo inter y transdisciplinario de prospectiva social adecuado para la proyección, la escenificación y la *vivencia* de escenarios de futuros en contextos sitio-específicos; un método capaz de generar respuestas y acciones emancipatorias -y, por lo tanto, anticipatorias- frente a los desafíos sociales, culturales y ecológicos contemporáneos fomentando un sentido de identidad, de pertenencia y de responsabilidad social frente al cambio, el bienestar social, los derechos socio-políticos, la equidad de género y la justicia social.

El método '*Spectiva*' desarrollado procura un proceso de indagación sistemático, relacional-colaborativo, participativo, intencional y acumulativo en el que el arte tiene una función performativa, vehicular y medial al facilitar la exploración de cuestiones sociales en perspectiva de futuros. La prospectiva, la investigación-acción y la investigación artística tienen una intencionalidad política y son, por definición, actos de inclusión de un amplio abanico de actores sociales que participan y se posicionan como sujetos activos protagonistas durante el proceso, interviniendo y contribuyendo a la producción de nuevos conocimiento al tiempo que comprenden

mejor sus realidades sociales, lo que a la postre facilita la posibilidad de un cambio o una transformación. Así es que el método de investigación son el arte y la investigación-acción participativa y el método de acción social es la prospectiva. Mientras que la prospectiva o el diseño especulativo nos ofrecen lenguajes y herramientas desde las que plantear futuros potenciales más allá de la estética de la imagen provocando un pensamiento crítico acerca de cuestiones actuales, la investigación artística se enfoca en producir, por medio del establecimiento de encuentros intersubjetivos en los que el significado es elaborado de forma colectiva, un conocimiento de lo singular y lo indistinto (una dinámica de grupo, una situación social, un aspecto vinculante a la cotidianidad, etc.), de lo larvado u oculto, de aquello que se encuentra confinado en los márgenes de la vida y de la vivencia (Rahman y Fals Borda, 1992: 213), y que tiene una dimensión interpretativa, simbólica, experiencial, estética, sensorial y sensible capaz de personalizar algo tan intangible como son las imágenes y los escenarios de futuros. Lo emocional y personal también debe proyectarse con el fin de generar relaciones sociales sanas y emancipatorias capaces de generar múltiples artefactos de pensamiento destinados a transformar el mundo de lo que es, en algo distinto.

Otro de los aspectos característicos de la metodología '*Spectiva*' es que tanto el arte como la prospectiva ocupan un rol central en la investigación, y se estructuran espacial y temporalmente conformando una realidad sitio-específica, inmersiva, experiencial, interactiva, compartida e intersubjetiva en la que se producen intercambios expresivos continuos entre los participantes de esa 'construcción social' (Berger et al., 1968). Esto, sumado a distintos ejercicios relacionales de resignificación, re-simbolización, reapropiación y construcción de memoria facilita, primero, la generación y exploración de nuevas narrativas de futuros (un aspecto clave de este método) capaces de inspirar nuevas historias y proyecciones que satisfagan mejor las necesidades, las esperanzas y los deseos de las personas y colectivos en el presente, además de suscitar un sentido de responsabilidad social e impulsar la acción social. Segundo, facilita el diseño de situaciones capaces de catalizar la percepción del cambio entre los participantes, generando una comprensión más profunda sobre la noción de futuros, la cual se convoca desde la subjetividad de cada persona en relación con el mundo y la realidad que le rodea. Y tercero, produce productos tangibles capaces de contener un conocimiento estético, sensual, emocional y físico incrustado en su materialidad visual, sonora y plástica; un conocimiento que contrasta y complementa el conocimiento científico objetivo de este texto, mostrando aspectos de la investigación que de otro modo serían difíciles de

representar o relatar. En este sentido, la investigación artística no es sólo una fase de trabajo previa a la producción artística ni tampoco sólo un medio para alcanzar un fin, sino que es el objetivo de la propia obra. La práctica artística inspira y sustenta la investigación y, a su vez, los resultados de la investigación retroalimentan la práctica artística. La obra es la investigación.

Como investigador social y artista relacional, considero que la reflexión teórica, la práctica artística contextual y situada -en el mundo, en la realidad social- y la acción social están intrínsecamente relacionadas y son complementarias. Así es que, desde el primer momento, esta investigación se planteó como una búsqueda inter y transdisciplinar, un cruce innovador y fronterizo, y una experimentación. El uso de distintos métodos a lo largo de toda la investigación -compartiendo todos su orientación hacia la acción- y la gran cantidad de participantes han tenido los mismos objetivos: experimentar, jugar, probar, errar, intuir, deducir, abrirse a otras miradas y formas de ver, entender y sentir el mundo, descubrir y dar con la clave con el fin de transformar y mejorar la práctica, enriqueciendo el universo disciplinario con nuevos productos, métodos y enfoques. La inter y transdisciplinariedad, la creatividad y la exhibición de los resultados de la investigación impulsados por la imaginación de los distintos participantes son el corazón del proyecto, mientras que desde una perspectiva metodológica, la vivencia y la experiencia de la investigación determinan ésta de principio a fin. Más allá de la hipótesis de que la experiencia fragmentaria del futuro tiene la capacidad de empoderar y dar agencia a sus participantes a emanciparse de escenarios de futuros hegemónicos o establecidos, aportando claves para la emancipación, el cambio social y la capacidad de iniciar procesos de planificación estratégica de futuros alternativos tanto desde una perspectiva occidental como multidimensional latinoamericana, la investigación no estuvo dirigida por otras preguntas preformuladas o por un punto de partida epistemológico-ontológico uniforme; más bien fue un devenir anárquico motivado por la convicción de que la prospectiva debe ser una herramienta pública crítica para la transformación social y una posibilidad emancipatoria capaz de contribuir a la innovación y el desarrollo de la sociedad frente a los desafíos sociales, tecnológicos y ambientales contemporáneos e históricos, funcionando como una herramienta capaz de fomentar una cohesión social a través de la investigación colaborativa, colectiva, respetuosa y socialmente responsable. Este devenir anárquico alimenta una experimentación abierta, plural, diversa, inclusiva y polifónica capaz de dar espacio a la posibilidad de que ocurra algo inesperado y de generar espacios desconocidos donde el conocimiento es todavía un cuerpo salvaje, indeterminado y desestructurado. Existe un

potencial heurístico en el desuso de los sistemas y la falta de rigurosidad metodológica capaz de desvelar la riqueza de lo complejo y de lo imaginativo tal y como se encuentra y se pone en práctica en la cotidianidad. Al evitar la dependencia de marcos metodológicos rígidos, se pueden explorar nuevas formas de pensamiento y acción, lo que puede llevar a soluciones innovadoras y creativas a los problemas que se presentan. La libertad de experimentación y la apertura a nuevas posibilidades permite descubrir nuevas formas de hacer las cosas y desenterrar posibilidades latentes que de otra manera no habrían sido consideradas. En lugar de tratar de imponer un marco preexistente sobre la realidad, este enfoque sugiere estar abiertos a las soluciones emergentes que surgen de la complejidad y la riqueza de la vida cotidiana.

La investigación se desarrolla en el curso de cinco capítulos.

En el primer capítulo se aborda el estado del arte de las disciplinas de los Estudios de futuros y de la investigación artística, dos campos relativamente incipientes y fronterizos. El objetivo es mapear ambos campos de manera que el lector comprenda las bases científicas sobre las que se sustenta esta tesis de investigación. Así mismo, este capítulo ofrece claves sobre los juegos de simulación y la experiencia lúdica como modelo de comunicación para diferentes problemáticas sociales y su importancia en la exploración de futuros posibles o preferibles, y la planificación de políticas públicas alternativas. Además, desarrolla sobre distintas percepciones culturales de la dimensión espacio-temporal y cómo este factor influye directamente en nuestras suposiciones y comprensión de la naturaleza del mundo y de nuestra realidad y, por consiguiente, de nuestra capacidad y habilidad de construir un futuro distinto.

En el segundo capítulo se introduce *~SPECTIVA* el método inter y transdisciplinar desarrollado, la ‘investigación-acción basada en el arte como metodología de prospectiva social’, dando cuenta de la variedad de herramientas, enfoques, estéticas políticas y prácticas artísticas de las que está compuesto, así como las temáticas y los campos de estudio y acción en los que se ha aplicado. Así mismo, este capítulo da cuenta de una serie de prototipos de investigación en los que se probó, desarrolló y mejoró el método desde una mirada híbrida entre la praxis artística, la prospectiva o el diseño especulativo y la investigación-acción participativa.

El tercer capítulo '*futuros en el presente continuo*' es el corazón de esta investigación. En este capítulo se desarrolla el trabajo de campo principal desarrollado entre 2019 y 2023. Así, este capítulo está dedicado al happening y las acciones realizadas, su trascenio, sus distintos escenarios sitio-específicos, la importancia simbólica de los mismos y los ejercicios de resignificación, re-simbolización y re-apropiación de distintas narrativas de la historia colombiana y andina que propone el método de la 'investigación-acción basada en el arte como metodología de prospectiva social'. Los personajes, los escenarios y los actos descritos, son precisamente eso, elementos de una obra total holística que, además, es rizomática extendiéndose a un medio distinto al texto, el medio audiovisual. En este capítulo también se introduce la serie de ensayos documentales 'PAN', un producto audiovisual que invita a sus espectadores a formular sus propias preguntas y buscar sus propias interpretaciones, y que contiene un conocimiento que se articula con la reflexión teórica y la experiencia artística de manera "encarnada", estética, sensual, sensorial y física. Una vez leído este capítulo, se recomienda la visualización total de 'PAN' siguiendo el orden secuencial propuesto.

El cuarto capítulo desarrolla sobre la investigación realizada durante y después de la acción y la producción de la serie de ensayos documentales 'PAN'. Se mapean y se despliegan los distintos métodos y las herramientas utilizadas (la entrevista, el canovaccio, la documentación audiovisual y la curaduría de los materiales), el trabajo a través de observaciones inductivas y deductivas, y las diferentes reglas de participación y colaboración que se diseñaron con el fin de obtener los resultados esperados.

Finalmente, el quinto capítulo ofrece las conclusiones y las reflexiones sobre esta investigación, así como relata sus potencias y limitaciones, sus aprendizajes y retos, procurando un cuerpo de conocimiento que ojalá sirva para subsiguientes investigaciones.

Esta investigación tiene implicaciones prácticas importantes en diferentes campos de la prospectiva social, los estudios de futuros y el diseño especulativo, así como en las ciencias humanas y sociales, y en la incipiente disciplina de la investigación-artística. Al comprender mejor cómo el tiempo se ha imaginado en el pasado y cómo se ha utilizado para controlar y organizar la

vida cotidiana de las personas, podemos desarrollar una conciencia temporal y situacional común, así como revisar las distintas concepciones y escalas temporales que coexisten y se tensionan en actualmente en la región Andina y específicamente en Colombia. Mirando hacia el futuro, esto nos puede ayudar a actuar sobre la realidad social del presente y activar agencias humanas sostenibles y pedagogías múltiples de la esperanza y el deseo, que pueden a su vez generar transformaciones y cambios sociales significativos. El hábil uso del futuro puede ser una herramienta política para empoderar a grupos y comunidades sociales, dotándolos de habilidades que les permitan impulsar cambios significativos en la sociedad.

Capítulo 1. En las fronteras

1.1. La era pop de los estudios de futuros

El primer tratado filosófico³ sobre el rol de la ‘imagen de futuro’ a lo largo de la historia de la humanidad lo encontramos en ‘*The Image of the Future*’, del sociólogo holandés Frederick Polak, escrito en los años cincuenta del Siglo XX y publicado en inglés en 1961. Polak investigó la historia de las imágenes de futuro tanto utópicas como escatológicas y su relación con distintas culturas, ampliando el significado literal de lo visual al abarcar un amplio abanico de las actividades humanas (la religión, la filosofía, la ciencia, la ética, el arte, la tecnología). Dedujo un patrón interesante: el ascenso y la caída de las imágenes de futuro precede o acompaña el ascenso y la caída de cada cultura. Una vez la imagen de futuro que una sociedad proyecta comienza a decaer y perder fuerza, la cultura no sobrevive por mucho tiempo, mientras que aquellas imágenes de futuro que se mantienen y proyectan en el imaginario colectivo refuerzan las ideas de nación y Estado y la diferencia entre culturas. La Guerra Fría plantearía un problema hasta entonces nunca confrontado en la planificación estratégica militar. La guerra nuclear era una tabula rasa (Ghamari-Tabrizi, 2000). El hecho de que las guerra nucleares no pudieran ser testadas en campo, por su evidente poder de destrucción (1945 y 1961), provocó el necesario empleo de una variedad de simulaciones de posibles escenarios y de juegos de simulación⁴ que permitieron una experimentación en contextos seguros. El horizonte técnico en el que se combatirían las guerras del futuro cambiaría de forma constante desde la incertidumbre, permitiendo explorar escenarios altamente especulativos. El escenario se consolidaría como la herramienta heurística por excelencia para el estudio de futuros alternativos (Valaskakis, 1976). La palabra denota literalmente un

³ Sin embargo, el término ‘Futurología’ había sido acuñado por Ossip Flechtheim (1943) para referirse a un esfuerzo científico dentro de una nueva ciencia política que permitiría a las sociedades tomar decisiones verdaderamente racionales y orientadas hacia el futuro; considerando la utopía como un elemento fundamental de ese enfoque científico. Para Flechtheim la futurología tenía una función crítica emancipadora, capaz de vincular la deseabilidad -lo cognitivo- con la necesidad (Andersson, 2012).

⁴ La convergencia de las ciencias de la conducta con la investigación operacional a mediados de la década de 1950 había adelantado la noción de ‘*gestalt*’ como un sistema total cuyos componentes podían ser coordinados racionalmente, bien para predecir las acciones de sus adversarios en lo relativo a la simulación militar o de cualquier red compleja desde la ingeniería hasta los negocios.

espacio teatral o cinematográfico en el que actúan o se interrelacionan distintos actores y en el que se desarrolla, por un lado, una secuencia de acontecimientos y, por otro, una dramatización. Se trata por lo tanto de una expresión casi artística del tiempo. Por su parte, UNESCO, define los escenarios futuros como ‘*descripciones de hipotéticos futuros, internamente consistentes y coherentes, con al menos 20 años al frente del tiempo actual*’ (2018).

Hay dos acontecimientos que considero particularmente significativos durante la emergencia de los estudios de futuros por los distintos actores comprometidos y las consecuencias de su participación en el campo de la prospectiva. El primero se sitúa el 25 de febrero de 1966 cuando la revista *Time Magazine* publicó un ensayo en el que se exponía la emergencia del futurismo en los albores de la Guerra Fría, tras la Segunda Guerra Mundial, como un negocio considerable. “*THE FUTURISTS: Looking Toward A.D. 2000*” manifestaba un creciente interés por parte de la ciencia, la academia y la industria por los estudios de prospección dedicados al estudio del futuro, evidenciando este área del conocimiento como un nuevo foro político. Según la revista, los futuristas, ‘lejos de ser escritores utópicos o de ciencia ficción, constelaban un creciente número de profesionales y académicos con causas distintas que habían hecho de la profecía una empresa seria y altamente organizada; aspirando a clarificar el futuro, predecirlo, entenderlo y, eventualmente, descubrir cómo cambiarlo y controlarlo para mejor’. Con un tono optimista, el ensayo ofrecía distintos ejemplos de predicciones o escenarios de futuros en distintos campos: desde la emergente exploración espacial a cuestiones medioambientales, las ciencias de la salud, la movilidad, la energía nuclear, el crecimiento de la población mundial, el control de drogas de la personalidad, la limitación de los recursos naturales, hasta el impacto de la industrialización y de la post-industrialización entre otros tantos posibles escenarios. El segundo acontecimiento data del 22 de Octubre del mismo año; el periódico *New York Times* publicaba una noticia con el siguiente titular: “*Future' at Kaiser It's a Game; 'FUTURE' IS GAME FOR KAISER CORP*”. Esta nota de prensa anunciaba que los siguientes tres personajes públicos: Robert S. McNamara, Henry H. Fowler (Secretarios de Defensa y del Tesoro, respectivamente, de los Estados Unidos) y Roger W. Blough (Presidente de la junta de la United States Steel Corporation) jugarían un juego nuevo, “*si Kaiser Aluminium & Chemical Corporation conseguía lo que quería*”. El artículo de *Time Magazine* exhibía un determinismo tecnológico y un evidente optimismo por parte de los futuristas, mientras que la nota de prensa en el *New York Times* mostraba una concienciación del futuro a niveles corporativos y su influencia en la toma de decisiones en cuestiones relativas al estado, los negocios, la ciencia y la economía. La compañía Kaiser Aluminium & Chemical

Company produciría varios miles de copias del juego para utilizarlo como un regalo promocional para celebrar su centenario, haciendo de la prospectiva de futuros un juego de mesa popular.

Los juegos de simulación se presentaron y popularizaron como el resultado de distintos y profundos cambios sociales y de la necesidad de encontrar nuevos modelos de comunicación para diferentes problemáticas situadas (Duke, 1974). La experiencia lúdica facilitaba la discusión sobre ciertos problemas sin llegar a constituir un aparato predictivo. De esta manera, el juego podía utilizarse para ganar perspectiva sobre circunstancias complejas y para especular circunstancias futuras a partir de la sencilla pregunta *¿qué pasaría si?*. En este modelo probabilístico los eventos simbolizaban ocurrencias singulares: un posible descubrimiento científico, un logro tecnológico, el estallido de una guerra, la muerte de una persona pública, la hegemonía de un modelo sobre otro. Las tendencias representaban desarrollos graduales en el tiempo pudiendo ser indicadores sociales específicos o encuestas objetivas sobre el crecimiento de la población, el producto interior bruto de un estado, el porcentaje de precipitaciones anuales, el desarrollo de los cultivos oceánicos, la tasa de criminalidad, el control de la fertilidad, la eliminación de barreras raciales, el grado de tensión internacional, la calidad de la educación, la satisfacción nacional con respecto a la calidad de vida o la posible colonización de Marte y de la Vía Láctea.

Sin embargo, la prospectiva en estos juegos se basaría principalmente en las percepciones de cómo diferentes eventos futuros podían llegar a interactuar. Para ello utilizaron una metodología desarrollada en la corporación RAND⁵ por los futuristas Theodore Jay Gordon y Olaf Helmer en 1966 que partía de la hipótesis experiencial de que la mayoría de los eventos y desarrollos tecnológicos, científicos, naturales, sociales, etc., eran el resultado de otros eventos y desarrollos

⁵ En 1948, Project RAND, un equipo de asesoría civil sin fines de lucro formado inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial con el propósito de conectar la planificación militar con decisiones de investigación y desarrollo, se separó de Douglas Aircraft Company de Santa Mónica, California -gracias a la concesión de una ayuda de la Fundación Ford-, convirtiéndose en RAND Corporation: un *think-tank* dedicado a la investigación y el desarrollo de estudios de largo alcance con la intención de promover una cooperación interdisciplinaria con propósitos científicos, educativos y caritativos con los que abordar los problemas más urgentes de la sociedad, así como el bienestar público y la seguridad de los Estados Unidos. Desde su fundación la Corporación RAND ha jugado un papel misterioso en la política pública de los Estados Unidos (Abella, 2008). Tras la Segunda Guerra Mundial y durante las tensiones de los primeros años de la Guerra Fría (1947-1991), la corporación reuniría un amplio cuerpo de investigadores científicos, en su mayoría matemáticos, con una agenda propia de investigación subvencionada principalmente por la Fuerza Aérea de los Estados Unidos. La corporación ayudaría a informar las decisiones políticas de los Estados Unidos sobre una amplia variedad de temas incluyendo la carrera espacial, la confrontación de armas nucleares entre Estados Unidos y la Unión Soviética (siendo la doctrina de la disuasión nuclear por destrucción mutuamente asegurada MAD, Mutually Assured Destruction por sus siglas en inglés, tal vez, una de sus contribuciones más visibles), la creación de los programas de bienestar social de la Gran Sociedad, la revolución digital y la salud nacional, entre otras agencias.

previos. Esta metodología ofrecía un estudio analítico de las probabilidades de ocurrencia de un determinado evento en un escenario de un futuro pronosticado a partir del conocimiento sobre la realidad presente y sobre el pasado. A esta interrelación entre eventos, tendencias y desarrollos aparentemente no relacionados se la denominó ‘impactos-cruzados’⁶, siendo los escenarios de futuros el resultado de cálculos y estimaciones intuitivas hechas por ‘expertos’ de posibles eventos, tendencias y de las convergencias entre estos causando eventos y desarrollos singulares (Gordon, 1994; 1996). Para Gordon el propósito de la investigación de futuros era, precisamente, el de proveer de advertencias tempranas acerca de los problemas que pudieran acontecer más adelante, con el fin de ayudar a identificar y evaluar diferentes políticas, así como para ilustrar futuros verosímiles y alcanzables.

Los aportes de la corporación RAND a la teoría de juegos y, en especial, sus contribuciones en el campo de los juegos de azar y simulación, sentarían las bases metodológicas desde las que analizar y presentar distintos modelos dinámicos de abstracciones de realidades complejas y fenómenos multidimensionales. Los juegos de azar y simulación se presentaron como una nueva e influyente forma de comunicación, siendo particularmente adecuados para expresar la noción de *gestalt*, así como para explicar situaciones alternativas que de otra forma no podrían ser gestionadas. El libro ‘*Gaming: The Future's Language*’ del futurista Richard D. Duke (1974) elabora sobre la repentina emergencia de los juegos de azar como resultado a los profundos cambios sociales y de la necesidad de encontrar nuevos modelos de comunicación para diferentes problemáticas situadas. La tesis central de Duke problematiza sobre los juegos de azar como el ‘*lenguaje del futuro*’, siendo el juego, en primer lugar, una forma de comunicación híbrida capaz de dar respuesta a la relativa complejidad, la rapidez de la ocurrencia, el carácter nuevo y el origen sistémico de los problemas futuros, así como, en segundo lugar, un sistema útil para ganar perspectiva sobre circunstancias complejas, guiar la especulación sobre circunstancias futuras e incidir en la creación de políticas públicas durante la década de 1970 (Duke, 1974).

⁶ Una metodología que todavía hoy es ampliamente reconocida y utilizada en la evaluación de proyectos y políticas públicas especialmente en Europa y América Latina por su enfoque integrado y participativo en la evaluación de impacto de proyectos, y recomendada por organizaciones internacionales como el Banco Mundial y la Comisión Europea, quienes la han utilizado en la evaluación de programas de desarrollo en diferentes países ya que permite una evaluación más completa y rigurosa del impacto de una intervención. Ejemplo:

De Ferranti, D., Perry, G., Ferreira, F. H. G., & Walton, M. (Eds.). (2004). *Inequality in Latin America and the Caribbean: Breaking with history?* (Vol. 1). World Bank Publications.

Una de las primeras aplicaciones de esta metodología fue precisamente el juego de mesa ‘*Future*’ desarrollado en 1966 por Olaf Helmer (matemático, logista e investigador operacional en RAND Corp., entre 1946 y 1968), Theodore Gordon (metodologista en RAND corp.), y el Dr. Hans Goldschmidt (diseñador, inventor). ‘*Future*’ fue un juego de simulación con el que predecir posibles futuros en un horizonte a 20 años. El juego ofrecía la posibilidad de desarrollar escenarios de futuros probables en 1986 a partir de rangos de predicciones con una probabilidad de ocurrencia *a priori*, basada en gran parte en los juicios de Gordon y Helmer.



Figura 1. ‘Future: A game of Strategy, Influence and Chance’, 1966.

El juego, ya descatalogado, consistía en varias cartas; cada una de las cuales representaba un futuro evento singular. El dado, un icosaedro con números grabados -en cada una de sus caras- correspondientes a las probabilidades de que ese lado ‘cayera’ boca arriba, era rodado para determinar si uno de los 60 escenarios de futuros propuestos, ocurriría o no. Si la probabilidad mostrada en la cara del dado era igual o mayor que la probabilidad de ocurrencia del evento, entonces ese evento ocurriría. Si un evento ocurría, la carta del mismo era volteada. En la parte trasera de la carta estaban descritos los impactos-cruzados: ej. “*Si este evento ocurre, entonces la*

probabilidad del evento 12 crece un 10%; la probabilidad del evento 53 decrece un 15%". Así mismo, se ofrecían breves razonamientos para cada interacción y un sistema sencillo de hojas de cálculo con el que hacer un seguimiento a la evolución de las probabilidades durante el juego. Al finalizar el juego una pila de cartas representaba los eventos que habían ocurrido y, la otra pila, aquellos que no. Este escenario era, de hecho, determinado por el azar, las probabilidades predeterminadas y los impactos cruzados (Gordon, 1994).

'*Future*' proveía a los jugadores con la habilidad de 'invertir' en un escenario de futuro favorito simulando una inversión en investigación y desarrollo. Esta habilidad ofrecía a los jugadores un mecanismo con el que ejercer una influencia sobre políticas públicas, una forma de provocar un futuro deseado a través de posibles impactos-cruzados. Pudiendo ser la mejor estrategia, por ejemplo, invertir en un evento secundario o terciario que produjera un impacto-cruzado favorable sobre el evento deseado (Helmer, 1972). El juego representaba un sistema abstracto de escenarios de futuros plausibles y deseables para ser jugados a partir de un modelo probabilístico determinado por eventos y tendencias. Los eventos simbolizaban ocurrencias singulares: posibles características o atributos del 'estado del mundo' como pudieran ser un descubrimiento científico, un logro tecnológico, el estallido de una guerra, la muerte de una persona en particular o las acciones de individuos u agencias estatales. Por su parte, las tendencias representaban desarrollos graduales en el tiempo, pudiendo ser indicadores sociales específicos o encuestas objetivas sobre el crecimiento de la población, el Producto Interior Bruto de una nación, las precipitaciones anuales, la tasa de criminalidad, el comercio o el grado de tensión internacional, la calidad de la educación, la satisfacción con respecto a la calidad de vida, etc.

Así es que el juego cumplía tres propósitos clave: en primer lugar, enseñar nociones básicas sobre las potencialidades del futuro alcanzando un gran público e inaugurando un comentario social distintivo, en segundo lugar, facilitar una investigación sistemática sobre posibles implicaciones en políticas públicas alternativas a la luz de la prospección y, en tercer lugar, la posibilidad de simular distintos procesos de toma de decisiones que constituyeran la planificación de un futuro preferible. Sin embargo, la calidad de los planes y estrategias para la construcción de futuros plausibles que pudieran derivarse de este juego dependerían, en gran parte, del compromiso de los jugadores a través de la toma de decisiones específicas sobre distintas

circunstancias especulativas, de la fiabilidad sobre las probabilidades ofrecidas *a priori* por los diseñadores del juego, del azar y de la comprensión de los pronósticos subyacentes.

En un sentido general, los pronósticos pueden ser de dos tipos: exploratorios (pronósticos de futuros verosímiles) y normativos (pronósticos de futuros deseables). Ambos pueden ser producidos con metodologías cuantitativas y cualitativas. Los escenarios, los análisis tecnológicos de secuencias, las series de tiempo, los análisis de regresión, los modelos de ecuaciones múltiples, los modelos probabilísticos (impactos de tendencias, impactos-cruzados) y los modelos no lineales pertenecen al grupo de metodologías cuantitativas; mientras que el método DELPHI⁷, las entrevistas en profundidad, los grupos de expertos, las predicciones hechas por genios y la ciencia ficción, pertenecen al grupo de metodologías cualitativas. Los escenarios, sin embargo, pueden ser tanto exploratorios como normativos, cualitativos y cuantitativos, pudiendo proveer el trasfondo de una planificación a largo plazo con una amplitud de situaciones posibles. En este sentido, la intención del uso del método de ‘impactos-cruzados’ en los juegos de azar y simulación radicó en ofrecer un amplio abanico tanto de pronósticos exploratorios como normativos, capaces de indicar, por un lado, cómo el acontecimiento de determinados eventos podría afectar la probabilidad de ocurrencia de otros y, por otro, subrayar cuál era el rol y la importancia del azar al afectar el curso de los eventos como una oposición deliberada a la intervención de los jugadores y de los diseñadores del juego.

Si bien, cada juego tiene su lenguaje propio, su jerga particular, la mayoría de los juegos de simulación consisten en cinco elementos principales: escenarios (el tiempo y el lugar representado en el juego), roles (descripciones de los actores, sus intereses y estrategias), un sistema de contabilidad (de información, moneda y otros materiales), pasos de juego (la secuencia de actividades que constituyen una ‘ronda’) y una reunión informativa; una discusión post-juego sobre la validez, la sensibilidad y la utilidad del juego. Por su parte, el juego ‘*Future*’ cumpliría tres propósitos clave: en primer lugar, enseñar nociones básicas sobre las potencialidades progresistas

⁷ El método DELPHI es una técnica de análisis de expertos utilizada para obtener opiniones y pronósticos de un grupo de expertos acerca de un tema específico. El proceso implica varias rondas iterativas de encuestas y resúmenes de las mismas a un grupo experto, en las cuales se les pide que proporcionen opiniones y estimaciones sobre un tema determinado hasta que se logra un consenso entre los expertos o hasta que se llega a un punto de acuerdo sobre las estimaciones. Este método se utiliza a menudo en la toma de decisiones estratégicas y la planificación a largo plazo, ya que puede ayudar a identificar tendencias futuras y a evaluar riesgos y oportunidades potenciales. También se utiliza en la investigación científica y en la evaluación de políticas públicas. El método fue desarrollado originalmente por la Corporación RAND en la década de 1950 para predecir tendencias en la guerra y la tecnología militar.

del futuro alcanzando un gran público e inaugurando un comentario social distintivo; en segundo lugar, facilitar una investigación sistemática sobre posibles implicaciones en políticas públicas alternativas a la luz de los resultados recogidos de la prospección; y, en tercer lugar, la posibilidad lúdica de simular distintos procesos de toma de decisiones que constituyeran la planificación de un futuro posible o preferible. Si bien, la calidad de los planes y las estrategias para la construcción de futuros plausibles que pudieran derivarse de este juego dependerían, en gran parte, del compromiso de los jugadores a través de la toma de decisiones específicas sobre distintas circunstancias especulativas, de la fiabilidad sobre las probabilidades ofrecidas *a priori* por los diseñadores del juego, del azar y de la comprensión de los pronósticos subyacentes.

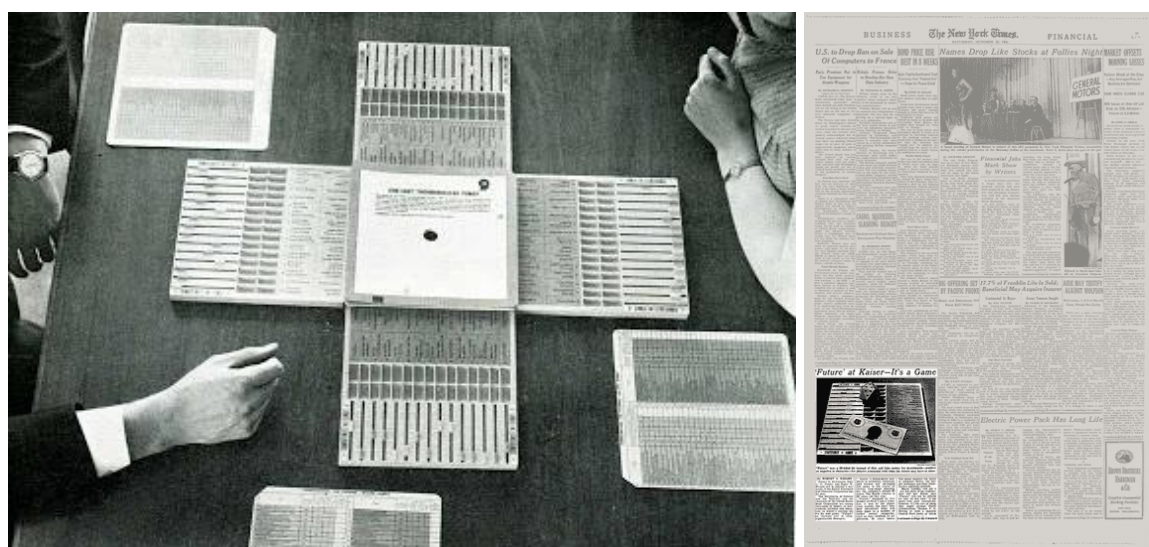


Figura 2. New York Times, *'Future' at Kaiser—It's a Game*; *'FUTURE' IS GAME FOR KAISER CORP.* / Figura 3. Evento de lanzamiento de Future 1966 en Kaiser Aluminium & Chemical Company.

Los juegos de simulación plantearían diversidad de preguntas, por ejemplo: ¿el mapa conceptual o los escenarios propuestos, según cada juego, corresponden con la realidad o con escenarios especulativos deseables?, ¿Cuáles son las bases teóricas y empíricas de los materiales presentados en cada juego?, ¿Son las fuentes de datos conocidos, reales, precisos?, ¿El problema (el futuro) ha sido adecuadamente traducido al juego?, ¿Es el juego un producto competente a la luz de su propósito?, ¿Es el nivel de abstracción apropiado?, ¿Son los símbolos utilizados abrumadores, confusos, apropiados?, ¿Son los artefactos para los jugadores sencillos o excesivos?, ¿Cuántas 'rondas' de juego son necesarias para lograr los objetivos del juego?, ¿Se ha dado la discusión entre jugadores y operadores del juego que haya evocado una comprensión del problema

expuesto, donde hayan aprendido nuevos lenguajes propios del juego que puedan utilizar en otro contexto?

Como he descrito, estos juegos fueron especialmente inventados para facilitar la discusión sobre ciertos problemas sin llegar a constituir un aparato predictivo. Sin embargo, podían utilizarse para ganar perspectiva sobre circunstancias complejas y eran particularmente útiles para guiar la especulación sobre circunstancias futuras. El juego podía emplearse como una herramienta cognitiva de futuros. Desde esta perspectiva, la cartografía, los modelos icónicos, los diagramas de flujo, las salas de guerra y los juegos de azar y simulación constituían diferentes tipos de "lenguajes futuros". La cartografía, por ejemplo, muestra conexiones explícitas entre términos geográficos bidimensionales permitiendo al usuario explorar rutas alternativas entre los diferentes nodos; los modelos icónicos frecuentemente representan eventos pasados o posibilidades futuras, reproduciendo un problema particular e incitando la pregunta 'qué pasaría si?'; los diagramas de flujo son utilizados para representar un sistema que se conjetura como una posibilidad de futuro, siendo capaces de transmitir conceptualmente el imaginario de un sistema total; la sala de guerra se exhibe como una representación física de un sistema total *gestalt* (mapas cartográficos, modelos físicos, datos históricos y presentes, proyecciones de condiciones futuras, etc.); y, finalmente, los juegos de azar y simulación, diseñados para ofrecer series de escenarios representativos para diferentes posibilidades de acción y exploración a través de la *performance* de diferentes situaciones de futuros alternativos. Así, algunos juegos se crearían con el objetivo de exponer diferentes sistemas, siendo una extensión de la investigación-operacional al representar un sistema complejo y abstracto mediante una interacción hombre-máquina u hombre-hombre; otros fueron diseñados con propósitos pedagógicos o como herramientas técnicas disciplinarias guionizadas (los juegos de simulación bélica, los juegos de simulación de negocios, los juegos de simulación urbanos, los juegos de simulación en las ciencias sociales, etc.); o, sencillamente, con el propósito de complacer y agrandar a las personas. En todos los casos, los juegos de azar y simulación se idearon y produjeron como un vehículo capaz de proveer a sus participantes con la oportunidad de acercarse a diferentes temas desde cualquier perspectiva personal, profesional o académica, permitiendo una indagación y especificación en el contexto de una imagen de futuro holística, un escenario alternativo o un posible sistema total *gestalt*. En cualquier caso el nivel de abstracción sería determinante en el diseño y la construcción del juego, así como fundamental la definición y clarificación de los objetivos del mismo para poder ser utilizados como un aparato o una

herramienta útil para presentar modelos dinámicos o abstracciones representativas de realidades complejas.

Orientados al futuro, estos juegos cumplen cuatro propósitos básicos, siendo unos más dominantes o evidentes que otros: primero, establecer un diálogo con el que incrementar la comunicación entre los miembros de un grupo acerca de un tema cualquiera orientado al futuro (diálogos entre experto-experto, mediador-grupo y participante-participante). El segundo propósito es el de proyectar información en un contexto pedagógico, pudiendo ser en un contexto educativo, militar, de negocios o urbano. El tercero es el de extraer información u opiniones individuales y grupales acerca de un sistema con el fin de constelar un mapa conceptual del problema discutido. Puede tener la forma de un testeo de hipótesis, la generación de una teoría, la extracción de opiniones de un grupo afectado por decisiones públicas o privadas (permitiendo, por ejemplo, generar contenidos que son apropiados para determinados propósitos locales) o puede categorizarse por la búsqueda del consenso de distintos juicios hechos por un grupo de expertos de una manera sistemática y controlada (método DELPHI). Finalmente, el cuarto propósito y probablemente el más frecuente entre los juegos de azar y simulación es el de motivar la participación activa de los jugadores.

A través de la abstracción deliberada de un problema en sus elementos básicos, los juegos permiten a participantes de orígenes diversos obtener una visión general del problema que se está considerando, lo que puede aclarar y ampliar su perspectiva cuando se enfrentan a problemas similares, aunque más detallados en el "mundo real". Permiten al individuo o al grupo generar, a partir de preguntas como *'qué pasaría si'* y *'cómo haríamos si'*, un conocimiento especulativo sobre diferentes complejidades multidimensionales en condiciones de incertidumbre. Además de proporcionar una descripción general, los juegos colapsan en el tiempo, lo que permite a los jugadores ver los efectos de las decisiones durante muchos años en el transcurso de unas pocas horas de juego (Feldt, 1995). En general, la simulación de juegos ha tenido un impacto significativo en una amplia gama de campos, desde la tecnología y la ciencia hasta la educación, la cultura popular, la salud y el entretenimiento; campos que han experimentado una *gamificación* o una incorporación de elementos de juego en el aprendizaje con el fin de mejorar la participación, la motivación y el compromiso de los participantes con cualesquiera que sean las tareas en cuestión. En otras palabras, actualmente se utilizan técnicas y mecánicas de juego para hacer que actividades

no relacionadas con juegos se perciban de manera más atractiva, desafiante y gratificante. Entre los numerosos aportes de este campo, tres son particularmente relevantes en esta investigación: en primer lugar, el desarrollo de capacidades para simular mundos complejos, es decir, simulaciones que permitan a los desarrolladores o investigadores crear experiencias más inmersivas y realistas para los participantes o jugadores. En segundo lugar, la innovación en la narrativa que habilita la exploración de nuevas formas de contar historias que incluyan el uso de múltiples perspectivas, la no linealidad y la interactividad del jugador en la trama. Y, en tercer lugar, las posibilidades de recoger grandes cantidades de datos, así como de tomas de decisiones por parte de los participantes-jugadores, lo que a la postre permite a la investigación realizar análisis sobre la forma en que los jugadores interactúan con el juego.

Finalmente, estos juegos pueden entenderse como posibles representaciones razonablemente precisas de las situaciones del “mundo real” que simulan. Como simulaciones, permiten una exploración del mundo representado y una experiencia en vivo de las situaciones, los eventos o los escenarios que pueden o no acontecer en ese mundo. Sin embargo, los resultados no deben interpretarse como predictores de cómo es probable que se desarrollen los eventos reales. En el mejor de los casos, serán uno de los muchos “mundos posibles” que pudieran surgir del “mundo real” que se está modelando (Feldt, 2014). Más bien, deben entenderse como representaciones de cómo interactúan varios componentes a partir de las suposiciones de las personas que diseñan las acciones de los jugadores y, en el caso de los juegos de simulación por impactos-cruzados, como interactúan eventos contingentes con el azar. Los juegos de simulación son dispositivos de instrucción y también repertorios de herramientas que nos permitan observar y experimentar con posibles futuros.

Hoy la literatura dedicada a la teoría, la práctica y la investigación de los juegos de azar y simulación es extensa a diferencia de la bibliografía publicada en la década de 1960 cuando éstos eran referidos como ‘juegos operacionales’, un apéndice adjunto a la entonces nueva disciplina de la ‘investigación operacional’. El término ‘azar’ comenzó a desvincularse de los juegos de entretenimiento para empezar a utilizarse en algunos artículos académicos y, más notoriamente, en aquellos vinculados a negocios, ciencias políticas y urbanismo. Los ordenadores, la investigación operacional militar, la teoría matemática del juego, la simulación y la incipiente industria de los juegos de mesa durante la década de 1960 serían desarrollos tecnológicos clave en la sofisticación

y popularización de estos juegos. Desde 1970, las revistas *Simulation & Gaming* y *American Behavioral Scientist* de Sage Publications han servido como foros internacionales en la exploración y desarrollo de metodologías de juegos de azar y simulación para la educación, el entretenimiento, la consultoría y la investigación social. La bibliografía "*Gaming and Simulation in the Social Sciences. A Guide to the Literature*" de la socióloga Cathy Greenblat (1972) ofrece una extensa compilación de bibliografías y directorios, libros, artículos académicos, periódicos especializados y otras lecturas relacionadas con los juegos de azar y la simulación publicadas entre 1959 y 1972. Por su parte, "*A Selected List of Urban, Environmental and Social Problem Gaming Simulations*" de Barbara Steinwachs (Michigan University, 1973; 1974; 1977) ofrece una guía de juegos de azar y simulaciones seleccionadas y actualizadas a lo largo de cuatro años según temáticas urbanas, ambientales y sociales, diseñadas con propósitos pedagógicos. Entre los temas destacados aparecen el deterioro urbano, las campañas políticas, los recursos de la iglesia, el conflicto, el consenso, la democracia, la contaminación del agua, la ecología, la economía, las universidades urbanas, los guetos, los futuros alternativos, los problemas de bienestar, la formación de políticas de vivienda, las relaciones internacionales, la elección de carrera y el matrimonio.

A mediados de la década de 1960, el emergente campo de los Estudios de Futuros parecía consolidarse como un foro abierto de motivaciones disímiles embebido en la academia, la industria, la economía, la política y las artes desde el que expresar distintas imágenes de deseos, miedos y visiones de futuros, así como parecía prometer respuestas a los problemas del crecimiento post-industrial. La repulsión a la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) y las cada vez más latentes tensiones de la Guerra Fría en sus primeras dos décadas, condujeron a los futuristas a aventurarse a entender cuán rápido la noción de cambio impactaba en la sociedad e intentar racionalizar el futuro con el fin de encontrar soluciones a los problemas de su tiempo. Muchos futuristas centraron sus trabajos en la identificación de la probabilidad de ocurrencia de un suceso futuro, mientras otros se centrarían en el logro de un futuro deseable, prestando su atención y análisis a aspectos ecológicos, industriales, tecnológicos y sociales. Los argumentos y escritos de los futuristas de este periodo se construirían sobre el trabajo conducido en diferentes *think-tanks*, los cuales jugarían un papel nutritivo en la investigación y desarrollo de metodologías específicas con las que cuantificar variables desconocidas para el estudio del futuro. El deseo de diseminar sus ideas y de que sus metodologías ganaran influencia condujo a los futuristas a organizarse y formalizar su transdisciplina, prometiendo una panacea de predicciones científicas más sistemáticas, detalladas, controlables, cuantitativas y expertas (Tolon, 2011; Andersson, J. 2012).

Durante las décadas de 1960 y 1970, los futuristas publicaron, organizaron y debatieron en números sin precedentes. Sus esfuerzos condujeron a constituir nuevas organizaciones (RAND Corp., The Institute For The Future, IFTF; The World Futures Studies Federation, WFSF; Millennium Project; Ford Resources for the Future; Association of Professional Futurists, AFP, Club ROME, entre otros), editoriales y publicaciones ('Futures' de Sage Publications, RAND Corporation Publishing, Simulations Council Inc., etc.), encuentros (World Future Society annual celebration) y programas universitarios (Centre for Futures Research de la Universidad del Sur de Carolina; Hawaii Research Center for Futures Studies; Stanford Center for Design Research) que constituyeron entonces un movimiento intelectual con influencias a largo plazo bajo la premisa de revolucionar la formulación de políticas públicas y la agencia humana, al tiempo que produjeron los caminos filosóficos que definirían las bases epistemológicas para estudiar un futuro, en el caso americano, marcadamente analítico, positivista y corporativo centrado en el desarrollo de la ciencia y tecnología para el servicio de la industria aeroespacial con fines militares (Vásquez, 2002); en la tradición francesa, un futuro cuyo enfoque sería marcadamente humanista, interpretativo, comparativo y preocupado por desarrollar una buena sociedad, mantener y/o mejorar la libertad, el bienestar y el desarrollo humano y sostenible; y un futuro, desde la perspectiva alemana y escandinava, que buscaría incrementar la participación popular en el sector público y que comparte con la escuela francesa el carácter activista, visionario, universal y aplicado, facilitador del desarrollo de distintos futuros (Slaughter, 1996).

1.2. La segunda ola

Aun cuando el futuro se ha representado en diferentes épocas y culturas (la antigua Grecia, el rol del pueblo de Israel, el Valhalla de los vikingos, la imagen de salvación del cristianismo, la utopía platónica durante la ilustración, el socialismo utópico, etc.) y que los estudios de futuros se han expandido de manera significativa desde el crecimiento de los movimientos ecologistas a finales de la década de los años sesenta, asentándose como una disciplina académica interdisciplinar, la atención al futuro ha sido sistemáticamente limitada a los márgenes e intersticios de las Ciencias Sociales, que lo han interpretado como el resultado de un patrón histórico, contribuyendo a reforzar la visión moderna de un futuro hecho y controlado por la humanidad. El

problema es en buena medida epistémico: el foco constructivista en comprender cómo los sujetos humanos dan un sentido al mundo mediante la construcción de significados y de instituciones intersubjetivas choca con la eventual inexistencia de una materialidad tangible necesaria para el estudio empírico (Adam, 2009). Así, para examinar la posibilidad intangible del futuro, se requiere una ruptura y una reestructuración de los patrones disciplinarios de la construcción de la realidad social. El futuro no puede abordarse con las herramientas establecidas de la ciencia, como la facticidad y la observación empírica.

El futurista Sohail Inayatullah nos ofrece una sencilla metáfora para mejor entender el papel de los estudios de futuros y sus investigadores: “de la misma manera que el sociólogo estructura el espacio social, el futurista crea mapas del tiempo que nos ayudan a situarnos y a tomar mejores decisiones, en el caso de los estudios de futuros orientados hacia la política pública y la libertad individual, o para crear nuevos mapas en el caso de los estudios de futuros con carácter activista e innovador” (1993: 235). En otras palabras, las ideas, las imágenes y los escenarios sobre el futuro nos informan sobre qué acciones pueden anticiparse y desarrollarse en el presente, pudiendo ser elementos cruciales de la organización social. La construcción social del futuro mediante procesos específicos que puedan favorecer la comprensión del pasado y la noción del cambio social, la participación ciudadana en la toma de decisiones y la producción de nuevas imágenes de futuros, pueden contribuir positivamente a afrontar distintos problemas sociales presentes. Desde este punto de vista, el valor del futurista sería la responsabilidad social de despertar una posibilidad emancipatoria de los ciudadanos para urdir un futuro común, realista, sinérgico y transformador; clarificar para entender mejor, proyectar para ampliar y estimular la imaginación, organizar para cooperar y generar desarrollo a todos los niveles, educar para aprender y tomar conciencia de nuestra capacidad y habilidad para construir diversos futuros en condiciones de incertidumbre éticamente compatibles con un desarrollo humano y sostenible de la humanidad (Masini, 1999; Vázquez, 2002).

Hoy los Estudios de Futuros pueden describirse superficialmente como una colección de métodos, teorías, enfoques y descubrimientos interdisciplinarios con los que organizar y analizar las realidades sociales a las que nos enfrentamos, ayudando a la sociedad a pensar constructivamente acerca del futuro, orientando y dirigiendo sus esfuerzos (Cornish, 1977; Bell, 1997, 2002). En función del enfoque, el campo de los estudios de futuros puede examinar lo que emerge del pasado

y del presente para, actuando en el presente, crear un futuro deseado (Berger, 1964); o también la realidad del presente desde el punto de vista de un campo del conocimiento concreto del futuro, entendiendo por conocimiento el entendimiento de eventos contingentes (Mannermaa, 1986). Esta última definición aporta tres características básicas de la disciplina: en primer lugar, el objeto de estudio no es ‘el futuro’ sino la realidad presente, el conocimiento histórico del pasado y la imagen de futuro que se imprime en el presente, su representación; en segundo lugar, la definición en sí misma implica que la investigación del futuro es siempre instrumental por naturaleza (Dunne y Raby, 2013), pues siempre existe un propósito, un objetivo o un interés por practicar la investigación de futuros para tener cierta influencia en la sociedad, el gobierno, la economía de un país, una empresa, una comunidad, etc.; y, en tercer lugar, ‘el conocimiento sobre el futuro’ es un conocimiento sobre estados o eventos contingentes⁸ que pueden o no ocurrir. Es decir, es una conjetura⁹ sobre lo probable, lo posible o lo deseable a la luz de las nuevas informaciones y las experiencias ganadas con el paso del tiempo.

Desde un enfoque epistemológico no exclusivo, puesto que hay muchos pensadores y estudios que muestran simultáneamente más de una perspectiva, los estudios de futuros se pueden enmarcar en tres grandes perspectivas: la predictiva o empírica, la interpretativa o cultural y la crítica o postmoderna (Inayatullah, 1993). La primera, la predictiva, busca predecir y controlar el futuro, situando la relación central entre la teoría y los datos (cuanto más fiables y precisos sean estos, conducirán a mejores hipótesis que se traducirán en teorías válidas); la segunda, la interpretativa, examina cómo las diferentes culturas, cosmologías y discursos abordan y crean el futuro, siendo la participación del investigador con sus valores el nexo entre la teoría y los datos; y la tercera, la crítica, problematiza sobre las categorías utilizadas para construir el futuro a partir de datos y valores dependientes y descendientes de la estructura social, el discurso dominante de la época (clase, cultura, episteme, etc.) y las prácticas que los contextualizan.

⁸ A esta convergencia entre eventos, tendencias y desarrollos aparentemente no relacionados causantes de eventos y desarrollos singulares se la denominó ‘impactos-cruzados’ (Helmer, 1972; Gordon, 1994, 1996), siendo los escenarios futuros el resultado de cálculos y estimaciones intuitivas hechas por expertos. Esta metodología ofrecía un amplio abanico tanto de pronósticos exploratorios (futuros plausibles) como normativos (futuros deseables) capaces de indicar, por un lado, cómo el acontecimiento de determinados eventos podría afectar la probabilidad de ocurrencia de otros eventos y, por otro, subrayar cuál era el rol y la importancia del azar, al afectar el curso de los eventos como una oposición deliberada a la intervención propia de los expertos y de los participantes de estos ensayos.

⁹ Los supuestos o conjeturas anticipatorias son el componente más básico de las actividades anticipatorias. Estas conjeturas son necesarias para todos los usos-de-futuros porque la imaginación sólo puede elaborarse en la base de conjeturas subyacentes. Las conjeturas anticipatorias conscientes incluyen comprender la naturaleza y el rol de la conjetura anticipatoria necesaria para ‘utilizar-el-futuro’ en la práctica.

Otros enfoques, tal vez más convencionales dentro del campo, se inclinan por la división del futuro en lo preferido o lo deseado (los valores, la agencia individual), lo probable (lo científicamente predecible en base a la historia y distintos patrones estructurales) y lo posible (el abanico de estructuras que lo hacen potencialmente real, lo desconocido), es decir, una amplia variedad de futuros plurales y abiertos, de posibilidades y formas de anticiparse ante la contingencia de distintos eventos. Desde este punto de vista, el futuro no es predecible ni predeterminado (Amara, 1991; Dator, 2009a), sino ‘algo’ inexacto, ambiguo y en construcción que puede y debe ser imaginado, pronosticado, evaluado y anticipado a partir de la realidad presente, del conocimiento sobre el pasado y la influencia de la elección individual y colectiva, conllevando una dimensión transformadora más profunda. En lugar de utilizar químicos y soluciones o muestras celulares y moléculas, los laboratorios, las agencias y los centros de investigación que estudian el futuro en la actualidad, usan procesos discursivos y analíticos basados en estimaciones de expertos e inteligencias colectivas que revelan estrategias o modos de hacer acerca del mundo que pudiera rodearnos, haciendo de lo abstracto e invisible, imágenes o escenarios visibles, pedagógicos, performáticos y útiles (Helmer, 1972; Duke, 1974; Bell, 1997; Candy, 2010), capaces de dar una sensación de dirección y control (no la realidad de los mismos).

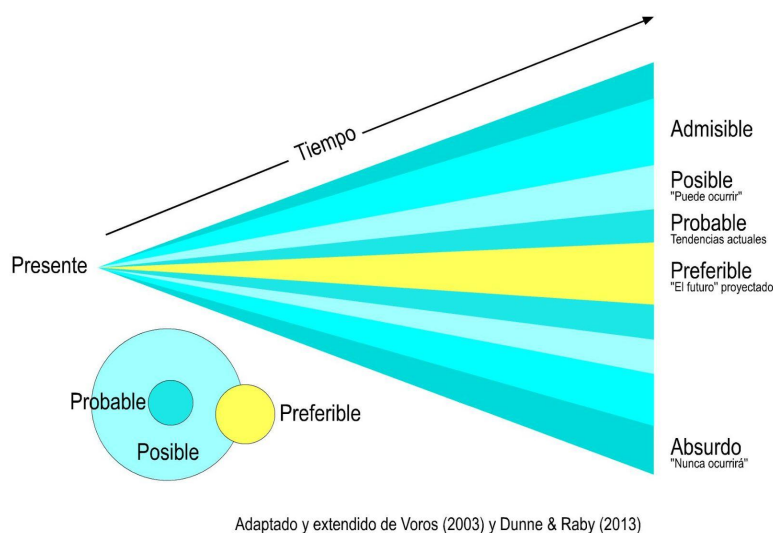


Figura 4. Cono de futuros posibles, probables y preferibles.

Los trabajos de la Escuela de Estudios de Futuros de Manoa son especialmente útiles para comprender este último enfoque. Desde esta perspectiva, se insiste en una realidad de futuros alternativos, plurales y abiertos en el presente; ‘una gran escena de posibilidades y no de certezas

discernibles' (Dator, 1998), un paisaje de oportunidades de desarrollo, uso y gestión de la conjetura a partir de lo posible, lo preferible y lo deseado; considerando, a la luz de las nuevas informaciones y experiencias ganadas con el tiempo, las distintas preferencias individuales o colectivas (Dator, 1998). Dicho de otro modo, el futuro puede entenderse como un activo con una finalidad instrumental, un recurso que nos ayuda a entender y resolver de manera más eficaz y responsable los problemas del presente al tiempo que nos permite conocer más acerca de cómo nuestras ideas y acciones presentes inciden sobre el futuro. En este sentido, los valores a la hora de imaginar son centrales.

La manera en la que podemos utilizar estas ideas de pluralidad son diversas. El futurista James Dator considera las imágenes de futuro el concepto clave de los estudios de futuros (2009a; 2009b). Argumenta que estas imágenes pueden agruparse en 4 grupos genéricos¹⁰, aparentemente arquetípicos, que sirven como ejemplo de cómo pueden crearse una serie de escenarios para pensar acerca del futuro y dar sentido a nuestras vidas. Son: (1) las imágenes de continuación o de crecimiento continuo (nuestra concepción presente del progreso mediado por la revolución científica y tecnológica), (2) las imágenes de colapso (la imagen histórica de catástrofe, provenga de acontecimientos históricos o de una imagen catastrófica en el inconsciente, como pudiera ser la extinción de los recursos naturales, la inestabilidad económica, guerras o una pandemia), (3) las imágenes de una sociedad disciplinada (la imagen de una vuelta al pasado, a una época de estabilidad en la que la vida tenía sentido o de sociedades organizadas alrededor de valores dominantes, generalmente conservadores) y (4) las imágenes de sociedades transformadoras (la evocación del otro, el cambio en los credos, en los comportamientos, en la organización social, la metamorfosis, la idea de trascender).

Las imágenes de futuros se forman en nuestra mente y nos inspiran a actuar/accionar, difieren entre individuos y comunidades, culturas, géneros, clases sociales, grupos de edad, territorios y hemisferios. Son construcciones sociales y contextuales en la medida que dependen de las percepciones sobre la información de la que se dispone sobre distintas situaciones o eventos

¹⁰ Los cuatro futuros alternativos propuestos comparten una base teórica, metodológica y de datos comunes, más contienen infinitas variaciones que son específicas y que los diferencian entre sí. No hay una alternativa mejor o peor, como tampoco deben entenderse como escenarios en el mejor o el peor de los casos, ni tan siquiera como el escenario más probable. En el largo plazo, los cuatro futuros genéricos propuestos tienen las mismas posibilidades de ocurrencia y, por lo tanto, deben considerarse en la misma medida. Dator, J. (2009a).

pasados, la realidad social actual, los valores, las emociones, etc., y sobre las que se proyectan expectativas, esperanzas, deseos y miedos. Estas imágenes no son correctas o incorrectas, existen como hechos empíricos que los futuristas pueden estudiar y que sirven como base para la acción y la organización social en el presente. Lo interesante es identificarlas y estudiarlas, comprender ‘su naturaleza revolucionaria y radical’ (Polak, 1953), sus orígenes e historia, ‘*ver cómo dan vida a acciones grupales e individuales para luego observar y anticipar cómo la sociedad puede organizarse actuando sobre la base de una imagen de futuro o cómo se impulsa hacia un futuro u otro*’ (Dator, 1998).

Si bien los estudios de futuros son una ciencia social relativamente joven, la imagen de futuro moderna consistente en la idea de progreso, las leyes naturales y el socialismo utópico tiene su origen en el Renacimiento. La idea de progreso es fundamental en la imagen de futuro, así como lo son también las imágenes utópicas, siendo dos componentes dinámicos diferentes de las imágenes de futuros que se interrelacionan e interactúan entre sí y que facilitan otro enfoque más. Por un lado, las imágenes de futuro progresistas contienen la idea de un cambio social continuo y permanente en el espacio-tiempo¹¹ que supuestamente progresa como resultado de los desarrollos científicos, tecnológicos y de organización social; un enfoque muy parecido al descrito anteriormente de las imágenes de continuación o de crecimiento continuo. Aquí, las ideas de libertad y democracia son fundamentales, mientras que la perfección y la estabilidad no lo son. Aunque el carácter de esta imagen fluctúa siendo indefinido, es una imagen de futuro válida al ser concebida como un ideal o un objetivo en sí misma. Por otro lado, las imágenes de futuro utópicas representan esencialmente un orden social estable y armónico, contienen la idea de perfección, de crítica social y de reconstrucción. Incorporan la idea de un cambio discontinuo o de una revolución para alcanzar la utopía. En este sentido, la utopía tiene un pie plantado en el presente mientras que el otro está plantado en el futuro: uno en el ideal y el otro en lo real. Este modelo intuye la posibilidad de una vuelta al pasado, a un pasado mejor o una época histórica ideal, pero también la posibilidad de una transformación total hacia un nuevo credo, una evocación de lo otro, un mundo mejor de acuerdo con una serie de condiciones sociales ideales (paz perpetua, la entera satisfacción de las necesidades humanas, la extrema igualdad, una democracia real, etc.).

¹¹ Wallerstein, 1998.

Sin embargo, la investigación de futuros tropieza directamente con el obstáculo de que, por definición, el futuro no existe en el presente. Y, sin embargo, sabemos que la idea de futuro juega un importante rol en nuestra cotidianidad y en las elecciones que hacemos en el presente (Wallerstein, 1998; Poli, 2010; Miller, 2018). Una respuesta a este problema es la idea de anticipación¹². El futuro no existe en el presente pero si la anticipación del futuro o, en otras palabras, la forma que el futuro toma en el presente es la anticipación. Otro de los enfoques contemporáneos sitúa la clave moderna para entender el por qué y el cómo se utiliza el futuro en la teoría de los sistemas de anticipación, un sistema que propone la potencial existencia de diferentes tipos de futuros¹³. ‘Actualmente la anticipación monopoliza la teoría y la práctica de los estudios de futuros en lo que parece una búsqueda obsesiva por conocerlo, usarlo y controlarlo, tendiendo -lamentablemente, a proyectar el mañana como un espacio-tiempo a colonizar a partir de una idea u otra del futuro imaginado en el presente’ (Miller, 2018). He aquí una clara invitación a revisar y reevaluar la colonización del futuro, no sólo como una imagen o un escenario de un posible porvenir, una propuesta de ciencia ficción o un mapa de motivaciones, autocracias o ideologías; sino también como la acción, la actividad y los procesos de construcción que puedan perpetuar los sistemas dominantes actuales o sus estatus quo, transformando la anticipación en algo identificable y activo en el presente. La colonización del futuro es un concepto que se refiere a la idea de que la forma en que imaginamos y construimos el futuro está influenciada por nuestras experiencias, valores y perspectivas culturales, políticas y económicas actuales. En este sentido, algunos futuristas¹⁴ argumentan que las visiones del futuro que se proyectan a menudo reflejan los intereses de aquellos que tienen el poder y la influencia para crear y promover esas visiones, y que pueden excluir o marginar a aquellos que no están incluidos en esas perspectivas. Desde esta mirada, la ‘colonización del futuro’ puede ser entendida como una forma de dominación cultural, ya que implica la imposición de una determinada visión del futuro sobre otros grupos o cultura, además de que la colonización del futuro puede tener consecuencias negativas para la diversidad y la creatividad ya que puede limitar la capacidad de las personas para imaginar y construir futuros alternativos y más justos. Resumiendo, decolonizar el futuro implica un compromiso continuo y

¹² Los futuristas Céline Granjou, Jeremy Walker y Juan Francisco Salazar sugieren una distinción pocas veces subrayada en la investigación contemporánea sobre la anticipación: diferenciar entre acción anticipatoria (acciones performativas con las que alterar la materialidad, el curso de los eventos y por lo tanto futuros posibles) y actividades de anticipación (investigaciones que meramente mejoran datos y producen formas más precisas de proyectar tendencias en futuros posibles). En ‘The politics of anticipation: On knowing and governing environmental futures’. Futures, 2017, pg. 7.

¹³ El biólogo y matemático Robert Rosen, desarrolló el sistema anticipatorio como "un modelo predictivo de sí mismo y de su entorno que le permite cambiar de estado en un instante de acuerdo con las predicciones del modelo correspondientes a un instante posterior".

¹⁴ Ver Boulding, 1988; Candy, 2010; Miller, 2018; Dator, 2005.

una acción consciente para transformar las estructuras y las prácticas que limitan la diversidad y la inclusión en la construcción del futuro, y promover la participación activa y el liderazgo de diferentes grupos y comunidades. Unos objetivos muy parecidos a los que promueve la Investigación-Acción Participativa.

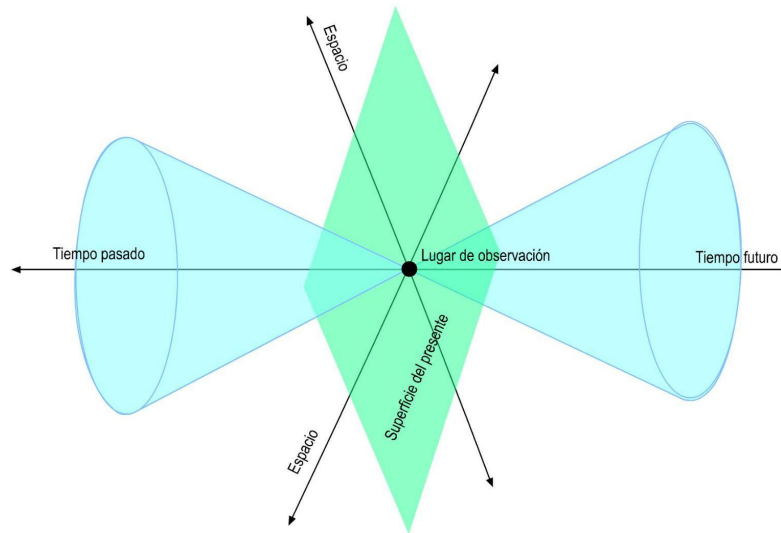


Figura 5. Conos de tiempos pasado y futuro, lugar de observación presente.

Desde la perspectiva teórica de los sistemas de anticipación, es muy diferente lo que las personas entienden por futuro y cómo lo crean a partir de modelos existentes, generando todo tipo de ficciones ante las que se reaccionan y sobre las cuales se predicen distintas consecuencias. Por ejemplo, si el domingo es la toma de posesión del nuevo presidente de gobierno, muy probablemente se celebre con júbilo en las calles, haya grandes concentraciones de personas en las plazas, el transporte público y los servicios de taxi estén colapsados y moverse sea complicado. En función de estas posibles variables y de lo que he experimentado en anteriores eventos, anticiparé mi actividad, es decir la anticipación es la capacidad para incorporar lo que viene después-del-ahora de manera funcional y relevante. Desde este punto de vista se podría afirmar que todas las decisiones son acerca del futuro y todas las experiencias pertenecen al pasado, siendo las imágenes de futuros el motor de un comportamiento orientado a la elección. Curiosamente, una cualidad definitoria sobre nuestro momento presente es el característico estado de anticipación, de pensar y vivir con respecto al futuro más próximo (Adams, Murphy & Clarke, 2009). Vivimos en una constante anticipación del futuro inmediato, del después del ahora, del pasado mañana o del semestre siguiente, en el que proyectamos tanto nuestros deseos y esperanzas, como nuestros

miedos y preocupaciones. No obstante desarrollar la práctica de pensar en múltiples escenarios de futuros y sus posibles consecuencias dentro de cinco, diez o veinte años, supone un gran reto para la imaginación social y una paradoja cultural, social y ética, pues aunque la vida está dirigida hacia un futuro que nunca puede ser observado y en el que no se puede actuar, éste siempre está interactuando con la vida social.

Desde 2012, UNESCO se pregunta si utilizamos el futuro, cómo lo hacemos y qué significa usarlo, pre-ocupándose por detectar, definir y democratizar la teoría y la práctica de la anticipación en el mundo actual. Su apuesta es la "alfabetización de futuros", una capacidad en desarrollo y una herramienta en el marco de la disciplina de la anticipación que ayuda, por un lado, a las personas a comprender mejor el papel que juega el futuro en lo que ven y en lo que hacen y, por otro lado, a testar hipótesis a través de la reflexión teórica y de experimentos prácticos; posibilitando explorar lo invisible, lo confuso, lo que todavía no ha acontecido y que, sin embargo, media nuestro comportamiento¹⁵ en la cotidianidad. Ante la problemática y el desafío de educar acerca del futuro, UNESCO emplea los Laboratorios de Alfabetización de Futuros ('Futures Literacy') como una plataforma base y un terreno analítico coherente desde el que detectar y definir la teoría y la práctica de la anticipación en el mundo hoy; revelar y mapear actividades anticipatorias ayudando a identificar nuevos temas de investigación; desarrollar la capacidad anticipatoria de las personas y aportar una variedad de métodos y herramientas con el fin de ayudar a construir un proceso de aprendizaje que permita a las personas 'usar-el-futuro' de diferentes maneras dependiendo de los objetivos, los intereses y el contexto¹⁶. Estos laboratorios suponen una innovadora metodología interdisciplinar que entrelaza la teoría de los sistemas de anticipación con los desarrollos de las teorías de la complejidad, la ontología, la ciencia social y la agencia humana. Parte de la hipótesis de que la anticipación es posible y tiene el potencial de cambiar la forma en que la agencia humana es concebida y ejercida abriendo nuevas oportunidades para que la humanidad tome ventaja sobre lo complejo y lo emergente, volviéndose más resiliente. Pero la capacidad consciente de las personas para describirla y utilizarla puede y debe mejorarse.

¹⁵ El comportamiento anticipatorio se define ampliamente como un aumento de la actividad dirigido a un objetivo que precede a un evento predecible o deseable y, en una escala más general, con estrategias y decisiones a favor de lograr unos resultados concretos. Un ejemplo en nuestra cotidianidad sería la acción de coger un chubasquero o un paraguas porque el pronóstico meteorológico indica un aguacero o la atenta espera de un gato a un ratón, exhibiendo un cambio en el comportamiento que precede un evento predecible.

¹⁶ En contraposición al viejo paradigma determinista y reduccionista por el cual se concibe y organiza la acción humana (Miller, 2018).

1.3. Línea, círculo, espiral, multidimensional

Cualquier discusión sobre el futuro debe hacerse también sobre el tiempo¹⁷ ¹⁸. Tiempo y espacio son, probablemente, los parámetros más elementales de nuestra existencia (Wallerstein, 1998) y dos dimensiones de la realidad diferentes cuyo significado es una invención humana que difiere entre culturas y grupos. Alternativamente, cada persona, comunidad, organización o Estado, tiene su propia noción, organización, gestión, uso y medida subjetiva del tiempo en el espacio, contribuyendo a la creación de su cultura. De esta manera, el tiempo es culturalmente específico. Si bien existe una gran diversidad de experiencias, vivencias y representaciones del tiempo, la mayoría de las discusiones dan por sentado un tipo de tiempo particular, uno que fue inventado para la Europa moderna a partir del Quattrocento y perfeccionado durante el siglo XIX (Dator, 2017). Sin embargo, cualquier teoría, investigación o acción de futuros debe ser capaz de problematizar el tiempo, sus múltiples significados y sus numerosas representaciones.

A esta investigación le competen principalmente tres representaciones del tiempo: la línea, el ciclo y lo multidimensional. No pretendo hacer un análisis profundo de cada una de estas representaciones en la historia de la humanidad, más sí señalar su importancia, incidencia y las provocaciones sociales, culturales y territoriales que emergen de cada modelo, y a partir de los cuales basamos nuestras suposiciones de la naturaleza del mundo (Inayatullah, 1993). Su relevancia es ontológica pues, en primer lugar, coexisten distintas concepciones o imaginarios del tiempo que, a su vez, generan distintas percepciones y distintos entendimientos de lo percibido. Y, en segundo lugar, porque depende de cómo las personas, grupos sociales, comunidades y estados

¹⁷ El tiempo y su potencial discusión han recibido escasa atención en el campo de los estudios de futuros que, mayormente, han asumido acríticamente que "el futuro está por delante", concibiendo, representando y proyectando el tiempo desde una mirada occidental, unidireccional y progresiva hacia un objetivo o un fin; y, por consiguiente, obviando la coexistencia de otras nociones culturales e intersubjetivas del tiempo, de 'otras formas de pensar y entender la presencia, la ausencia, la causalidad y la temporalidad' (García Hernández, A. M., 2017).

¹⁸ Existe, por supuesto, una amplia literatura sobre el tiempo. Siendo un concepto en constante debate en el campo de la filosofía, la historia, la física, la neurociencia y la psicología. El tiempo no ha estado ausente de la teorización antropológica, y figuras influyentes como Puech (1957), Geertz (1973), Inayatullah (1993), Deeds Ermarth (2010), Manga Quispe (2018); Tamayo, J.J.M (2017) han aportado importantes trabajos.

comprenden el tiempo, es que estos mismos sujetos intentan entender y proyectarse en el futuro. Vale la pena preguntarse cómo perciben nuestros vecinos el futuro¹⁹.

En la cultura occidental, hoy el tiempo es una magnitud física que nos permite medir la duración de los acontecimientos o la separación de los mismos en un orden secuencial. En la vida cotidiana, la existencia del tiempo se deduce de manera indirecta a partir de las variaciones perceptibles en los acontecimientos observados en el espacio (Voss, 2015). De esta manera medimos el tiempo a través de distintas secuencias como son el recorrido del sol y la luna por el cielo, el cambio entre el día, la tarde y la noche; los ciclos de la flora y la fauna; la secuencia de nacimiento, vida y muerte; el movimiento de las manecillas de un reloj que nos marca los segundos, los minutos y las horas; el registro de los días agrupados en semanas, meses y años en un calendario. Es, precisamente, la observación de los acontecimientos en relación con estas secuencias lo que permite ordenar el tiempo registrando un pasado, gestionando un presente y proyectando, imaginando o ‘anticipando’ distintos futuros. Así, las aseveraciones y afirmaciones sobre el futuro, no como indicadores de hechos sino de intenciones, ideas, expectativas, esperanzas o temores son totalmente normales en la cotidianidad occidental (de Jouvenel, 1967). Esta es una cronología de un tiempo continuo, lineal, progresivo y con un principio y un final.

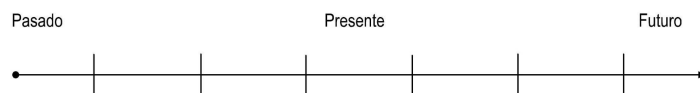


Figura 6. Línea del tiempo desde la concepción occidental. El tiempo continuo.

¹⁹ La literatura que he revisado de los fundadores de los estudios de futuros (la mayoría procedentes de Europa y Norteamérica), simplemente asume acríticamente que la flecha o línea del tiempo es real, dirigiéndose al ‘futuro’ y sin la posibilidad de detenerse o de retornar, más con la posibilidad de direccionar hasta cierto grado a través de las intenciones y actividades humanas. El tiempo lineal, como concepto, está absolutamente embebido en el razonamiento, el lenguaje, las metáforas.

El tiempo lineal se representa con una flecha que fluye unilateralmente en una determinada dirección, comenzando en un punto y dirigiéndose a un único objetivo; avanzando desde la izquierda a la derecha, de manera aparentemente irreversible. Los orígenes de esta noción y representación del tiempo están en el Judaísmo y en el Cristianismo, para el cual el tiempo es la voluntad de Dios y un progreso continuo hacia un fin último: la muerte, el juicio, el cielo y el infierno, o un final mesiánico. Desde esta mirada, el tiempo está ligado a la creación y la acción continua de Dios y progresa desde el pasado hacia el futuro. La entera historia de la humanidad se concibe como un único bloque representado entre un inicio y un final, entre el Génesis y las perspectivas escatológicas del apocalipsis o la llegada de un Mesías. Se trata, por lo tanto, de una historia antropocéntrica y teológica, en la que el ser humano es un objeto de la providencia orientado hacia un futuro o un evento concreto (Puech, 1957; Voss, 2015; Manga Quispe, 2018), mientras que el presente se considera una ‘dimensión’ de paso, donde el individuo se sucede, progresa, evoluciona o se desarrolla para llegar a un supuesto futuro mejor tras su muerte. El mundo para los cristianos y otras religiones monoteístas se creó, permanece y debe terminar.

Muy diferentes son aquellas culturas construidas sobre la noción de que los acontecimientos son el resultado de una repetición periódica dentro de una secuencia infinita de ciclos consecutivos. El tiempo cíclico o circular sucede y, en su curso, se hace, se deshace y se rehace bajo la influencia de los movimientos astrológicos y la observación de las causas y efectos en el entorno natural; considerando sus ecosistemas de forma holística, influyendo en la forma de entender la filosofía, las concepciones del propio estado-político, la religión, la ecología, la economía, la manera de entender la vida, la organización social y política, la concepción de los valores, etc, (Manga Quispe, 2018). Aquí la historia no está basada en la singularidad de los eventos, puesto que un ciclo carece de un punto de referencia que permita identificar el comienzo de los sucesos en el pasado, su desarrollo presente o su fin futuro (Voss, 2015). Éste tiempo representa el ciclo vital del mundo natural y de los hechos históricos primigenios con una periodicidad rítmica; no tiene principio ni fin, es eterno, perpetuo, cósmico y el hombre es responsable de sus propias acciones. Así, en el mundo andino, se define el espacio (lo largo, ancho y profundo) y el tiempo (el pasado, presente y futuro) en una sola unidad cíclica denominada ‘Pacha’, la cual se representa como una espiral (vista desde arriba) o en una sucesión de bucles (visto de frente).

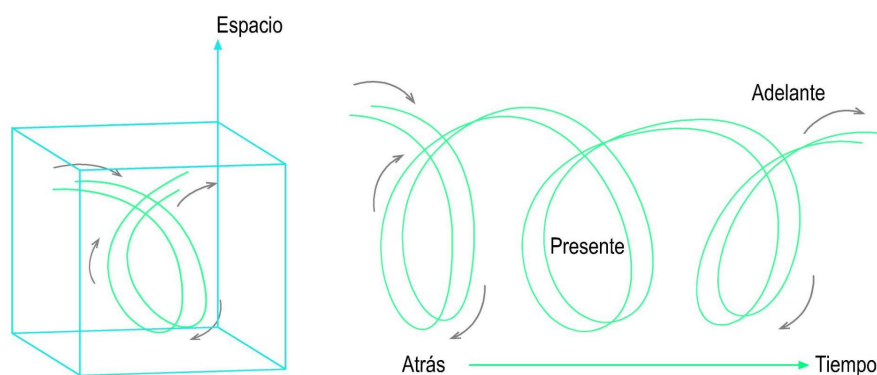


Figura 7. Representación del espacio-tiempo 'Pacha'.

En otro orden de ideas encontramos la multitemporalidad; la coexistencia de diversas temporalidades que se tensionan mutuamente y remiten a profundos procesos históricos del pasado, siendo el presente una constelación de diferentes 'horizontes históricos', 'contextos del pasado' o 'conflictos anclados en la memoria colectiva' que, al no haberse resuelto y haber sumado nuevos conflictos a lo largo del tiempo, se tensan y se reproducen en el imaginario del presente junto con los miedos e incertidumbres que genera, de por sí, el futuro (Rivera Cusicanqui, 2010; Fernández Nadal, 2019). En este sentido, la representación del tiempo y del futuro, depende también de la lectura e interpretación del pasado, siendo el futuro tan múltiple como incierto (Godet, M., 2010). De tal forma, la idea de simultaneidad de un 'futuro-pasado' o de que el pasado puede ser entendido como futuro, rompe con la linealidad y posibilita un tiempo del ahora o la idea del 'presentismo'; una dimensión del tiempo 'real' en la que, efectivamente, existimos y en la que se esbozan horizontes y memorias del pasado con proyecciones del futuro. Según el aforismo aymara 'mirando al pasado para caminar por el presente y el futuro'²⁰, el futuro no está por delante, sino por detrás; siendo una carga que llevamos a nuestras espaldas. Desde esta perspectiva, situados en el presente, lo que tenemos por delante no es el futuro, sino el pasado, 'el pasado como futuro'. En la cosmogonía aymara, el pasado está ante nuestros ojos. De tal forma, como señala la futurista y etnóloga Katriina Siivonen (2019) *'a veces la mejor manera de ver el futuro es mirar lo suficientemente lejos en el pasado'*.

²⁰ En 'Oprimidos pero no vencidos. Luchas del campesinado aymara y quechwa', de Silvia Rivera Cusicanqui (2010).

Estas marcadas diferencias culturales respecto a la interpretación y representación del tiempo están, por un lado, profundamente vinculadas a lo que en la cultura occidental denominamos religión y, por otro, a las relaciones de poder existentes entre personas, grupos sociales, naciones y grupos de naciones (García Hernández, 2017). Así, el tiempo puede ser entendido como una medida de control social de las élites. En la filosofía, por ejemplo, la idea de que el tiempo es un artefacto cultural y un instrumento político del Estado vinculado directamente con los conceptos de justicia, ley y capacidad de agencia, ha sido sugerida por Michel Foucault (2001) y Norbert Elias (1989) entre otros, mientras que Pierre Bourdieu (1977), Johannes Fabian (1983) y Marín Tamayo (2017) han sugerido que el tiempo lineal está fundamentalmente cargado de relaciones de dominación. Desde esta perspectiva, los calendarios -como instrumento de regulación de los ritmos de interacción social, de representación ritual- y otras formas de computación del tiempo -como fueron los registros cronológicos decretados por el Concilio de Trento (1545-1563) para registrar bautismos, matrimonios y defunciones y, con ellos, saber quiénes y cuántos eran los cristianos que habitaban cada doctrina-, son herramientas de control y poder estatal, es decir, herramientas de toma de control institucional sobre el tiempo.

A pesar de la profusión de descripciones etnográficas de otras formas de conceptualizar el tiempo²¹, el contexto del imperialismo y las sucesivas olas de modernidad, producirían una colonización del tiempo y una subordinación cultural por parte de la concepción lineal, personificada en la idea del progreso (García Hernández, 2017). Así, por ejemplo, en el Nuevo Reino de Granada a finales del siglo XVI se impuso una temporalidad cristiana sobre la cosmovisión cíclica a través del catecismo en las comunidades indígenas locales, contribuyendo al mantenimiento del orden colonial, la construcción de la identidad indígena colonial y la búsqueda de una transformación-construcción de los sujetos favoreciendo su integración a la sociedad colonial de manera perpetua en el tiempo (Marín Tamayo, 2017); reorganizando la vida cotidiana de las comunidades indígenas, modificando sus creencias, comportamientos y sus prácticas sociales y religiosas. Con la consolidación de la Iglesia y de las bases económicas y sociales que regularon las interacciones entre los colonizadores y los indígenas colonizados, así como con el ordenamiento del espacio colonial, también se estableció una temporalidad, imponiéndose con el tiempo finalmente el sistema europeo: una visión teológica y antropocéntrica del tiempo en la que

²¹ Listar textos.

el ser humano es un objeto de la providencia y de la ley de Dios, diferenciando entre un tiempo sagrado y uno profano.

La complejidad del tiempo es un tema que ha sido objeto de estudio en diversas disciplinas, como la filosofía, la física, la psicología, la antropología y la sociología, entre otras. La comprensión del tiempo como lineal, cíclico y multi-dimensional puede variar según la perspectiva disciplinar y también en la dimensión cosmovisionaria, a menudo entrecruzándose entre sí. En la perspectiva filosófica, la concepción del tiempo lineal, cíclico y multidimensional se ha abordado desde la antigüedad clásica, y ha sido objeto de debate en la filosofía moderna y contemporánea. Por ejemplo, para Aristóteles el tiempo era un movimiento del ser, y por lo tanto, una dimensión lineal del universo. Por otro lado, en la perspectiva de Nietzsche, el tiempo es una creación de la mente humana, y por lo tanto, una dimensión multidimensional que puede ser reinterpretada por cada individuo (Nietzsche, 2006). En la perspectiva física, la comprensión del tiempo se basa en las leyes de la mecánica cuántica y la teoría de la relatividad de Einstein. Desde esta perspectiva, el tiempo es una dimensión que se entrelaza con el espacio, y puede ser lineal o cíclico, dependiendo de la velocidad y la masa de los objetos que se mueven en el espacio-tiempo (Einstein, 2007). En la perspectiva psicológica, la comprensión del tiempo está relacionada con la percepción y la experiencia subjetiva del mismo. Desde esta perspectiva, el tiempo puede ser lineal, cíclico y multidimensional, y puede ser influenciado por factores como la atención, la memoria y la anticipación (Block, 1990). Mientras, en la perspectiva antropológica y sociológica, la comprensión del tiempo está relacionada con la cultura, la historia y la memoria colectiva. En algunas culturas, el tiempo es concebido como cíclico, y se basa en la repetición de patrones y rituales, mientras que en otras culturas el tiempo es concebido como lineal, y se basa en la noción de progreso y evolución.

En resumen, la complejidad del tiempo es un tema que ha sido abordado desde múltiples perspectivas disciplinares y su comprensión como lineal, cíclico y multi-dimensional puede variar según la perspectiva disciplinar, a menudo entrecruzándose entre sí. Si dibujásemos una representación de este cruce, probablemente resultaría en un garabato: una forma de expresión a primera vista caótica y confusa, compleja, libre y creativa, difícil de verbalizar pero capaz de contener las distintas percepciones, emociones y pensamientos que la representación del tiempo

futuro implica. Una representación compuesta tanto de líneas como de entrecortes, curvas y rectas, círculos y multitud de ángulos.

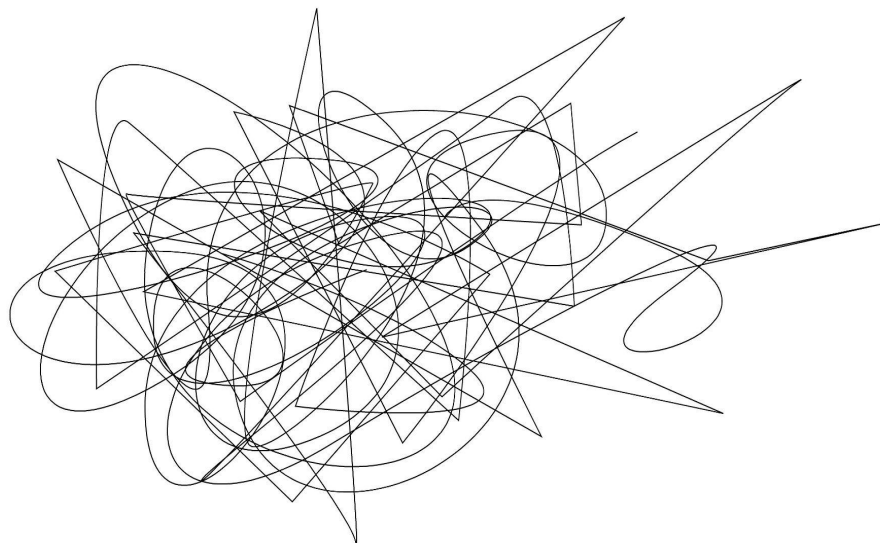


Figura 8. La representación del tiempo como un garabato.

1.4. La ‘investigación artística’

Se ha escrito mucho sobre la investigación artística (y otras variaciones del término tales como la investigación basada en el arte, investigación basada en la práctica, investigación dirigida por la práctica, performance como investigación, etc) y el fenómeno ha cosechado el reconocimiento de varios autores en las últimas décadas²², así como se ha convertido en una

²² Véase Rubidge, 2005; Sullivan 2006; Biggs & Karlsson, 2010; Borgdorff 2011; Arlander, 2013; Hannula et al., 2005, 2014; Cotter, 2017; Jokela 2019; Elo, 2019.

palabra clave frecuentemente citada y escrutada en los discursos teóricos, las escuelas de arte, las instituciones científicas y, también, en las directrices políticas (europeas y latinoamericanas) para la cultura y las industrias creativas²³. Sin embargo, la investigación artística, como disciplina de investigación y producción de conocimiento, es relativamente joven²⁴ y todavía se caracteriza por la continua búsqueda de una definición de sí misma actual y convincente (Hannula et al., 2005), lo que hace que su comprensión pueda resultar todavía compleja, sobre todo si se percibe en un contexto científico.

Se trata de un campo amplio carente de una metodología definida más allá del principio del "todo vale" (Feyerabend, 2010) pero que, desde el reconocimiento de que la investigación debe permanecer abierta y en potencia, abarca el uso de muchos conceptos, teorías, enfoques y métodos diferentes que se han desarrollado inter y transdisciplinariamente para describir la producción de conocimiento originada por preocupaciones artísticas y su relación entre lo práctico y lo teórico, siendo la práctica artística más que una aplicación de la teoría²⁵ y la teoría más que una reflexión sobre la práctica. Bajo este 'paraguas', el arte es visto como un terreno de investigación más que como el objeto mismo de la investigación. La disciplina invita y requiere de un desplazamiento del foco de atención hacia los métodos y prácticas específicas de los artistas, que buscan contribuir 'en' y 'a través' de la producción de arte (Borgdorff, 2010), en lugar de simplemente compararlos

²³ La filósofa y artista Anke Haarmann (2019) revela que el debate en torno a la investigación artística y el uso del término por parte de las escuelas de arte ("con el fin de ser merecedoras de un doctorado y sobrevivir frente a la competencia global") son motivaciones políticamente conformadas y está estrechamente vinculadas al Proceso de Bolonia (1999), una reforma de la educación superior a escala europea que estableció un sistema uniforme de títulos académicos para la cualificación profesional, así como procuró el establecimiento de mecanismos razonables de homologación entre modalidades de formación cada vez más diversas.

²⁴ El autor, artista y teórico del arte Graeme Sullivan (2006) sitúa la génesis del debate sobre la investigación basada en la práctica en el ámbito universitario a los años setenta y ochenta en el Reino Unido, cuando se cuestionó la situación de los programas artísticos en la enseñanza superior en el contexto de la reforma microeconómica. Con la globalización, el debate y la posibilidad de reconfigurar la posición de la investigación artística se extendería por el resto de países, véase Sullivan (2006). Sin embargo, si consideramos "la investigación como práctica artística", entonces debemos tener en cuenta la larga historia de prácticas autoiniciadas y auto-organizadas de los artistas: la investigación de materiales, investigación de campo, investigación tecnológica y la experimentación, por nombrar algunas. Los autores y artistas Florian Cramer y Nienke Terpsma (2021) subrayan que la investigación en diseño existe, al menos, desde la Bauhaus, y en arquitectura desde el Renacimiento; y ofrecen varios ejemplos en los que el término de "investigación artística" ha sido utilizado en la historia. En Cramer, F. y Terpsma, N. (2021), 'What is Wrong with the Vienna Declaration on Artistic Research', Open! Academy, [Link](#).

²⁵ Interesante el aporte del sociólogo Robert A. Nisbet al señalar que la palabra "teoría" procede de la misma raíz griega que la palabra "teatro". Significa, básicamente, mirar fijamente, contemplar. Está aliada con la palabra imaginación, es decir, literalmente, interiorizar el mundo exterior en una imagen que la mente retiene tenazmente. En 'Sociology as an Art Form' (1962).

o equiparlos con métodos y prácticas ya existentes en las ciencias naturales y sociales (Haarmann, 2019).

La necesidad de reivindicar unos modos de hacer específicos en torno a la investigación artística surgen a raíz de un apasionado debate que actualmente se está desarrollando en el ámbito académico de las artes, y el cual parece haberse comprometido con la transformación de 'la producción de conocimiento' en un 'espacio de pensamiento', de posibilidades, intercambio y de análisis comparativo en el que se investigan diferentes modos de percepción de manera esclarecedora y crítica. Aunque la investigación artística deba ser diferenciada de la práctica como un espacio propio y singular donde los y las artistas conducen y determinan las concepciones de la disciplina y su lugar en el arte, hoy "la práctica artística contemporánea está tan saturada de conocimientos teóricos que se está convirtiendo en una práctica de investigación en sí misma" (Busch, 2009), siendo común ver cómo los artistas contemporáneos mantienen el pulso al analizar críticamente no sólo el aspecto mercantil de las obras de arte, su impacto puramente estético y las estructuras de poder del campo, sino también al integrar métodos de investigación y conocimientos científicos en sus procesos artísticos con el evidente resultado de aportar nuevos significados y experiencias, contribuir a las discusiones teóricas vinculadas a la práctica artística y contribuir con la producción de un conocimiento útil para otras disciplinas.

Existe cada vez una mayor preocupación común por la producción de conocimiento por delante de la producción de obras de arte. Sin embargo, el hecho de que los artistas están 'investigando' parece más fácil de comprender para algunos que el hecho de que los productos de su trabajo deban o puedan pertenecer lógicamente a la 'investigación' (Klein, 2010). Gran parte de la respuesta a este problema está en la justificación, la validez y la susceptible científicación del conocimiento creado -sobre lo cual desarrollaré más adelante-, pero también en como "la creciente centralidad de la investigación artística dentro de la práctica está acompañada por la extendida falta de identificación de las y los artistas con el discurso de la investigación artística" (Cotter, 2017: 1-6). El artista e investigador Mika Elo señala que uno de los principales motivos de esta extraña situación es, además de las tendencias individualistas del arte y de la enseñanza del arte, "el hecho de que el mundo universitario -que constituye el principal contexto de producción y reproducción

de discursos sobre la investigación artística- trae consigo protocolos, estándares y expectativas que no surgen de la práctica artística" (2019)²⁶.

Habiendo experimentado un rápido desarrollo en las últimas décadas y conformando una base de conocimientos clave para la formación artística en instituciones de educación superior, en Junio de 2020 distintas organizaciones de educación superior (representando a escuelas de arte, conservatorios, escuelas de arquitectura y cine), organismos de acreditación de escuelas de arte, la organización del sector artístico público ‘Culture Action Europe’ y la Sociedad para la Investigación Artística (SAR) publicaron la *Declaración de Viena sobre la Investigación Artística*²⁷. Se trata del primer documento político internacional sobre investigación artística que establece que es un campo de investigación basado en la práctica y regido por esta. Concebido como un documento destinado a proporcionar conceptos y definiciones para integrar la investigación artística en la enseñanza superior europea, y dirigido -según sus autores- "a los responsables políticos, organismos de financiación e instituciones de educación superior e investigación, así como otras organizaciones e individuos que impulsen y realicen proyectos de investigación en la disciplina", tiene como objetivos: primero, articular de una forma más clara y acertada los conceptos y la repercusión de la investigación artística tal como se plantean en el *Manual Frascati* (el manual de clasificación de la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos, OCDE, para recoger datos estadísticos y de investigación); segundo, reestructurar las políticas y los programas de financiación en los ámbitos regional, nacional, europeo y mundial, de tal modo que apoyen la investigación artística en consonancia con las ciencias y las humanidades; y tercero, garantizar e incorporar en la educación superior en arte estudios de tercer ciclo basados en la práctica, con el fin de seguir desarrollando la disciplina y de afianzar su carácter contemporáneo.

Este documento²⁸, que vincula intrínsecamente la investigación artística con los programas de estudio de doctorado, puede suponer un paso importante hacia un reconocimiento más amplio

²⁶ En ‘Paradojas de la investigación artística’. En Sixto, R. (Ed.) *Piscina. Investigación y práctica artística. Maneras y ejercicios*, pp. 177-192. Bilbao: Ediciones laSIA.

²⁷ <http://www.eq-arts.org/wp-content/uploads/2020/07/Annex-18-Vienna-Declaration.pdf>

²⁸ Que no es un texto legal o un documento de política gubernamental, sino un manifiesto para institucionalizar la investigación artística en las escuelas de arte europeas.

de la investigación artística como disciplina y un llamamiento a la acción para apoyar y fomentar la consolidación de la misma como categoría independiente, así como un paso adelante para garantizar políticas y programas de financiación, infraestructuras y recursos necesarios, así como que el abanico de resultados se reconozca plenamente a escala mundial y opte a procedimientos formales de garantía de la calidad o evaluación profesional y, finalmente, garantizar mediante la legislación pertinente, la creación de marcos jurídicos que permitan a las instituciones de educación superior en arte ofrecer programas de estudio de tercer ciclo y títulos apropiados en investigación artística²⁹ (2020). Sin embargo, el documento falla en mencionar a los artistas en lo más mínimo, mientras que sí subraya la tarea de las instituciones de educación superior en artes "de interactuar con las empresas relacionadas con la investigación y el desarrollo, y de contribuir directamente a la creación de la propiedad intelectual en las artes, el entretenimiento y los medios de comunicación", lo que invita a pensar que se trata de "un documento político burocrático, un mito fundacional construido y una toma de poder institucional" (Cramer, F. y Terpsma, N., 2021), así como un reclamo de la propiedad, las normas de calidad y de la validación sobre la investigación artística, sus resultados y productos por parte de la academia; creando, tal y como describió el sociólogo Howard Becker (1982), su propio sistema artístico. Cuanto menos criticable, considerando que la producción de arte y la investigación artística nunca han sido dominios exclusivos ni de las instituciones de educación superior en artes ni de los contextos artísticos, sino de la actividad conjunta, autogestionada y frecuentemente empírica de un número, a menudo grande, de personas. Vale la pena preguntarse por el tipo de proyectos de investigación artística que tienen cabida dentro de este marco y, sobre todo, cuáles quedan por fuera por no ajustarse a los estándares descritos en las normas y directrices europeas o nacionales. Aunque, siendo crítico, esta pregunta también vale para 'el mundo del arte contemporáneo' y su característica endogamia e individualismo.

1.4.1. Arte y ciencia o la cientificación del arte

²⁹ La Declaración de Viena, que se centra en las escuelas de arte, las universidades y los programas de doctorado, puede compararse con la Declaración de Bolonia (1999), sobre cuya base se reorganizó la educación superior europea continental en el sistema angloamericano de Licenciatura y Máster.

A pesar del rápido desarrollo de la investigación artística en las últimas décadas y de sus afinidades históricas y sistemáticas con otras tradiciones de investigación filosófica y científica, en la actualidad todavía muchas universidades siguen manteniendo una dicotomía entre el ámbito científico y el artístico, además del desdén de un amplio sector de la academia por la última disciplina en su equivalencia con la primera, abordándola con cierta distancia teórica. Sin embargo, el arte y la ciencia no son ámbitos separados, sino dos dimensiones en el espacio cultural común impulsado por un "deseo de saber" (Klein, 2010). El sociólogo Robert A. Nisbet sostuvo que la sociología, por ejemplo, realizó sus avances intelectuales más significativos bajo el impulso de los estímulos y a través de los procesos que comparte en gran medida con el arte (1962: 67), sin importar las diferencias entre ciencia y arte tanto como merece la pena lo común en el descubrimiento y la creatividad³⁰. De hecho, existen parentescos evidentes entre la investigación artística y la investigación en humanidades (los estudios culturales, la sociología del arte, la estética filosófica, la musicología, la investigación de acción, por nombrar algunas), la cual ha estudiado de manera sistemática durante la historia el arte como un 'mundo, un entorno o una construcción social', la práctica artística y las obras de arte. El problema radica en la suposición y, por consiguiente idealización de las ciencias y de las estructuras académicas, de que el arte sólo puede considerarse una forma de conocimiento si se ajusta a las normas científicas (Busch, 2009; Cramer, F. y Terpsma, N., 2021).

La diferencia elemental entre la investigación artística, las ciencias sociales, los estudios culturales y otras disciplinas académicas de las humanidades es el lugar central que ocupa la práctica artística y el arte al articularse durante el proceso y los resultados de la investigación, desarrollándose en formas híbridas de producción de conocimiento, comprensión, entendimiento y experiencia (Borgdorff, 2010). La práctica artística está abierta a la experimentación, a la autocrítica y a la exploración; presenta formas complejas de imaginación e intelecto, indaga a fondo en cuestiones personales, sociales y culturales, y hace uso de métodos, herramientas y procedimientos que se inspiran en muchas tradiciones de la investigación (como son la investigación cualitativa, la observación participante, la etnografía de la representación, el estudio de campo, la reflexión durante y tras la acción, la narrativa autobiográfica o la investigación colaborativa).

³⁰ Véase Nisbet, Robert A. (1962) 'Sociology as an Art Form'. Official Journal of The Pacific Sociological Review, Vol. 5, N°2.

La metáfora principal es que la investigación artística se produce desde dentro, es decir, el punto de partida de la investigación es la subjetividad abierta del investigador, el cual transforma su medio artístico en un medio³¹ de investigación (Arlander, 2013), y que puede plantear o bien una pregunta concreta o un abanico de preguntas que todavía no han sido claramente definidas pero que están relacionadas con una práctica artística, contextual y situada (en el mundo, en la realidad social), y que a través de la reflexión crítica y teórica, y del uso de medios y métodos artísticos y de otras disciplinas³² generan procesos o conclusiones científicas que, a su vez, se convierten en instrumentos del arte. La investigación no es sólo una fase de trabajo previa a la producción artística ni tampoco sólo un medio para alcanzar un fin, sino que es el objetivo de la propia obra. Es decir, en un movimiento cíclico que parte de la experiencia, las percepciones y la intuición del investigador (de lo leído, lo observado, lo creado, lo imaginado y lo deliberado), la práctica artística (la obra de arte, las acciones artísticas, los procesos creativos) inspira y sustenta la investigación y, a su vez, los resultados de la investigación retroalimentan la práctica artística. La obra es la investigación.

Son varias las perspectivas, los enfoques, las formas de hacer, las maneras de interpretar los procesos de investigación, los objetivos y los resultados que cohabitan bajo el enorme paraguas de la investigación artística. Si bien en la literatura referente a la investigación artística encontramos una distinción entre la perspectiva interpretativa que busca ‘entender’ los fenómenos sociales y culturales (común en las ciencias sociales y las humanidades), y la perspectiva instrumental que busca generar las herramientas y los conocimientos materiales para la aplicación práctica. Aunque, a mi parecer, prácticamente hay un enfoque distinto por cada institución, escuela, investigador, artista o crítico, añadiendo complejidad a la comprensión del campo pero también haciéndolo inmensamente enriquecedor. Sin embargo, hay una serie de rasgos que parecen caracterizar la disciplina permitiendo cierta orientación en base al método, el contexto y los resultados:

³¹ El "medio" se entiende aquí como el medio y el objeto de la reflexión.

³² Un elemento común de la investigación artística es la inter y transdisciplinariedad: los investigadores artísticos incursionan en otras disciplinas -desde la filosofía, la historia, la antropología y los estudios sociales, hasta las ciencias de la información, las ciencias naturales y la tecnología- mediante el diálogo, la coordinación, la colaboración y la transferencia y articulación de modelos y herramientas metodológicas en torno al estudio de sus preguntas específicas llegando a generar nuevas parcelas de conocimiento.

1. Desde una perspectiva metodológica, el proceso creativo constituye el camino (o parte de él) a través del cual surgen nuevas ideas, conocimientos y productos con el propósito de ampliar y profundizar nuestro conocimiento y comprensión de la disciplina o disciplinas en cuestión. Sin embargo no es fácil componer una justificación metodológica "debido a la naturaleza errática de los descubrimientos creativos, del que forman parte integrante la deriva no sistemática, la serendipia, las inspiraciones y las pistas fortuitas" (Borgdorff, 2010). La investigadora y coreógrafa Sarah Rubidge (2004) señala que, como norma, la investigación artística no está dirigida por hipótesis o preguntas preformuladas, sino por descubrimientos con los que el investigador tropieza de manera inesperada en el camino fruto de una búsqueda basada en la intuición, las conjeturas y las corazonadas. Mientras que en otras formas de producción de conocimiento (en particular las ciencias naturales) se requieren del uso de métodos aprobados -siendo parte de un discurso teórico, verificable, generalizable y una representación comprensible del proceso de investigación-, la investigación artística funciona diferente: en primer lugar, no es necesario un punto de partida epistemológico-ontológico uniforme³³ y, en segundo lugar, la reflexión tiene lugar durante y tras la producción artística³⁴, momento durante el cual, frecuentemente, se identifican los aspectos metodológicos y teóricos de manera retrospectiva a través de un proceso de 'ingeniería reversa' (Boeck, 2021)³⁵. Si bien éste enfoque pudiera manifestar un carácter anárquico metodológico³⁶ al alimentar una experimentación abierta, plural, diversa, tolerante y polifónica capaz de dar espacio a la posibilidad de que ocurra algo inesperado a partir de la experiencia y la vivencia de la praxis artística por un lado y, por otro, de generar espacios desconocidos donde el conocimiento es todavía un cuerpo salvaje, indeterminado y desestructurado; el debate sobre la fiabilidad de la investigación cualitativa establece cinco puntos centrales -sobre los que me atrevo a añadir, con permiso

³³ En pro de la intersubjetividad, la diversidad y los desafíos éticos. Véase '*Artistic Research. Theories, Methods and Practices*', Hannula, M., Suoranta, J., Vadén, T. (2005). Academy of Fine Arts, Helsinki, Finland and University of Gothenburg, Sweden.

³⁴ De acuerdo con la teoría del 'practicante reflexivo' de Schön (1983), éste enfoque nos proporciona formas de pensar sobre la naturaleza del proceso de producción creativa, la forma en que la experiencia pasada (tanto personal como colectiva) es llevada a cabo, la evaluación de la acción, el rigor en la producción creativa y la postura del practicante. Véase Schön, D.A. (1983) *The reflective practitioner: how professionals think in action*. Basic books, New York.

³⁵ En Tepe, P. (2019). Angelika Boeck: Artist with Doctorate. *w/k-Zwischen Wissenschaft & Kunst*.

³⁶ Véase '*Artistic Research. Theories, Methods and Practices*', Hannula, M., Suoranta, J., Vadén, T. (2005). Academy of Fine Arts, Helsinki, Finland and University of Gothenburg, Sweden.

de sus autores, pequeñas sugerencias o modificaciones- que son primordiales a la hora de realizar una investigación artística (en Hannula et al., 2005)³⁷:

- a. Presentar el contexto de la investigación y delimitar los problemas. El proceso creativo del trabajo artístico debe ser examinado y puesto en relación con una tradición artística concreta y el trabajo de otros artistas, y/o con los marcos teóricos y sistemáticos de otras disciplinas y el trabajo de otros científicos ajenos a las artes (de las Heras, 2022), con el fin de extraer los componentes y las delimitaciones de los que están hechos.
- b. Dar credibilidad y explicaciones. Un aspecto integral de la investigación científica es la presentación de los puntos de vista teóricos desde los que el investigador aborda su objeto de estudio, los sujetos participantes y sus datos, y sobre los que basa sus conclusiones. Debe ser posible para el lector seguir el progreso y la base de las conclusiones a las que se han llegado, "incluso cuando ésta contenga saltos intuitivos o inexplicables dentro del proceso creativo artístico".
- c. Demostrar la coherencia interna y la capacidad de persuasión de la investigación. Pueden incluirse "materiales auténticos", como un diario de trabajo o bocetos de diseño, que den al lector la oportunidad de formular sus propias opiniones sobre las interpretaciones y las posibles conclusiones y, en su caso, de responder a ellas. Además, los textos, las imágenes y otros materiales deben formar una relación dialógica con la teorización del tema y la documentación de las soluciones a los problemas.
- d. Argumentar la usabilidad, la transferibilidad y el valor de novedad de los resultados. Se debe considerar cómo los resultados pueden ampliarse o transferirse a otras situaciones, además de cómo pueden renovar las prácticas y las herramientas existentes. Igualmente deben destacarse las cualidades artísticas propias de la obra, que delimitan los temas. El resultado también puede evaluarse como obra de arte, es decir, 'estéticamente'.

³⁷ En uno de los libros más influyentes de la investigación artística en un contexto septentrional y global los autores Hannula, M., Suoranta, J., Vadén, T. (2005), ofrecen un primer análisis metodológico completo centrado en el *modus operandi* académico de la disciplina de la investigación-artística.

- e. Argüir el significado y la importancia de los resultados de la investigación para las comunidades participantes o la sociedad, la comunidad artística y de investigación. La investigación debe destacar las formas en que sus propios resultados conectan con las necesidades, la comprensión, el cambio o la transformación de la comunidad (de las Heras, 2022), así como el aumento del conocimiento teórico y su usabilidad en la práctica, la educación y las instituciones. La evaluación intersubjetiva de estos efectos es una dimensión importante de la fiabilidad de la investigación artística.
2. La investigación artística es una práctica contextualizada, situada y articulada con situaciones y escenarios sociales o con prácticas y escenarios artísticos existentes. Las obras de arte y las acciones artísticas no son autónomas, sino que adquieren su significado en el intercambio con los entornos y la realidad en los que acontecen, se crean y se reproducen; ya sea en la historia y su desarrollo político, en la sociedad, la cultura, la economía, en los discursos del arte o sencillamente en la vida cotidiana. Según Borgdorff (2010), esta condición contextual es mérito de la estética relacional³⁸ y de todos los enfoques constructivistas en la investigación artística que, en suma, sitúan la investigación y la obra en relación con sus propias acciones y objetivos y, al mismo tiempo, ayudan al artista investigador a situarse en relación con el entorno y las condiciones en las que se produce o consume la investigación.

La contextualización es importante, por un lado, porque incide directamente en la interpretación que hacemos y el sentido que damos de los acontecimientos, los actores y los artefactos de la realidad social o el escenario sobre la que opera la investigación y que, a su vez, están mediados por redes de signos que forman un contexto³⁹ para la interpretación, capacitando a las obras de arte como productos culturales, políticos, pedagógicos y dialógicos. Por otro lado, el contexto incide directamente en la

³⁸ Nicolas Bourriaud acuñó el término ‘estética relacional’ en 1998 para referirse a conjuntos "de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social". Dicho de otra forma, el artista construye las experiencias sociales como creación de arte y suele creer que la actividad artística debe desarrollarse y evolucionar de acuerdo con las épocas y los contextos sociales.

³⁹ En el sentido amplio del término ‘contexto’, pudiendo referirse a una situación física, un medio y también a un punto de vista intelectual.

‘instrumentalidad’ de la investigación, pudiendo considerarse preferible un contexto u otro desde una posición pragmática que facilite nuestros objetivos o, dicho de otro modo, una interpretación preferida porque integre otras lecturas preferidas en un mapa de conocimiento coherente. En este sentido, si nos interesan ciertos puntos de vista, priorizaremos ciertos contextos de interpretación.

3. Finalmente, al hablar de investigación artística es importante subrayar que hay otras formas de percibir el mundo, además de la escritura. La riqueza y la diversidad de las maravillosas sensaciones emocionales o estéticas que producen expresiones como la danza, la música, el canto, la pintura y la fotografía, el teatro o el cine -por nombrar sólo algunas-, son fenómenos y vivencias subjetivas, difícilmente transcribibles, traducibles o delegables, resultando en que la experiencia como un proceso activo, constructivo y estético, y la conciencia de la misma por parte del artista son de capital importancia para su investigación. El compositor y director de teatro Julian Klein señala que "tener una experiencia artística significa tener una mirada desde fuera de un marco y simultáneamente entrar en él" (2010, pg. 3). El problema surge en la representación del conocimiento que genera esa experiencia, esa vivencia o esa sensación y que puede ser más decisiva que su exactitud o de su "verdad" (véase Kuhn 1962, Feyerabend, 2010), pero que ante todo no es conceptual ni discursiva. La investigación siempre requiere un grado de reducción, generalización, categorización, denominación y jerarquización de los fenómenos, lo que significa que la forma en la que se devuelven al mundo y se representan en forma de resultados incide en cómo se ajusta la lectura de la riqueza y la diversidad potencial de la realidad a la que pertenecen (Hannula et al., 2014). El conocimiento que la investigación artística persigue -y sobre el cual merece la pena preguntarse y deliberar- es un "conocimiento encarnado", estético, sensual, físico e incrustado en las prácticas y productos resultantes, que pueden tener la forma de una obra de arte, una instalación, una composición, una performance u otras prácticas artísticas que, a diferencia de la investigación en humanidades o ciencias sociales, son el resultado y no el objeto de investigación (Borgdorff, 2010). De acuerdo con la filósofa Kathrin Busch (2009), se trata de un conocimiento articulado con la experiencia artística⁴⁰ que surge en momentos tales como la búsqueda, la recopilación, la intervención, la modelación, la reflexión, la

⁴⁰ "Experimentar" como una renuncia a la rigidez de los métodos y a la normalización -entendida ésta como una repetición acumulada de hábitos que niegan el espacio, la necesidad de cuestionamiento y los retos autorreflexivos.

discusión y la forma del discurso por nombrar algunos episodios; y que es ambivalente, inconmensurable y singular. Tal puede ser la inmaterialidad de los resultados y del conocimiento generado, que se vuelve un requisito imprescindible de la investigación la documentación de los procesos y su adecuada difusión.

Capítulo 2. Un cóctel fluxus: fiesta, happenings y futuros

2.1. *Spectiva*: una mirada y una metodología con la intención de accionar

La búsqueda de una transformación social, la mejora de las condiciones de vida y de los entornos (Greenwood y Levin, 1998; 2016), el desarrollo de las capacidades emancipatorias de las personas para identificar sus problemas, necesidades y oportunidades de forma sostenible en el tiempo, son objetivos que tanto el diseño especulativo como la investigación-acción⁴¹ comparten. En este escenario, el diseño especulativo puede cumplir un rol destacado en el desarrollo de modelos alternativos de transformación social y de los procesos de adaptación, planeación, anticipación y acción, siendo para algunos futuristas un imperativo moral del ser humano anticiparse y responsabilizarse de las consecuencias de la acción o la inacción (Bell, 2009; 2011). De otra parte la investigación artística, al explorar las fronteras de manera inter y transdisciplinaria, busca producir un conocimiento de lo singular, de lo larvado u oculto, de aquello que se encuentra confinado en los márgenes de la vida y de la vivencia (Rahman y Fals Borda, 1992: 213) y que tiene una dimensión interpretativa, simbólica, experiencial, estética, sensorial, sensible.

Tanto la investigación-acción como el diseño especulativo comparten una preocupación común por generar artefactos de pensamiento destinados a transformar el mundo de lo que es, en algo mejor. Se preocupan por la intervención, la innovación y el cambio. Así, mientras la

⁴¹ La Investigación Artística es una línea académica que procede de la sociología, el desarrollo rural y comunitario y las relaciones laborales, entre otros ámbitos, poniendo un fuerte énfasis en la justicia social y el activismo político. Originalmente surge a partir de la década de 1970 en América Latina, Asia y África. En América Latina esta corriente tuvo como uno de sus principales impulsores el colombiano Orlando Fals Borda (1925 - 2008), el cual aporta la 'Participación'. Hay distintas escuelas y corrientes. Se caracteriza por buscar la justicia social y la emancipación de los grupos subalternos, incluso a través del activismo político.

investigación-acción enfatiza la investigación autorreflexiva colectiva realizada por los participantes en situaciones y escenarios sociales, y la experimentación se basa en la experiencia y la historia social (Kemmis y McTaggart, 2000; Zapata y Rondán, 2016), el diseño especulativo nos ofrece lenguajes y materiales desde los que plantear futuros potenciales de manera que, más allá de la estética, provoquen un pensamiento crítico acerca de cuestiones actuales. Por otro lado, la investigación artística sirve como un vehículo metodológico para explorar las fronteras disciplinarias proporcionando un proceso recursivo en el que el investigador se articula como un medio de invención y trabaja a través de observaciones inductivas, deductivas y de la creación de nuevos símbolos y significados. El artista investigador facilita un término medio que permite formas abiertas de abordar las relaciones interpersonales, los materiales, las preguntas y la inclusión de una investigación basada en la práctica asociativa y abierta. Sirve, en términos falsbordianos (1992), como un conducto alternativo de transformación social facilitador de diálogos inter y transdisciplinarios en torno al concepto, en esta investigación, de "futuros"; así como una práctica social de investigación en constante cambio (Kemmis y Mc Taggart, 1992) capaz de regenerarse y transformarse a sí misma.

La escuela de investigación artística nórdica ha sido fértil a la hora de diseñar un método eficaz que fusiona la investigación-acción y la investigación artística en el contexto septentrional y ártico, aplicándolo en investigaciones en entornos operativos multiculturales del norte de Finlandia, Suecia, Noruega y Rusia, a menudo entre poblaciones indígenas. El método de la investigación-acción basada en el arte (ABAR⁴² por sus siglas en inglés) plantea un proceso de indagación sistemático, colaborativo, participativo, intencional y acumulativo en el que el arte tiene una función performativa y medial al facilitar la exploración de cuestiones sociales, “considerándose un agente potencial de fomento, mantenimiento, desarrollo y regeneración de comunidades en zonas remotas del norte” (Jokela et al., 2015:440). Busca construir diálogos continuos a través de los cuales las comunidades tomen conciencia de sus realidades y entornos, haciendo hincapié en las dimensiones situadas y dialógicas del arte, así como en los vínculos con la vida cotidiana, los acontecimientos, los lugares en los territorios. Dicho de otra manera, “el método es la investigación-acción y el método de acción es el arte” (Jokela et al., 2015:441). Este enfoque fomenta, por un lado, la actividad artística y el aprendizaje y, por otro, ofrece espacios para

⁴² Método creado y desarrollado en colaboración por un pequeño grupo de artistas, educadores e investigadores, con participación de estudiantes de educación artística (Jokela et al., 2015).

convocar a la comunidad de manera funcional, favoreciendo una comunalidad⁴³ simbólica que apoya la agencia individual y comunitaria, el empoderamiento y la emancipación. En la investigación-acción basada en el arte la atención no se centra en el desarrollo de expresiones artísticas propias, sino en el diálogo y la interacción entre artistas, coinvestigadores y participantes.

El diseño especulativo, la investigación-acción y el arte relacional (como práctica artística) tienen una intencionalidad política y son, por definición, actos de inclusión de un amplio abanico de actores sociales que participan y se posicionan como sujetos activos protagonistas durante el proceso; interviniendo y contribuyendo a la producción de nuevos conocimientos que facilitan la comprensión de su realidad (económica, política, ambiental, social, cultural) y que pueden provocar un cambio o una transformación de la misma. En los tres casos, participar invita a aprender y actuar como iguales en un colectivo social generador de reflexiones, respuestas y de toma de conciencia crítica. Aquí el educador o investigador es uno más en el colectivo, y dispone su saber al servicio de dichos procesos en una relación simétrica o de equivalencia (Fals Borda, 1992; Gaffney, 2008; Jokela, 2019). Por ejemplo, el método de la creación colectiva produce conocimiento y la colectivización de ese conocimiento entre un grupo de cocreadores que opinan, eligen, editan, rectifican, cambian de enfoque, construyen y transforman lo creado colaborativamente, siendo el producto final una obra de un grupo de personas⁴⁴. La intencionalidad del arte relacional, sin embargo, es la de establecer encuentros intersubjetivos en los que el significado es elaborado de forma colectiva. Es decir, las fronteras entre espectadores y participantes se borran para dar paso a una entidad colectiva y social, y a la posibilidad de formar una comunidad por muy temporal o utópica que sea (Bishop, 2012) promoviendo nuevas relaciones sociales emancipatorias. Invita a valorar lo indistinto: una dinámica de grupo, una

⁴³ La comunalidad se refiere a la cultura, los valores y las prácticas comunitarias que se desarrollan en una comunidad. Se trata de un concepto vivencial que permite la comprensión integral, total, natural y común de la vida. Implica una conexión profunda con el grupo y una sensación de pertenencia a una comunidad, donde las personas colaboran y se apoyan mutuamente para resolver problemas. La comunalidad puede manifestarse en la participación en actividades comunitarias, proyectos colectivos, toma de decisiones conjuntas y resolución de conflictos a través del diálogo y la negociación. Implica un fuerte sentido de identidad cultural y conexión con la historia y las tradiciones de la comunidad, por lo que es un concepto que puede utilizarse para describir la manera en la que los miembros de una comunidad interactúan entre sí y se relacionan con el entorno en el que viven. Mientras que 'comunidad' es un concepto proveniente del adjetivo latino *Communis* que significa "accesible a todos", encerrando en su definición la idea de participación de cada uno de sus miembros en las acciones o tareas colectivas y en compartir unos mismos sentimientos y creencias.

⁴⁴ Si bien, cabe señalar que hay momentos y procesos en el que el trabajo de equipo se reduce a una, dos o tres personas; sobre todo en la gestión, planificación, organización y dirección. Los colaboradores lo hacen de manera voluntaria y participan con mayor o menor intensidad según su motivación y disponibilidad de tiempo.

situación social, un cambio de energía, una toma de conciencia, la transformación de un espacio y de su topografía a raíz de un evento, la interacción entre sus participantes. Bajo la mirada de lo relacional, el arte se emplea, por un lado, como un medio capaz de interceder en la dimensión epistémica de las relaciones sociales a través de lo representativo, lo abstracto y lo simbólico posibilitando distintas narrativas y, por otro lado, como una variedad de métodos alternativos, distintos al texto, con los que construir una práctica reflexiva y autorreflexiva crítica dando lugar a un enfoque más holístico a partir del diálogo con quienes construyen la realidad.

El arte relacional se caracteriza por ser una práctica y una actividad política, contextual, situacional, sitio específica y socialmente comprometida basada en la interacción y en el diálogo. Hace hincapié en los aspectos vinculantes a la cotidianidad, los acontecimientos, los lugares y la promoción de encuentros intersubjetivos en los que los significados se elaboran colectivamente y se crean nuevas relaciones sociales corpóreas y emancipatorias al fomentar la participación del público, que pasa de considerarse espectador de los acontecimientos a participante de un colectivo, de una entidad social o de una comunidad alrededor de la acción. En esta práctica, el artista investigador construye experiencias sociales como creación artística, un enfoque que recuerda a la noción de 'construccionismo social' (Berger et al., 1968), en el que la vida cotidiana se presenta como una realidad interpretada por los hombres y subjetivamente significativa un mundo coherente construido a partir de sus pensamientos y acciones. Desde esta mirada, el arte y la cotidianidad se organizan en torno al "aquí" de los cuerpos y al "ahora" del presente, es decir, se estructuran espacial y temporalmente conformando una realidad situacional, interactiva, compartida e intersubjetiva en la que se producen intercambios expresivos continuos entre los participantes de esa construcción social.

Como he descrito, tanto el diseño especulativo como la investigación-acción y el arte relacional ofrecen estrategias que fomentan la inclusión de actores sociales, la creación de espacios para el aprendizaje y la experiencia colaborativa. Cada una de estos enfoques considera esencial la participación de diferentes actores, distintos conocimientos, experiencias y las distintas formas de hacer, expresar y producir de un amplio abanico de participantes entre los que se incluyen los investigadores o facilitadores externos. Es precisamente en esta relación horizontal de creación y proyección donde emerge un diálogo fructífero entre el conocimiento científico, el conocimiento

experiencial artístico y los saberes populares, y sobre la que se sustentan las nociones de democratización, decolonización y sostenibilidad en el tiempo.

He desarrollado lo que a mi parecer es una verosímil sinergia entre la investigación-acción participativa, la investigación artística y el diseño especulativo; una investigación-acción basada en el arte como metodología de prospectiva social, y la cual procedo a nombrar como ‘(-)Spectiva’ en referencia al sufijo que aporta el significado de una mirada con la intencionalidad de accionar o actuar. Mientras que la mirada retrospectiva aguarda hacia atrás, la introspectiva hacia adentro y la perspectiva implica diferentes puntos de vista, la prospectiva sugiere una mirada amplia, profunda y hacia adelante. De tal forma como he descrito en el primer capítulo ‘*En las fronteras*’, el futuro está en la conciencia humana, en nuestra capacidad para conocer la consecuencia, el cambio, la diferencia y la temporalidad, siendo un principio de la acción en el presente (Slaughter, 2009). Por lo que traducir la visión global, el punto fuerte de los estudios de futuros, en acción local, el punto fuerte de la investigación-acción, es un reto prometedor con carácter social, político, organizativo y también singularmente diferente para cada persona. Tanto los estudios de futuros como la investigación-acción tienen la característica común de desarrollarse como ciclos iterativos de acción y reflexión, que a su vez conducen a momentos retrospectivos de análisis y evaluación de los datos. De manera complementaria, la función más amplia y posiblemente más importante tanto de la investigación-acción como de los estudios de futuro o la prospectiva es informar e inspirar la transformación social, ya sea de colectivos y comunidades, empresas e instituciones, o movimientos y activismos sociales. Sin embargo, su complementariedad está necesariamente mediada por dos factores. Un primer factor es el tiempo de la acción. Para los investigadores de la acción social el cambio o la transformación debe producirse en un corto plazo de tiempo, de uno a cinco años; una escala temporal mucho más inmediata en el contexto comunitario si lo comparamos con la escala o el enfoque macrohistórico que, por lo general, utilizan la mayoría de futuristas para analizar el cambio social. Desde esta mirada, las metodologías prospectivas pudieran parecer excesivamente especulativas y difícilmente aplicables a la escala de la investigación acción. Pero, precisamente en aplicar una visión a largo plazo o la previsión prospectiva a los procesos de cambio y transformación social es lo que hace que la mezcla entre ambas disciplinas pueda resultar fecunda en sus propósitos de cambio, transformación social y emancipación. Es decir, la investigación-acción puede ofrecer a los estudios de futuros una vía para probar la aplicabilidad y validez de la prospectiva en contextos locales. La idea general tras esta fusión es aplicar a la prospectiva la investigación-acción con el objetivo de un cambio social

significativo y, por otro lado, dar forma a la investigación-acción con los estudios de futuros de manera que la investigación conecte su proyecto con lo global y lo temporal de forma significativa (Ramos, 2002). El segundo factor es con respecto a la legitimación de la creación de conocimiento. Mientras que la investigación-acción exige que las proposiciones de la naturaleza social se verifiquen mediante la creación de experiencias y cambios en un contexto social determinado, las proposiciones e imágenes de futuro exigen que sean verificadas por la interpretación y juicio de una comunidad de expertos en prospectiva, o con la perspectiva del conocimiento y la experiencia del paso del tiempo. La forma colectiva en la que se produce el conocimiento a partir del diálogo con quienes construyen la realidad social o imágenes de futuro a partir de dicha realidad y la posterior colectivización de ese conocimiento está mediada en ambos casos por relaciones dialécticas e intersubjetivas que propician reflexiones colectivas y una toma de conciencia crítica. Una posibilidad para reconstruir nuevas formas de sociabilidad y cordialidad, así como desarrollar redes específicamente relacionales, expresivas en cooperación y solidaridad (Bianchi y Lutri, 2018) que puedan dar lugar, eventualmente, a dinámicas de cambio que permitan apreciar cómo las fuerzas sociales se juntan, desaparecen y reaparecen en configuraciones cambiantes.

Ahora bien, el futuro no puede experimentarse *per se*, sino que es a través de las imágenes, los pensamientos, los sentimientos, los relatos, la acción social y las múltiples formas en que estos se expresan que se puede comprender. Pero, ¿cómo se originan, construyen, proyectan esas imágenes? Y ¿cómo hacer visible y tangible lo invisible? Los ‘Futuros Etnográficos Experienciales’ (EFX, por sus siglas en inglés) son una familia de enfoques para hacer visibles, tangibles, interactivos y explorables los futuros de distintas maneras. Con carácter práctico y acompañado por una base teórica cada vez mayor, los futuros etnográficos experienciales buscan fundamentalmente contribuir a la capacidad social de previsión (Slaughter, 1996; 2004) utilizando registros materiales y performativos (Candy & Dunagan, 2017). El giro hacia la experiencia que propone la investigación-acción y la investigación artística confiere un lienzo para la práctica de futuros -todavía tan dependientes del texto- para revelar formas alternativas de proyectar y analizar el futuro. Raramente el futuro se expresa de forma distinta al texto. Incluso las imágenes de futuros -esa especie de construcción mental y cultural que influye en el desarrollo de la historia y que ha constituido parte de la base sobre la que se sustentan los estudios de futuros sirviendo de base para las acciones en el presente- se expresan en formato textual. Por lo tanto, la idea tras esta fusión es ayudar a las personas, colectivos, comunidades a extender el trabajo de prospectiva crítico y participativo a un modo profundamente encarnado utilizando el arte para pasar de un registro

interior a uno exterior pensable, palpable, discutible. La propuesta pasa por utilizar “el continuo de la experiencia humana” (Candy, S., & Kornet, K., 2019) para contribuir al desarrollo de una ‘previsión social’ a nivel cultural “creando un puente sobre el "abismo experiencial" entre nociones inherentemente abstractas de posibles futuros y la vida tal como se percibe, se siente, se encaja y se encarna en el presente y en el terreno” (Slaughter, 1996).

Este enfoque nos lleva irremediabilmente a explorar y generar otras narrativas capaces de inspirar nuevas historias y proyecciones que satisfagan mejor las necesidades y los deseos de las personas, además de suscitar un sentido de responsabilidad social e impulsar la acción social. Desde esta mirada, otro de los enfoques pertinentes en la metodología que este texto propone es la prospectiva narrativa, una disciplina incipiente en el campo de los estudios de futuros que se centra en cómo los individuos, las organizaciones, los Estados y las civilizaciones se cuentan a sí mismas historias sobre el futuro (Ramos, 2006; Milojević & Inayatullah, 2015) dando forma a sus identidades y a la experiencia que tienen las personas tienen de la realidad y la construcción de la misma (Ramos, 2017). De la misma manera que se ha utilizado la narrativa en la historia -para investigar los patrones de cambio, para la construcción y reconstrucción de historias sobre el pasado, el presente y el futuro, para la invención de nuevas tradiciones (Hobsbawm, E., & Ranger, T., 2012), para construir un relato dominante o el establecimiento de una memoria moral o colectiva-, los estudios de futuros también la han utilizado para el encuadre y reformulación de viejas narrativas, la descripción de posibles acontecimientos y tendencias, la exposición de escenarios e futuros, etc., siendo, a modo de ejemplo, el poder del relato el pilar de la literatura utópica y de la ciencia ficción.

La prospectiva narrativa es una herramienta pedagógica relativamente incipiente y en evolución en el campo de los estudios de futuros que no pretendo entrar a describir en profundidad, más si recoger algunos de sus enfoques que considero pertinentes a esta investigación desde el fundamental objetivo de explorar y generar otras narrativas capaces de inspirar nuevas imágenes y proyecciones de futuro, así como la facilitación de una estrategia -junto con los futuros experienciales- con la que implicar más a los individuos participantes de los proyectos y prototipos de investigación que se desarrollan a lo largo de este texto. Uno de los aspectos principales es el uso de la narrativa prospectiva para examinar nuestra historia -a menudo arquetípica- sobre el futuro, la cual da sentido a nuestras acciones en el presente (Milojević, I., & Inayatullah, S., 2015);

por otro lado, encuentro particularmente interesante el uso de la narrativa para describir la experiencia o la vivencia de los participantes en la construcción y proyección de futuros. Otro aspecto que considero único bajo esta mirada es el uso de la narrativa prospectiva para estudiar y analizar los movimientos y los activismos sociales, para los cuales cartografiar los cambios en sus narrativas a lo largo del tiempo -una estrategia clave del activismo general- resulta fundamental para entender el concepto de cambio social (Milojević, I., & Inayatullah, S., 2015). En un escenario macrohistórico, por ejemplo, el patrón que dedujo Frederick Polak (1953) por el cual las imágenes de futuro precedían o acompañaban el ascenso o la caída de una cultura está fuertemente relacionado con la narrativa de la historia y la proyección de futuro de esas culturas, así como de su relato y su socialización a la hora de proyectar el imaginario colectivo -compuesto por una rica mezcla de mitos, metáforas, influencias históricas, sociales, culturales y familiares- que refuerza, a su vez, las ideas de nación y Estado. A través de la narración y el intercambio de relatos podemos comprender y conocer el mundo y las distintas formas de entenderlo, así como también cuestionarlo y abrir nuevas perspectivas sobre el mismo. La narrativa y el tiempo, ya sea lineal, cíclico o multitemporal están intrínsecamente vinculados: en el relato de la historia, en el tiempo del verbo que expresa la acción, en la carga emocional y sensible de la memoria, en el proceso evolutivo y continuo de la vida. Las narraciones funcionan a múltiples niveles, incluido el más profundo, ofreciendo nuevas perspectivas y patrones de pensamiento.

Finalmente, si el objetivo es emprender un proceso dirigido a mejorar y activar futuros alternativos (posibles, probables, preferidos) con el fin de un cambio o una transformación social, entonces resulta crucial a) tomar una conciencia sobre las narrativas que se emplearon y/o actualmente se emplean sobre el futuro o los futuros que son más susceptibles de acontecer; b) es fundamental entender y evaluar las distintas visiones del mundo, las cuales distan entre continentes, países y territorios, así como comprender las historias, la memoria, los mitos y las metáforas que sustentan estas narrativas y que conforman la identidad cultural; c) es importante preguntarse por cómo se utiliza la narrativa para mantener el status quo de un discurso dominante y ; d) es vital buscar formas, medios, vehículos y herramientas que permitan vincular y estimular las posibilidades del futuro con el “hoy” y el “ahora”. Es decir, aplicar la prospectiva a un nivel social y cotidiano (Slaughter, 1996, p.98).

2.2. Fiesta y teatro, dos espejos sociales espacio temporales

En la búsqueda de nuevas narrativas experimentales que faciliten la comprensión del concepto de futuros vinculado a lo participativo, lo experiencial y lo encarnado, lo cotidiano y la acción social, así como la producción y la más fácil comprensión de un amplio abanico de visiones e imágenes del mundo y sus significados, una vez más la inter y transdisciplinariedad emerge como solución para explorar alternativas, fomentar el debate y el diálogo entre los participantes a través de la creatividad de la narración y de la representación. Desde esta mirada, la fiesta y el teatro emergen como dos espejos sociales espacio temporales relacionados con la representación y la transformación de la sociedad capaces de originar una complicidad solidaria que cohesiona a la ciudadanía participante de sus acontecimientos. Son eventos sociales en los que se deviene, se muta, se trasciende, se goza, se emociona y se rompe la cotidianeidad ‘instaurando’ un nuevo tiempo, una memoria de sucesos y la potencia de un escenario y un vehículo desde el que explorar cuestiones de futuro, representar escenas imaginadas y jugar con el tiempo creando un inventario de alternativas posibles (Boal, 1995).

Decía J.J. Rousseau que *“la fiesta conviene a los pueblos como un medio para organizar una especie de asamblea, creando entre sus miembros agradables lazos de placer y de felicidad que los puede mantener unidos como comunidad”*⁴⁵. Y no le faltaba razón. La fiesta⁴⁶ es uno de los actos u ocurrencias colectivas que los grupos humanos realizamos con mayor frecuencia, siendo un mecanismo de autoproclamación de la comunidad que implica diversas formas de interacción y transformación social. Aunque ésta última, suele ser efímera y está condicionada a la repetición.

⁴⁵ En Rousseau, J. J., & Launay, M. (1967). *Lettre à M. d'Alembert sur son article Genève: Chronologie et introduction par Michel Launay*. Garnier-Flammarion.

⁴⁶ A grosso modo, las fiestas pueden clasificarse en públicas y privadas. Las fiestas públicas son aquellas en las que todos están invitados y se celebran generalmente en espacios públicos abiertos y accesibles (una plaza, un parque, una fuente, una avenida), que cobran un protagonismo diferencial al transformarse de que lo son en la cotidianidad a escenarios polidireccionales de acción social y ritual. Estas fiestas suelen hacer parte de la cultura popular de la sociedad o la comunidad que las celebra y se representa a sí misma. Por ejemplo, los carnavales, las conmemoraciones, las procesiones, los días nacionales o las fiestas patrias, los días internacionales y los festivos religiosos hacen parte de este grupo. Por otro lado, las fiestas privadas son aquellas en las que han sido convocadas un grupo restringido de personas para celebrar (amigos, familiares, vecinos, conocidos, colegas de trabajo, profesionales, etc.), y suelen acontecer en recintos de acceso limitado donde los participantes hacen un uso exclusivo del espacio, que puede ser privado o semipúblico. Las bodas, los bautizos, las comuniones, las celebraciones de empresa y los cumpleaños pertenecen a este grupo.

Como acontecimiento social, tiene la capacidad de democratizar a sus participantes exaltando los sentimientos de libertad, armonizando las diferencias cotidianas, descubriendo las similitudes comunes y provocando incluso unanimidades al tiempo que se subraya el complejo sistema intravenoso de interrelaciones, ajustes, compromisos y negociaciones que hacen posible la articulación del orden social (González Pérez, 2008). El antropólogo Manuel Delgado (2004) describe la ocurrencia festiva en el espacio público como un paréntesis en la vida cotidiana: un accidente en el espacio-tiempo del que emerge la posibilidad de una identidad común, de la ficción de una común-unidad.

Existe una compleja y primigenia relación entre la fiesta, el tiempo y la comunidad. De un lado, el acontecimiento festivo rompe el orden y el flujo de lo cotidiano al crear una construcción social que transforma el espacio y la percepción temporal de manera momentánea, y con ello las relaciones interpersonales de los participantes. De otro lado, el espacio donde acontece generalmente recibe usos extraordinarios, utilizándose de distintas formas a lo establecido y con ello cobrando nuevos significados bajo acciones de reapropiación, reclamación y resignificación por parte de sus participantes, pudiendo incluso transformarse la propia fiesta en un acontecimiento diferente, y la comunidad en una representación también distinta de sí misma. De otra parte, las celebraciones y las conmemoraciones tienen orientaciones temporales opuestas; mientras que las primeras están orientadas al presente y tienen como objetivo fomentar la comunidad y la solidaridad entre grupos y colectivos contribuyendo a la continua sensación de pertenecer a la polis, las conmemoraciones están orientadas al pasado y son escenarios para la creación y la confirmación de una historia oficial. Otro aspecto complejo de la relación es el carácter hierofánico de la fiesta (Santiesteban, 2011) y posterior evangelización y colonización del tiempo lineal cristiano sobre el tiempo cíclico y otras percepciones del tiempo pertenecientes a otras culturas. Esto puede descifrarse en la apropiación y la transformación de algunos ritos de la antigüedad, como es la conversión del solsticio de invierno en una celebración solemne cristiana como es la navidad. La iglesia cristiana de la Edad Media fue fecunda en la fusión de ritos y celebraciones precristianas -muchas de los cuales estaban relacionados todavía con los ciclos de la naturaleza- con celebraciones y rituales religiosos, así como también fue fértil y creativa en la elaboración de sus calendarios, los cuales se han ido perfeccionando según la época y el lugar y suponen una cuenta y un control sistematizado del transcurso del tiempo en relación con un principio y un final. La Modernidad, sin embargo, favorecería la invención, la instrumentalización y el espectáculo de la fiesta. Prueba de ello fue la efervescencia festiva de la Revolución Francesa (1789-1799) que

hábilmente utilizó la fiesta con fines político-pedagógicos "con la esperanza de educar futuras generaciones mediante la personificación, socialización y sacralización de un nuevo conjunto de valores basados en la familia, la nación y la humanidad -los valores de un mundo moderno, secular y liberal" (Berezin, 2005).

La turbulencia social y cultural de los años sesenta engendró un amplio abanico de propuestas artísticas poco ortodoxas que hicieron uso de distintos espacios y eventos públicos para llevar a cabo una variedad de propuestas estéticas, personales, rituales y políticas en un estado de confrontación y cambio; prácticas escénicas no dramáticas tales como el happenings, el teatro situacional, el teatro directo y de vivencia, las artes del cuerpo y otras tantas expresiones artísticas performáticas que enfatizaban la acción, el dinamismo y la percepción de cambio. Bautizado como 'Teatro ambiental' por el autor, director de teatro y cofundador de los Estudios de Performance Richard Schechner (1973), este teatro es sitio-específico. Emerge como la transformación y la amplificación de un evento social ritual en un evento teatral y estético. La plaza, la calle y el parque son, al mismo tiempo, espacios urbanos públicos y escenarios de una representación dramática. Mientras que los rituales ofrecen un juego creativamente limitado, este teatro es capaz de proveer espacios autónomos para la creatividad de la representación y para la experiencia común al aumentar la conciencia del público e involucrar a toda la audiencia (Schechner, 1993; 1994); pudiendo producir efectos y afectos reales por medio de acciones simbólicas, así como por la propia intervención de los participantes que median en el curso de los eventos. Se trata, por lo tanto, de un teatro de riesgo, intensidad, espontaneidad y exposición; un género distinto, liminoide, con su propia dramaturgia, *mise-en-scène* y en "donde todo es experimentado por primera vez pudiendo conducir a percepciones insospechadas e incluso generar nuevos símbolos y significados que pueden ser incorporados a subsiguientes performances" (Schechner, 1993; Turner, 1998). El sociólogo Erving Goffman aportaría el concepto de 'performance social o cultural' para analizar el comportamiento y la representación social desde un punto de vista teatral y dramático, comparando al individuo en una situación social con el actor en una obra teatral, tratando las relaciones sociales como encuentros rituales y la figura del actor como un chamán. Bajo su mirada, en nuestra vida cotidiana nos vemos enfrentados a la aceptación de 'dramaturgias preestablecidas' o bien a la toma constante de decisiones dramáticas (Sánchez, 2010); las representaciones sociales se construyen pudiendo analizarse en función de los elementos que componen la representación dramática -pudiendo evaluar su éxito o fracaso en la medida en que estos elementos se integran de forma persuasiva-. El Happening, término acuñado por Allan Kaprow (1958),

integraba elementos contextuales, construían a partir de secciones de tiempo, espacio e individuos una obra de arte total efímera que, generalmente, se presentaba en lugares públicos irrumpiendo en la cotidianidad -de la misma forma que lo hacen los experimentos de ruptura propuestos por Harold Garfinkel en su estudios en etnometodología (1967)-. El Happening es un tipo de performance único, un acontecimiento ‘que sólo ocurre una vez’ dedicado a la exploración de la realidad cotidiana, orientado a la acción y con un énfasis concomitante en la narrativa (Higgins, 2002). Lejos de considerarse distintos actos individualistas, puede comprenderse como un cuadro vivo en proceso de creación, una obra dramática y visual; una manifestación colectiva que requiere de la participación activa del público y en la que el proceso tiene tanto interés como el resultado. Una obra total donde el arte es únicamente el espacio que la alberga y que permite la sensibilización del participante y de la audiencia, es decir, arte y realidad se experimentan de manera distinta. Se trata, por lo tanto, de un trabajo colectivo y su conjunto de relaciones, un aprendizaje experimental, una exploración interdisciplinar, un estudio y un análisis autodirigido, y un intercambio no jerárquico de ideas.

Desde la perspectiva de los estudios de performance, un campo de investigación interdisciplinar desarrollado y difundido por Victor Turner, Richard Schechner y Diana Taylor, la vida social se conceptualiza y se analiza en términos tradicionalmente reservados a las artes escénicas. Más allá de su ascendencia ritual e imagen coreografiada, la fiesta y el teatro pueden ser analizados como eventos performáticos y estéticos que acontecen en escenarios y espacios temporales específicos, en los que el leit motiv de la celebración o de la obra, la escenografía, el repertorio (de acciones, actitudes, gestos, tono y otras prácticas encarnadas en la actuación o la performance), los dramas sociales⁴⁷, las intenciones explícitas y las relaciones intersubjetivas de los participantes, así como el devenir y la trascendencia de la fiesta y la performance en sí mismas, ofrecen un amplio campo de estudio para la comprensión de las estructuras y los comportamientos sociales (Turner, 1998; Taylor, 2003; Bigger, 2009). Desde este enfoque, todas nuestras acciones

⁴⁷ Término acuñado por el antropólogo Victor Turner el cual se refiere a un proceso social que se produce en el seno de grupos definidos por valores compartidos y una historia común. El drama social se caracteriza por cuatro fases: (a) infracción de una norma de la comunidad o del grupo; (b) crisis: la infracción se amplía hasta convertirse en coextensiva con alguna división dominante dentro del grupo social; (c) acción reparadora: se ponen en marcha mecanismos para mitigar la crisis (fase que conduce a la reflexividad social); y (d) reintegración o reconocimiento de la discordia: si se produce la reintegración, el grupo social perturbado vuelve a su status quo anterior a la ruptura; sin embargo, si no se produce la reintegración, se reconoce y legitima socialmente un cisma irreparable entre los contendientes. Recientemente la idea de drama social ha pasado a designar de forma más general cualquier actuación social que tenga lugar a escala de una gran parte de la sociedad (por ejemplo, la Revolución Francesa, los movimientos feministas del siglo XIX, el primer alunizaje, etc.) (Madigan, 2014).

están culturalmente arraigadas y se aprenden, se ensayan y se presentan "no por primera vez", es decir, nuestras acciones están intrínsecamente relacionadas con el entorno donde acontecen, creando significados y construyendo la vida social. Diana Taylor utiliza el concepto de escenario para comprender las estructuras y los comportamientos sociales desde un paradigma mucho más amplio que el de las ciencias sociales y las humanidades, basando su análisis no sólo en el archivo (es decir, los textos, los restos arqueológicos, las grabaciones audiovisuales, en definitiva, lo que se supone que es resistente al cambio o al paso del tiempo), sino también en el repertorio (es decir, las prácticas corporales de actuación, incluidos el habla, los gestos, el tono, las actitudes, las acciones, en definitiva, lo que generalmente se considera efímero pero que contiene una riqueza, una profundidad y una variedad de significados que el archivo difícilmente puede contener). Bajo esta mirada, investigar y analizar los acontecimientos sociales de la vida cotidiana nos invita a examinar (1) el lugar físico del acontecimiento; (2) los actores sociales y sus roles sociales; (3) la estructura cultural y formulista del acontecimiento que presupone ciertos resultados; (4) la forma de transmisión (por ejemplo, escritura, narración, recreación, danza); y (5) el modo en que nos situamos como participantes, testigos o espectadores, impidiendo así cualquier distanciamiento entre los participantes y su público.

“La narración, el conflicto, el argumento, la tensión, el clímax y el desarrollo son la materia misma de la energía dramática: una obra de teatro muestra lo que sucede, más que lo que es” (Brown, 2013:11). El drama, como la acción que construye el discurso y la actividad social que se desarrolla durante la ‘actuación’ o la performance y que representa el lenguaje con el que se comparten los estados emocionales, los roles y las relaciones entre los participantes, la audiencia, el contexto y el entorno donde acontece, sumado a las diferentes fuerzas que pueden tener lugar durante un evento social se presenta como la oportunidad en esta investigación para escenificar distintas hipótesis y deseos que susciten un pensamiento prospectivo crítico. El ‘teatro prospectivo’ (Head, 2011) más que un género en sí mismo, es una fórmula útil para explorar el concepto mismo de futuro y las diferentes percepciones temporales que cohabitan en distintas culturas, fomentar la concienciación de los públicos sobre la capacidad de agencia colectiva sobre cuestiones futuras, así como animar a los públicos a interiorizar y participar en la construcción de escenarios posibles y deseables. Es decir, el teatro, el happening, los eventos performáticos, son herramientas pedagógicas y sensoriales críticas capaces de concienciar a las audiencias participantes en la alfabetización de futuros (UNESCO, 2018) y su uso en la dimensión cotidiana a través de un

diseño escenográfico, coreográfico y narrativo consciente, con la intención de producir efectos reales por medio de causas simbólicas, acciones, imágenes y gestos.

En el teatro y la fiesta no es sólo sugerente la intención explícita de los actores, agentes involucrados y participantes, sino que también lo es la realidad que crean con sus acciones al tomar parte o intervenir en el curso de los acontecimientos que se representan y la transformación que ocurre, la cual puede ser experimentada por primera vez pudiendo generar eventos de suprema autenticidad donde los participantes involucrados con su entorno y la percepción de lo que ahí acontece extiende los límites de su realidad. Son vehículos de riesgo, espontaneidad, exposición e intensidad capaces de producir futuros plurales (Boulding, 1988; Slaughter, 2009; Candy, 2010; Dunne & Raby, 2013). Esta fusión dialéctica y trenzada entre la fiesta, las artes escénicas y los estudios de futuros puede concebirse como una práctica *“estético-política donde el juego, el humor, el cuerpo, el placer, el baile, las emociones y la relación con los otros tienen un rol privilegiado”* (Lucena, 2012, p.113), capaz de contribuir al desarrollo de prácticas de investigación en el ámbito y (re)construir nuevas formas de sociabilidad y cordialidad; redes relacionales, expresivas, senti-pensantes, rizomáticas y extensivas, solidarias (Bianchi y Lutri, 2018), pedagógicas y sostenibles en el tiempo, con el fin de potenciar la imaginación, la creación de conocimiento a partir de las inteligencias colectivas y el aprendizaje mutuo.

La fiesta y el teatro son con sus dramas y narrativas, sus coreografías, sus gestos y objetos simbólicos, sus escenografías y su capacidad de emocionar y motivar la acción, una gramática que permite enunciar un proyecto político participativo, comunitario, democrático y transformativo en perspectiva de futuro. El teatro, el happening y los eventos de performance, son posibilidades narrativa a partir de las cuales contar historias poderosas y representar acciones simbólicas acerca del futuro, sus cuestiones y su agencia capaces de suscitar una mejor comprensión del concepto y su funcionalidad, fomentar vínculos emocionales, intersubjetivos e interpersonales e incidir en la cotidianidad.

2.2.1. Metafiesta

Uno de los conceptos claves de la investigación, al menos en los primeros pasos y prototipos, y como aspecto metódico a tener luego en cuenta en los proyectos siguientes, es el de ‘Metafiesta’. Llegué a este concepto en 2016 tras adoptar algunas ideas inspiradoras propuestas por el antropólogo cultural Victor Turner (*From Ritual to Theatre*, 1982), el profesor de estudios de performance y director de teatro Richard Schechner (*The Future of Ritual*, 1993), el antropólogo Manuel Delgado y sus estudios sobre la fiesta en el espacio público (*Fiesta y Motín*, 2004), los estudios de las sociólogas Daniela Lucena y Ana Gisela Laboureau sobre la fiesta como una estrategia de la alegría (*Art, Body and Politics in the 80s: Disobedient Aesthetics in the Underground Scene of Buenos Aires*, 2015), los Happenings de Allan Kaprow (1958) y los estudios de etnometodología de Harold Garfinkel (1967) que plantean una ruptura con la cotidianidad. Los estudios de esta selección de autores han demostrado que lo realmente interesante es no solo la intención explícita de los actores y agentes en relación con cierto contexto festivo-ritual y su significancia en la cotidianidad, sino también la realidad que crean con sus acciones, tomando parte e interviniendo en el curso de los eventos que ocurren en los espacios públicos entendiéndolos como escenarios donde el ritual, la fiesta, las performances y el arte-acción se disuelven en el tejido dialéctico y trenzado del espectáculo y del teatro político, abundando el entretenimiento, la crítica y la acción social. Turner desarrolló un interés particular por los rituales en contextos tribales y religiosos considerándolos un drama social, dotando al ritual de la función social de resolver conflictos dentro de la comunidad, con un potencial transformador y terapéutico; una de las funcionalidades de la fiesta pública institucionalizada más recurrentes -la fiesta como amortiguadora de conflictos sociales-.

Un concepto fundamental que emerge de estas lecturas y que ha perdurado en los estudios de performance y en las artes escénicas es el de ‘liminalidad’, el cual se refiere a un estado mental intermedio entre la realidad y la ficción durante la práctica ritual y festiva. Algo así como una toma de conciencia en tiempo gerundio de lo que está ocurriendo, evolucionando y transformándose. El participio de un futuro pasivo, fluido y desordenado. Una de las potencias de la liminalidad es su capacidad de utilizarse para enunciarse políticamente, para activar cambios en el transcurso de los eventos y es, de esta idea, que surge el concepto de ‘Metafiesta’ como un estado auto-reflexivo e intersticial, individual o colectivo, que puede derivar en una variedad de actos y acciones de

apertura y ambigüedad. ‘Metafiesta’ es una forma de articular la experiencia y la participación festiva con la reflexión teórica. Invita a participar en un teatro ambiental y directo, de riesgo y espontaneidad, exposición e intensidad (Schechner, 1993), donde la escenografía y la misma topografía del espacio donde acontece muta-trasciende-cambia provocando que aflore lo larvado, la parte oculta del orden social -lo que se intuye en potencia- (Delgado, 2004), lo oprimido, lo latente y aquello, a fin de cuentas, capaz de desbaratar lo cotidiano y que está ahí para una participación gloriosa. Como intersticio, es también una guarida: un espacio de refugio, avistamiento y observación del continuo de la experiencia y la conmoción que recorre los cuerpos de los participantes. Puede ser también un espacio para la militancia, la resistencia y la desobediencia, o para el trance, los cuerpos expuestos en goce y la pérdida de la forma humana (del Sur, 2012). El punto central tras el concepto de ‘Metafiesta’ es la reflexión y la creación entrelazada de espacios, actos, acciones y performances intersticiales en el continuo del acontecimiento festivo, que funcionen como elementos de ruptura de la ‘cotidianeidad’, capaces de trascender las reglas y rúbricas de lo establecido, estimulando lo inesperado.

En 2016 llevé a cabo dos proyectos de investigación-creación relacionados con el concepto de ‘Metafiesta’. El primero, en el contexto de una residencia artística en la Universidad Nacional de Colombia, un ejercicio de acción performática y ritual junto con los alumnos de la Maestría Interdisciplinar de Teatro y Artes Vivas de la misma universidad en torno al concepto de fiesta como una práctica estético política donde el juego, el baile, el humor, el cuerpo, el placer, las emociones y la relación con los otros tenían un rol privilegiado. “*Coreografía para una fiesta maldita*” fue una serie de acciones performáticas que buscaron generar un contagio emocional de éxtasis en el contexto de la ‘Marcha de las Flores’, la cual tuvo lugar el 12 de Octubre en la ciudad de Bogotá D. C. con el motivo de exigir la implementación del acuerdo alcanzado entre el Gobierno y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia - Ejército del Pueblo (FARC-EP), sumando otro intento por reclamar la paz tras el No en el plebiscito. El segundo proyecto fue un simposio con el título de ‘Metafiesta’ que constelé y produje en colaboración con el departamento de Estudios Culturales y la Unión Nacional Austriaca de Estudiantes en la Universidad de Arte y Diseño Industrial de Linz, en Austria. Acontecieron charlas, debates, happenings y performances artísticas, además de situaciones arbitrarias generadas por la propia fiesta. Fue un evento que hablaba de sí mismo y tenía sentido a medida que se desarrollaba y acontecía. Fue también una invitación tanto a individuos como a colectivos a participar, proclamar o celebrar su existencia. Una invitación a mutar, a volver sobre uno mismo y buscar nuevos parámetros sensibles.

2.3. Prototipos

Si bien el procedimiento principal de esta investigación ha sido la metodología '*Spectiva*', la cual es uno de los resultados de la investigación, durante el proceso hasta llegar a la misma he utilizado multitud de métodos interdisciplinarios con el fin de experimentar, probar sus utilidades y funcionalidades, jugar y acercarme más a los resultados esperados o crear situaciones más abiertas y autocríticas que permitieran comprender mejor cada proyecto y sus potencias. Lo importante es que todos los métodos, corrientes y escuelas que he utilizado durante la investigación comparten su orientación hacia la acción, son participativas y están fundadas en el conocimiento y la experiencia (Reason y Bradbury, 2003). Esta investigación ha estado basada en el descubrimiento, es decir en la práctica e investigación de la práctica, a través de la práctica. En este sentido me he adentrado en campos inicialmente incipientes y fronterizos, con preguntas e hipótesis apenas formadas para luego, utilizando mi curiosidad, mi experiencia profesional y mis habilidades, embarcarme en un viaje de investigación en el que -en un principio- el camino de la investigación no estaba claramente definido. Así, mis observaciones y las respuestas que he desarrollado frente a esas mismas observaciones han sido intuitivas primero y luego conscientes y reflexivas en base a los resultados, sus implicaciones y sus consecuencias en la evolución de la investigación. Obviamente, los métodos, enfoques y herramientas que he elegido para cada proyecto son ejemplares con respecto a sus propias situaciones y contextos, habiéndolos escogido caso por caso y utilizándolos según la necesidad o búsqueda; no siempre siguiendo cada método o fórmula al pie de la letra.

El proceso no ha sido solo individual ni tampoco jerárquico, por lo que otra cuestión fundamental en el desarrollo de los prototipos han sido sus participantes. A grosso modo han participado una mezcla heterogénea y plural de distintos puntos de vista (ideológico, político, cultural), intergeneracional y con paridad de géneros de distintos agentes culturales, artistas, académicos, portadores de patrimonio cultural inmaterial y creativos técnicos de diferentes comunidades latinoamericanas y globales que de manera interpersonal hemos indagado y cuestionado juntos el futuro, indagando los cambios sociales (tendencias, cuestiones emergentes) que en ese momento afectaban el curso de los acontecimientos en cada uno de los contextos, llevando a cabo acciones/experimentos, creando visiones compartidas, impulsado el aprendizaje y la generación de conocimiento a través de la reflexión de lo observado y lo documentado. Los

participantes lo han hecho de manera voluntaria o bajo contrato y han participado con mayor o menor intensidad según su motivación y disponibilidad de tiempo. Dicho de otra manera, aunque yo firmo la autoría de los proyectos, cada uno de estos prototipos se han desarrollado de manera experimental, colectiva, de forma contrastada y pública; es decir, se han hecho entre muchos combinando los saberes y pareceres, las contradicciones y los antagonismos, sumando las inteligencias de cada uno de los participantes, el contexto y la situación de cada prototipo de manera heterogénea creando una comunidad de cómplices (Lafuente y Cancela, 2020).

2.3.2. Agua del futuro

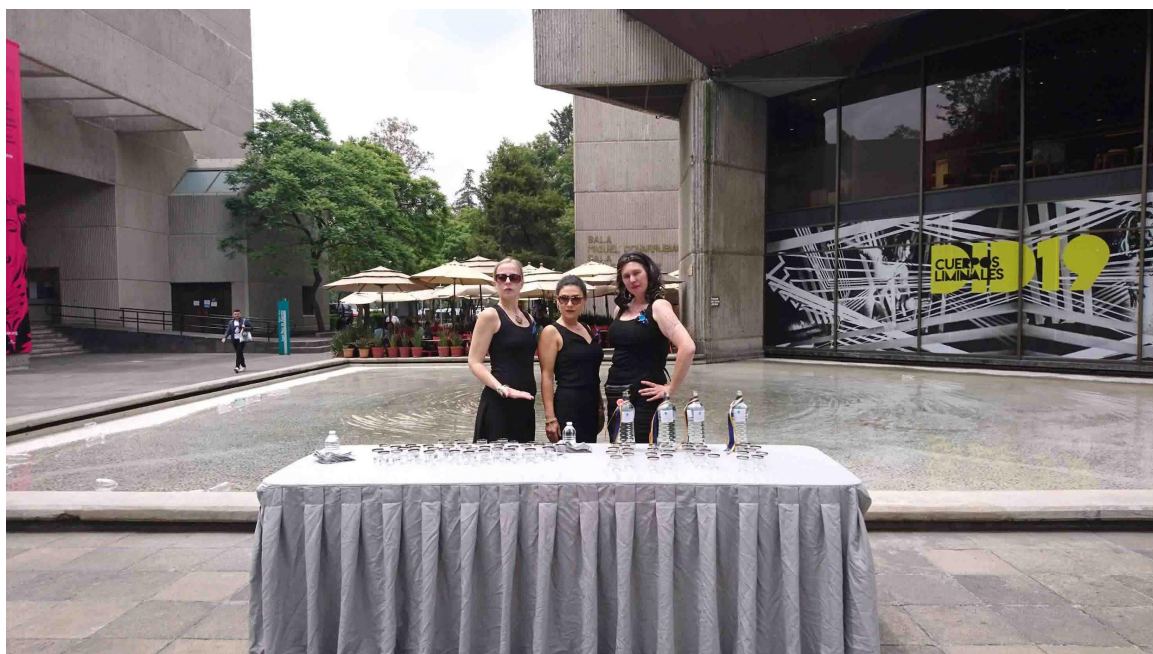


Figura 9. Foto del 20 Aniversario de 'Agua del Futuro'.

A principios de Junio de 2019, durante el *XI Encuentro Internacional Hemisférico 'El mundo al revés: Humor, ruido y performance'*, del Instituto Hemisférico de Performance y Política de la Universidad de Nueva York, en Ciudad de México D.F., el grupo de investigación Hemisférico '*Juego, Fiesta y Poder*' -activo desde 2007- propuso la 'Metafiesta' como una forma de articular la experiencia festiva con la reflexión irónico-teórica, al tiempo que realizó una acción en la Universidad Autónoma de México (UNAM) para abordar el cambio climático y la inminente crisis mundial del agua.

El evento XI Encuentro fue organizado por el Instituto Hemisférico de Performance y Política de la Universidad de Nueva York, en colaboración con el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras, el Centro Universitario de Teatro, el Posgrado en Historia del Arte, la Cátedra Bergman, la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales y el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), junto con Ex Teresa Arte Actual del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Como convocante último y activador del grupo ‘Metafiesta’ hice las veces de moderador e investigador-participante. El primer proceso fue el de crear una convocatoria abierta y accesible a todos acerca del taller, luego seleccionar a los participantes del grupo inscrito en base a la información que habían compartido en la plataforma de registro junto con sus propuestas de participación para el grupo de trabajo, siendo este último parámetro un criterio fundamental de selección. Buscamos que el grupo fuera heterogéneo y plural, con paridad de géneros y de distintos orígenes culturales y experiencias, pero sobre todo que la investigación les interesara y sus propuestas de acción fueran simbióticas con respecto al taller propuesto: la imaginación y los procesos creativos encaminados a la puesta en escena de un escenario futuro festivo en la Ciudad de México. Así, la propuesta de taller fue la siguiente:

‘Metafiesta’: la fiesta que habla (y se ríe) de sí misma.

‘El Mundo al revés: humor, ruido y performance’

Hemispheric Institute Open Call

Nombre de los coordinadores: Alex de las Heras

Número ideal de participantes: de 15 a 20.

Idiomas que hablan/entienden los coordinadores: Español, Inglés, Italiano, Alemán y Francés.

Desde 2007 el grupo ‘*Juego, Fiesta y Poder*’ ha participado en los Encuentros Hemisféricos con grupos de trabajo y otras iniciativas. Para el próximo Encuentro dedicado al ‘Mundo al revés’

vamos a enfocarnos en la ‘Metafiesta’, una forma de articular la experiencia festiva con la reflexión irónico-teórica en un escenario de futuro a veinte años.

Descripción del workshop

Nuestra propuesta de grupo de trabajo es un workshop desde el que indagar y contribuir críticamente a los happenings festivos que seguramente tengan lugar durante y alrededor del XI Encuentro del Hemispheric Institute en CDMX, pero con una mirada puesta en el futuro o en los futuros de la ciudad. Lo haremos a través de una exploración etnográfica situada y la representación de escenas, performances, intermisiones y entreactos, esperando así producir una obra de arte-acción incrustada en el imaginario de gestos de futuros, la performance festiva y en el paisaje cultural del Encuentro. Pensaremos en la capacidad transformadora y socializadora de la fiesta y la utilizaremos como si de una máquina del tiempo se tratase; un vehículo para activar un happening y performar un escenario de futuro en nuestro presente.

En la ‘Metafiesta’ la fiesta habla y se ríe de sí misma, teniendo sentido y produciendo símbolos, gestos, objetos y significados mientras acontece y evoluciona. Es un evento donde la audiencia está invitada, incluso se espera que participe y se involucre con su entorno. La idea es experimentar el futuro ‘aquí’ y ‘ahora’. Recrearnos en la imaginación de un futuro posible, probable o deseable. Es una propuesta de teatro de riesgo, de espontaneidad, de exposición y de intensidad donde la performance puede transformarse a sí misma y el paisaje mutar pudiendo conducirnos a percepciones sin precedentes; incluso generar nuevos símbolos y significados que puedan ser incorporados a subsiguientes performances o ‘escenarios futuros’.

Metodología

El método de la Metafiesta es la participación, por lo que todo el mundo está invitado. Uno puede atender el happening solo, pero la empatía, el roce con los cuerpos, la risa y la fiesta en sí misma hacen de la experiencia algo inolvidablemente colectivo, algo catártico; una purificación, una oportunidad de liberación donde uno puede devenir, transformarse e incluso, eventualmente, trascender. Durante los grupos de trabajo matutinos debatiremos, imaginaremos y diseñaremos conjuntamente la obra para más tarde escenificarla durante los distintos eventos festivos del

Encuentro o en un momento elegido por el grupo. El último día dialogaremos sobre la obra-acción, idealmente durante una ‘resaca’ colectiva a lo largo de la mañana siguiente.

Consideramos conveniente disponerse a alimentar las relaciones personales, la capacidad de hacer nuevas amistades y, en general, la capacidad de interactuar armoniosamente en el contexto social de la Metafiesta. Ayudará también tener altos niveles de estamina: la habilidad de aguantar físicamente actividades de baile y rumba, cansancio y la posibilidad de un estado físico y mental de resaca. Pero más importante aún es poseer conciencia de uno mismo; la capacidad de introspección y la habilidad de reconocerse uno mismo como individuo en el contexto colectivo.

Los encuentros del grupo ‘Metafiesta’ se sucedieron durante 4 horas diarias entre los días 10 y 13 de junio de 2019 en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de UNAM, Ciudad de México D.F. El grupo estaba conformado por participantes de edades comprendidas entre los 28 y los 45 años provenientes de México, Colombia y Estados Unidos, Japón y España. Se habló en dos lenguas: Inglés y Español. Todos los participantes eran artistas o actrices, dotando al grupo de una base y capacidad de conocimiento técnico, sensible y experiencial sobre performance, teatro y otras representaciones que posibilitó un diálogo vivido y compartido mediante experiencias comunes. Sentados en círculo para facilitar el campo de visión y la interacción entre el grupo, el taller fue registrado fotográficamente y también en un diario de campo.

A modo de resumen, el primer día de trabajo se dedicó al debate y la discusión en torno al concepto de futuro(s) y las posibilidades festivas para representarlos. Como moderador del grupo propuse discernir, por un lado, entre un escenario de futuro a 20 años tomando la realidad presente de la Ciudad de México como punto de partida y, por otro lado, un escenario de futuro a 50 años haciendo un ejercicio de imaginación más próximo a la ciencia ficción con especulaciones imaginativas acerca de los acontecimientos futuros y sus posibles impactos en la sociedad. El grupo resolvió centrarse y comprometerse con la imaginación del escenario más próximo como una oportunidad para explorar y aportar alternativas o caminos anticipatorios desde la situación presente de la Ciudad de México D.F. en relación con una variedad de síntomas y alertas globales sobre cuestiones relacionadas con el medioambiente y su consiguiente impacto en la realidad

cultural y sociopolítica de la ciudad; es decir, se formularon algunas conjeturas iniciales sobre la pregunta ‘¿en dónde estamos?’, buscando construir una percepción del presente común. El grupo mostró consternación, preocupación y alarma por cuestiones como la sobrepoblación humana, la deforestación, el calor y el calentamiento global, la contaminación y la calidad del aire, la capacidad de ser autosostenibles, el problema de la energía nuclear, el agotamiento de los recursos naturales o la difícil obtención de agua como un recurso limpio y fresco a nivel local. En esta primera reunión también se decidió utilizar la fiesta como una ruptura o un elemento de interrupción de la cotidianidad en sintonía con la temática propuesta por el Encuentro Hemisférico: *‘El Mundo al revés: Humor, ruido y performance’*.

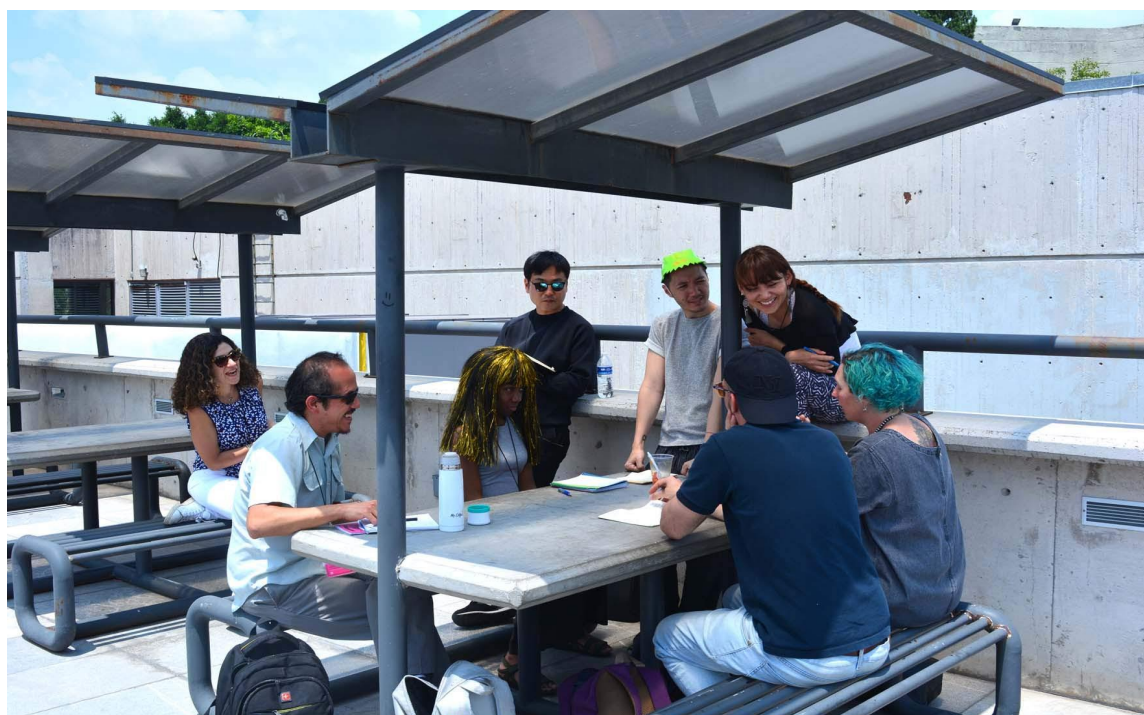


Figura 10. Grupo de trabajo ‘Metafiesta’.

El segundo día cambiamos el aula por una salida de campo a la zona arqueológica del Templo Mayor, un recinto que comprende una serie de construcciones, edificios y torres donde confluyeron los aspectos más importantes de la vida política, religiosa-mitológica y económica de los mexicas, siendo el centro ceremonial de la capital del imperio Azteca. Nos acompañó Richard Schechner, Profesor Emérito de la Universidad de Nueva York, cofundador de los Estudios de Performance, director de teatro y editor de TDR y The Enactments book series. Interesado en

nuestra aproximación por entrelazar fiesta y futuro⁴⁸, su compañía resultó una oportunidad inspiradora para profundizar en temas relativos a la investigación como son la fiesta y su performance, el teatro político, el espectáculo, la narrativa de la memoria histórica y la construcción de futuros. La discusión grupal giró en torno a la percepción de un futuro probable respondiendo a la pregunta ‘¿hacia dónde vamos?’, la noción del destino y nuestra capacidad de emancipación mediante la construcción de futuros alternativos. Así mismo, también se discutió la limitación de conceptos como utopía y distopía frente a la idea occidental de progreso (en un sentido de mejora de la condición humana) y los futuros como discurso político y un poderoso impulso para la acción social, es decir, como un germen de cambio capaz de revelar hechos transformadores.

En el tercer día el grupo devino en un ensamble de creación y performance; un grupo activista. Se dio comienzo a un proceso de diseño, creación y producción colaborativa de un futuro deseable, procurando responder a las preguntas ‘¿para dónde vamos?’ y ‘¿hacia dónde queremos ir?’ en el contexto de la crisis hídrica actual en Ciudad de México que sufre en gran medida la escasez de agua potable -acentuada por los procesos de deforestación, la vulnerabilidad sísmica, la expansión urbana sobre los acuíferos naturales, el deterioro de la infraestructura hidráulica y el escaso manejo de las aguas residuales además de la lamentable canalización de las aguas pluviales en la urbe- y, por consiguiente, el vasto consumo de agua embotellada por parte de la población local y en consecuencia la generación de grandes volúmenes de residuos plásticos.

Todo el grupo participó en la producción del happening. Se diseñaron logos de empresa y props para una mejor asimilación del escenario, se gestionó el espacio público de representación con el comité organizativo del Encuentro Hemisférico, se diseñó conjuntamente una partitura que se muestra a continuación, así como también se definió el contenido y el registro de documentación y quién lo realizaría.

⁴⁸ Schechner (1993) ‘*The future of Ritual, Writings on Culture and Performance*’, Routledge, London.

Hora: desde las 12:30 pm el Jueves 13 de junio.

Lugar: Pumabus, Ruta 3, y en la fuente principal próxima al restaurante 'Azul y Oro'.

La acción comenzará en la parada de la ruta 3 del Pumabus cercana a la entrada del metro CU. El autobús operará como una máquina del tiempo para promocionar un viaje a través de los tiempos y la historia de la empresa 'Agua del Futuro' y la CDMX.

Durante el viaje, nuestro promotor explicará la historia del agua y cómo ha evolucionado la empresa en los últimos 20 años, destilando un agua pura y fresca para todos. Asimismo, se repartirán entradas para el evento en las que se invitará a cada viajero a reflexionar sobre su propia relación con el agua. Durante el recorrido, el autobús pasará por los campos de producción de su preciada agua en la UNAM, aminorando la marcha para que los viajeros puedan apreciar la cosecha de este preciado recurso. El recorrido finaliza en la parada del MUAC, momento en el que el promotor invitará a los pasajeros a unirse a la fiesta de aniversario de la empresa 'Agua del Futuro' que tendrá lugar en la fuente situada junto al restaurante 'Azul y Oro'. Junto a la fuente habrá un stand de la empresa con aguas seleccionadas de los últimos 20 años que serán degustadas por los participantes.

P.D. Todos los residuos se recogerán después de la acción y la fuente se dejará en su estado original.

Con un marcado carácter distópico, el grupo 'Metafiesta' decidió realizar un happening festivo en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) para abordar el cambio climático y la inminente crisis mundial del agua creando una empresa ficticia que recolecta agua del sudor humano. Utilizamos el servicio de transporte interno de la universidad 'pumabus' como una máquina del tiempo para viajar a los años 40' del siglo XXI y celebrar el 20 aniversario de 'Agua del Futuro'.



Figura 11. Vídeo de la acción ‘Cuerpos de agua’, ‘Agua del Futuro’.

Video documentación de la acción: <https://vimeo.com/345914483>

‘Agua del futuro’ fue un primer prototipo de la mezcla metodológica entre la investigación-acción participativa, el diseño especulativo y la praxis artística (en este caso las artes escénicas). También fue un primer boceto de la fusión entre futuro y fiesta como una gramática colectiva y comunitaria capaz de enunciar un proyecto político, poético y emancipatorio. El escenario de futuro que desarrollamos partió de un presente en el que la concepción del tiempo fue la occidental; es decir, un tiempo lineal en el que el futuro es el período después del ahora y cuyos elementos imaginarios son posibles, probables o deseables desde una perspectiva progresiva. La propuesta se construyó utilizando el método de los Futuros Experienciales Etnográficos (EXF, por sus siglas en inglés), una fusión fructífera entre metodologías propias de los estudios de futuros y del diseño especulativo diseñado por los futuristas Stuart Candy y Kelly Kornet (2019)⁴⁹ que facilita la emergencia de imágenes existentes de futuros desde representaciones multisensoriales, transmediales y diegéticas, favoreciendo la experiencia fragmentaria del futuro y agregando profundidad y detalle al desarrollo de los escenarios. El taller también se inspiró en uno de los

⁴⁹ En Candy, S., & Kornet, K. (2019). Turning foresight inside out: An introduction to ethnographic experiential futures. *Journal of Futures Studies*, 23(3), 3-22.

proyectos desarrollados con esta metodología experiencial: ‘*The people who vanished*’⁵⁰ (Candy & Dunagan, 2017); una intervención performática amenizada con artefactos diseñados expresamente para la ocasión que reflejaban un futuro posible en el área del estado de Phoenix (USA) y que, en lugar, de tomar el futuro como punto de creación del escenario, partieron de la creación de un momento arqueológico para abordar los problemas críticos de una comunidad en el desierto al borde de un problema de sostenibilidad: la escasez de agua. A este respecto, es obvia la semejanza de la investigación del grupo ‘Metafiesta’, sin embargo lo importante no está tanto en el tema de escogencia -que, por otra parte, fue propuesto colectivamente por el grupo sin conocer el trabajo previo de ‘*The people who vanished*’-, sino en la aplicación, la funcionalidad del método y su potencia para ser utilizado en subsiguientes proyectos de investigación.

Los Futuros Experienciales Etnográficos resultaron ser un protocolo capaz de hacer de lo invisible (el futuro) algo sensible (en el presente). Ofrecen un enfoque performático e inmersivo que facilita diseñar situaciones y atrezzo (utilería del futuro) con la que catalizar la percepción de cambio. Su naturaleza inmersiva y experiencial provocó la sensación de vivencia de una experiencia teatral y performática más profunda, uno de los objetivos por los cuales decidí utilizar este método. En el teatro inmersivo⁵¹, del cual claramente se nutre, la digestión y post-reflexión de la experiencia es tan importante como la experiencia en sí misma, la cual suele tener un componente exploratorio del espacio y de las relaciones con los intérpretes y que, además, puede contener componentes multisensoriales. Generalmente en este tipo de obras o espectáculos se incluyen actuaciones que son intensamente íntimas, estrechando la relación entre la audiencia, la actuación y su interacción, y dotando de cierto grado de potencial político a la reformulación de la relación entre la audiencia, los intérpretes y el drama (Schechner, 1993; Boal, 1995).

Si bien la experiencia es algo difícilmente transcribible, el uso del lenguaje metafórico aportó una buena aproximación a algo que es naturalmente inmaterial (White, 2012). Las experiencias recogidas posterior a la acción de los cómplices del grupo ‘Metafiesta’ y de las

⁵⁰ Candy, S., & Dunagan, J. (2017). Designing an experiential scenario: The people who vanished. *Futures*, 86, 136-153.

⁵¹ Término ampliamente utilizado para designar una vanguardia en el teatro y otros espectáculos que abiertamente invita a la audiencia a participar de manera móvil, utiliza instalaciones y ofrece una transformación del espacio de representación. Su semejanza con el teatro ambiental y directo de las décadas de 1960 y 1970 -desarrollado en el subcapítulo anterior- es evidente.

audiencias que se convirtieron en participantes de ‘Agua del futuro’ fue de una invitación a estar ‘dentro’ de una obra y de ser parte activa y fundamental de la evolución de sus acontecimientos, facilitando el continuo de la experiencia. Por un lado, la experiencia inmersiva ayudó a reducir la abstracción del escenario propuesto y favorecer la percepción, la sensación y la encarnación de una realidad paralela cuyo drama se situaba en un tiempo distinto al actual pero razonablemente parecido: un tiempo futuro en el presente y en el lugar, en el “aquí” y en el “ahora”. El acto y el gesto de entregarse a un proceso experimental creó una situación ambigua en la que no estaba claro si la obra ocurría alrededor o hacia dentro del espectador participante como parte de un reflexión in situ. Por otro lado, la utilería hecha expresamente para la celebración, el diálogo con los animadores del grupo ‘Metafiesta’, los juegos propuestos, los actos y los gestos de la audiencia de entregarse a un proceso experimental y la proximidad de los cuerpos escénicos junto con las interacciones físicas de la audiencia participante, favoreció una sensación multisensorial de compromiso con la ‘gravedad’ dramática de lo que se representaba: la crisis del agua potable en la Ciudad de México a través de la celebración del 20 aniversario de una empresa de agua ficticia y futura que recolecta sudor humano. De tal manera como apunta el director de teatro Gareth White, el encuentro cara a cara de los espectadores-participantes con los actores-cómplices de la obra proporcionó, primero, un lugar en el que el deseo de acceder a un encuentro más profundo en el drama representado generaba tensión con la realidad; es decir, la percepción corporal fue vital para la creación de sentido y el desarrollo de significados. Y, segundo, una motivación y un compromiso de los participantes al sentirse situados corporalmente en el centro de una escena que dependía de su presencia y contribución, y de la que se sintieron cómplices a la hora de apoyar y crear una ficción dramática.

Finalmente, el método resultó efectivo a la hora de crear un espacio de opinión y acción capaz de ofrecer una pluralidad y variedad de percepciones espontáneas, de actitudes participativas y de experiencias de los participantes acerca de un posible escenario futuro en un espacio de tiempo relativamente corto. Las potencias del uso del método de ‘Futuros Experienciales Etnográficos’ para la producción de escenarios de futuros desde representaciones multisensoriales, transmediales y diegéticas, y el favorecimiento de la experiencia fragmentaria del futuro fueron evidentes y abrieron un campo de posibilidades a la hora de incurrir en la cotidianidad, en el “aquí” y en el “ahora”. Sin embargo y a posteriori, una falla: el hecho de que la acción ‘Agua del futuro’ aconteciera como parte del programa de un festival de teatro y performance en un espacio universitario lo dotó de un halo de espectáculo, una experiencia mediatizada por imágenes que

funcionan como representaciones de la realidad (Debord, 1967), ¿éramos acaso una interminable representación de nosotros mismos festejando?

Participantes del grupo ‘Metafiesta’: Luis Conde, Chris Ignacio, Darling Lucas, Futoshi Moromizato, Jessamyn Lovell, Rachel Bowditch, Vanessa Ogbuehi, Angela Marciales, Camila Aschner, Paulina Sandoval, Alex de las Heras.



Figura 12. Grupo ‘Metafiesta’ brindando con ‘Agua del futuro’.

2.3.3. La fiesta del fin

A principios del mes de junio de 2019 SensoLAB, un laboratorio interdisciplinario de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Pontificia Javeriana, me invitó a participar en el diseño de uno de los nodos o ejes de pensamiento de un laboratorio efímero de ‘imágenes de futuro’. La propuesta general era la experimentación interdisciplinaria como forma de pensar y producir conocimiento y la idea central era que cada laboratorio produjera unos “artefactos de pensamiento” alrededor de la generación de realidades más allá de las que habitamos que después pudieran ser expuestas y presentadas durante una socialización del laboratorio en el Espacio Odeón, un espacio de creación artística contemporánea.

Con la intención de ir más allá del estrecho binomio entre utopía y distopía, esperanza y catástrofe, el laboratorio planteó el ejercicio de imaginar colaborativamente futuros posibles y deseables desde la hipótesis de un mundo radicalmente diferente. *¿Qué posibilidades nos ofrecen nuestros cuerpos, nuestros espacios, nuestros recuerdos, nuestra imaginación del porvenir para pensar otros mundos – mundos que posiblemente ya están aquí y no los hemos percibido?, ¿Qué presente somos capaces de (re)imaginar a partir de las imágenes del pasado?* Desde estas miradas, el laboratorio fue dividido en cuatro ejes de pensamiento para la reflexión: vida-cuerpo y futuro, ciudad-espacio y futuro, paisaje-clima y futuro, fiesta y futuro.

A diferencia de los otros grupos o ejes de pensamiento, propuse desde el inicio y con el aval de SensoLab diseñar y crear un prototipo específico que partía de la hipótesis de que la fiesta es un corazón y un pegamento social en Colombia, un catalizador de afectos sociales y un lugar de encuentro para la comunidad y para la reconciliación social; es decir, una posibilidad político-cultural de celebración y conmemoración de la nación en su proyecto de construcción tras los Acuerdos de Paz de 2016 (Intini, 2015). La propuesta fue la creación de un '*Comité Festivo para la Fiesta del Fin del Conflicto*', una idea que llevaba tiempo rumiando junto con el investigador e historiador Paolo Vignolo y que suponía una propuesta estratégica más para hablar del Conflicto Armado Colombiano, así como también una forma de estimular la imaginación social hacia otros futuros posibles y deseables. La idea era crear una herramienta capaz de generar un movimiento, una masa crítica u otra forma de presión hacia la proyección de una solución festiva que fomentase

la sensación de pertenencia, de solidaridad social, la creación de una identidad o de un sentir común a lo largo del tiempo.

La organización del laboratorio estableció una participación pública y gratuita con inscripción previa para personas de cualquier disciplina interesadas en el trabajo colaborativo, horizontal e interdisciplinar alrededor de las temáticas propuestas en la descripción. Se presentaron cerca de 40 personas en edades comprendidas entre los 20 y 50 años. En el eje de pensamiento ‘Fiesta-Futuro’ el número de participantes osciló, existiendo paridad de géneros y pluralidad de opiniones y puntos de vista. No hubo, sin embargo, participantes indígenas o afrocolombianos que sumaran a la diversidad étnica del grupo, lo cual supone una flaqueza a la hora de tratar el tema del Conflicto Armado Colombiano; una guerra asimétrica entre el Estado Colombiano, las guerrillas de extrema izquierda y los grupos paramilitares de extrema derecha -además de los carteles del narcotráfico, las bandas criminales y grupos armados organizados- que se desarrolla en Colombia desde la década de 1960 y que se extiende hasta la actualidad, pese al Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera en 2016 entre el gobierno colombiano y las FARC-EP.

La mayoría de los participantes provinieron de una clase media con experiencia en el sector cultural y universitario, habiendo varios estudiantes, académicos y artistas. Las sesiones de trabajo se condujeron durante el mes de Julio tanto en el Espacio Odeón como en el Centro Ático, desarrollándose todos los Martes y Jueves entre las 16:00 y las 19:00 pm. Sumando un total de 10 sesiones de trabajo, dedicamos las primeras semanas a discutir y preguntarnos colectivamente sobre el Comité Festivo para la Fiesta del Fin del Conflicto y la necesidad de que existiera. Como investigador, habiendo tomado la iniciativa de proponer un eje de reflexión, me situé en el grupo como un observador participante más, con la tarea y la disponibilidad de resolver, gestionar y activar las necesidades y la dirección creativa del grupo. La creación colaborativa y horizontal como técnica cualitativa de trabajo ofreció pluralidad y variedad de criterios, emociones, experiencias personales, relatos de memoria y sentimientos de los participantes.

Nos preguntamos: ¿Acaso se acabó el Conflicto Armado Colombiano?, ¿cuándo consideramos individualmente o colectivamente que se ha acabado?, ¿qué considera cada uno

necesario que ocurra para darlo por terminado?, ¿y si no se ha acabado?, ¿quién ganó, perdió o fue un empate-desempate?, ¿qué debería cambiar para celebrar su fin?, ¿cuán cerca o lejos hemos estado de celebrarla?, ¿existe la posibilidad técnica de que la fiesta acontezca?, ¿cuándo tenemos que empezar a prepararla?, ¿cuándo es la fiesta, qué tan cerca estamos de celebrarla? Y una paradoja: si hubiera conflictos durante la fiesta, ¿necesitaríamos negociadores de conflicto o reglas para celebrar la paz?



Figura 13. Laboratorio de Imágenes del Futuro en Espacio Odeón, Julio 2019.

Tras estas preguntas la idea de un comité evolucionó al prototipo de una herramienta participativa y accesible a todo el mundo; una herramienta que alentara el deseo y la participación plural, heterogénea e inclusiva: ‘La Fiesta del Fin’. Una fiesta futura que todavía no ha ocurrido y que tampoco aparece en los calendarios oficiales del estado colombiano. El problema es que esta fiesta no tiene fecha, pero ésta es también su potencia: una posibilidad para ponérsela e imaginarla entre todos. Se trata de una propuesta lúdica, ensoñadora, inclusiva, plural e inclusive un poco irónica y chistosa. Podría decirse que este es un prototipo de invención de una nueva tradición; un proyecto sobre la ficción de una común-unidad y de su deseo de reconciliación y paz.

El prototipo es, por un lado, una herramienta web participativa pública y omniaccesible que sirve de plataforma para votar en qué fecha futura debe acontecer la ‘Fiesta del Fin’ y que

supone un archivo estadístico desde el que medir diferentes temperaturas sociales con respecto al Conflicto Armado Colombiano en función de la edad, el sexo, la etnia y el departamento de cada participante. Cada participante respondería a un breve cuestionario antes de votar la fecha de la fiesta futura basado en 4 preguntas: A) ¿Cree usted que amerita celebrar la fiesta del fin del Conflicto Armado Colombiano?, B) ¿Cree que estará vivo(a) para celebrarla?, C) ¿En qué fecha futura desea que ocurra? Elija un día, un mes y un año, y D) ¿Cómo conmemorar a los que ya no están? ¿Cómo podemos homenajear, hacer evidentes a los muertos y desaparecidos? (Descripción de un gesto simbólico en 15 palabras). Por otro lado, esta información se materializa en un reloj o calendario de descuento de los días, los meses y los años que faltan para que acontezca, proponiendo un futuro que se actualiza a medida que participa la gente en su construcción. El reloj-calendario funcionaría de la manera siguiente: 1) cada participante introduce la fecha del futuro (día, mes, año) en la que desea que ocurriese la Fiesta del Fin, 2) la máquina formula un promedio de los días, meses y años que faltan para que ocurra (un dato representativo, siendo el promedio de una campana de Gauss) y 3) el calendario se actualiza mostrando la nueva fecha en el futuro en descuento.

De tal forma como he explicado en el subcapítulo anterior sobre la fiesta, ésta funciona como un dispositivo de ordenación cronológica y también como un medio de manifestación social ligado a diferentes esferas e intereses políticos y de ejercicio del poder. Hay fiestas que son diseñadas y representadas con el propósito de que una comunidad se celebre a sí misma, mientras que otras tienen la función de apaciguar o amortiguar el efecto de un conflicto en una comunidad a nivel local. Las hay que sirven de contexto para la reclamación de derechos humanos. Encontramos eventos festivos con el propósito de construir y preservar una memoria colectiva oficial, legitimar el estado, fortalecer una identidad nacional o presentar una agenda política, incluso difundir una ideología dentro y fuera de las fronteras de un país. ‘La Fiesta del Fin’ contiene un poco de todos estos propósitos y funciones. Habla de un futuro que todavía no ha acontecido y que tal vez nunca acontezca. Más allá de la fiesta en sí misma, lo realmente interesante es su proceso de construcción: el diálogo alrededor de la misma, la posibilidad que ofrece de medir diferentes temperaturas sociales con respecto al fin del Conflicto Armado colombiano al tiempo que crea comunidad, solidaridad y valores entre grupos y colectivos. Es un proyecto de fiesta cuyos participantes son sujetos activos que contribuyen a conocer y transformar su propia realidad y proyectan futuros basados en el deseo y la probabilidad de ocurrencia. Explora más allá de la celebración o la conmemoración de una nación; el cómo cerrar un ciclo y qué hace falta para poner

fin a un período. Por último, propone situar la historia para construir futuros plurales y abiertos que incidan en la cotidianeidad y en el calendario de las personas.

El proyecto nunca llegó a realizarse debido a la falta de fondos, de apoyo institucional y la falta de tiempo y motivación para realizarlo. Participaron: Andrea Forero, Angélica Arenas, Carolina Paz, Cristian Arias, Federico Reme, Jimena Sánchez, Nicolás Zorro, Paolo Vignolo, Paula de Pablos, Rafael Arévalo y Alex de las Heras.

Capítulo 3. Futuros en el presente continuo

Nota: En la redacción del presente texto, la utilización de la primera persona del plural en español se justifica por el simple hecho de que mis argumentos se han ido construyendo en procesos intersubjetivos en diferentes contextos. Si bien yo soy el responsable del presente argumento, en ningún caso es un ejercicio racional individual, es decir, mi argumentación se ha beneficiado en muchos sentidos de los debates entre todos los participantes de todas las edades, distintas formaciones profesionales y de diversos orígenes y territorios que han participado en los distintos acontecimientos (happenings, acciones performáticas, entrevistas, grupos de trabajo). Así mismo, mi pensamiento también se ha inspirado en los debates internos de cada uno de los proyectos de investigación que alimentan esta tesis, siendo parte de una pequeña comunidad argumentativa y de comunicación intersubjetiva.

A finales de 2018 había decidido centrar la investigación en la convergencia entre la fiesta, los futuros y los diablos festivos; un personaje de la fiesta popular, el carnaval y otras manifestaciones religiosas que habita por todo el planeta. Me interesaba una mirada desde el cuerpo, la experiencia, la vivencia de un proceso, su imagen y su relato; y hacerlo a partir de una recreación colectiva y colaborativa, múltiple y abierta a accidentes y hallazgos. En enero de 2019 descubrimos que la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, UNESCO, celebraría su XIV Reunión del Comité Intergubernamental para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial⁵² por primera vez en la región de América Latina y el Caribe, entre el 9 y el 14 de diciembre en la ciudad de Bogotá. D.C. Metafóricamente hablando, se alinearon los planetas. Una situación así apremia la toma de decisiones y la activación de procesos con rapidez para poder crear oportunidades de participación, de apertura, diálogo y comprensión. Así es que decidimos rescatar una vieja idea⁵³ del grupo de investigación ‘Juego, fiesta y poder’ del Instituto Hemisférico de Performance y Política de la Universidad de Nueva York, y una herramienta diseñada por Unesco, los Laboratorios de Alfabetización de Futuros (FLL, por sus siglas en inglés), desde los que pensar el futuro del patrimonio cultural inmaterial.

⁵² <https://ich.unesco.org/es/14com>

⁵³ Conversatorio con Paolo Vignolo. “*Un concilio de diablos festivos. Una idea que había nacido entre otras con Silvia Rivera Cusicanqui, allá, en la frontera entre Perú, Bolivia y Chile*”.

Este capítulo está dedicado al happening realizado, su trascenio, las distintas acciones llevadas a cabo y su investigación. Los personajes, los escenarios y los actos, son precisamente eso, elementos de una obra total holística que, además, es rizomática extendiéndose a un medio distinto al texto, el medio audiovisual.

3.1. El trascenio

El tras escena, o si se quiere tras el telón o la parte trasera del teatro, estuvo transversalmente mediado e influenciado por tres acontecimientos paralelos y desemejantes: por un lado, el Paro Nacional del 21 de noviembre (21-N), por otro lado, la XIV Reunión del Comité Intergubernamental para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial UNESCO y, secuencialmente, un tercer acontecimiento que inició en el año 2020 -la pandemia global por COVID-19- y que influyó de manera crítica ya no sólo en la metodología de la investigación después de la acción, los modos de producción y trabajo, y en los afectos de los participantes, sino también en la percepción individual y colectiva sobre la cuestión del tiempo, de la construcción de narrativas de memoria y de los futuros.

3.1.1. El estallido social

El año 2019 estuvo marcado por un fuerte estallido social a nivel *glocal* en el que se sucedieron multitud de concentraciones, manifestaciones y movimientos sociales a gran escala en Asia, Medio Oriente, Europa y Latinoamérica. En un clima de crispación, polarización, ímpetu y esperanza de cambio, a través del cual se hicieron evidentes profundas crisis políticas, económicas, culturales y medioambientales, se mantuvo un pulso continuo, demandante y en frenética espiral con los respectivos gobiernos y estados de cada país a quienes fueron expresados una mezcla

compleja de aspiraciones y reivindicaciones de distinta índole. Al son de otros movimientos sociales latinoamericanos como los de Argentina, Bolivia, Chile, Ecuador, Haití, Honduras, Nicaragua, Paraguay, Perú y Venezuela; en Colombia, se vivió un despertar colectivo que derivó en una ola de movilizaciones y protestas de carácter novedoso y potente, y que fueron catalogadas como históricas. Colombia es un país en el que históricamente la protesta social ha sido estigmatizada y vista como una manifestación social negativa, sospechosa y manipulada por intereses foráneos, así como criminalizada y asociada con la guerrilla (Saint-Upéry y Jiménez Millán, 2020). Sin embargo, miles de jóvenes salieron a las calles y plazas expresándose con fuerza durante meses. El Paro Nacional del 21 de noviembre (21-N) fue un movimiento y una protesta masiva y desobediente principalmente urbana, joven, estudiantil, activista e indígena que expresó en un gran grito colectivo -entre otras muchas proclamas, demandas y reivindicaciones- un gran rechazo a la figura del entonces presidente Iván Duque (2018 - 2022) y, ascendentemente, también al uribismo⁵⁴ en general, la casta política tradicional, el establishment y la oposición clásica de la izquierda más ‘organizada’ (Jiménez Millán, 2020); así mismo, fue un vigoroso repudio al asesinato de líderes sociales, activistas medioambientales e indígenas, y a la violencia estatal, paramilitar y guerrillera a pesar del Acuerdo ya firmado; además de una sólida y colectiva reclamación y compromiso por parte del gobierno con los Acuerdos de Paz entre el gobierno colombiano y las FARC-EP, entre otros muchos temas -desde la migración y diáspora venezolana, hasta el modelo de cambio económico y la calidad del aire, por nombrar solo algunos-. Aunque el gobierno accedió a algunas de las demandas de los manifestantes, incluyendo la retirada de una propuesta de reforma tributaria impopular, la represión policial y la violencia fueron (las cuales provocaron lesiones graves entre los manifestantes y al menos cuatro personas muertas) y son un problema persistente, siendo todavía un tema de debate y controversia en el país.

⁵⁴ El uribismo es la corriente política que defiende las ideologías representadas por el expresidente y exsenador Álvaro Uribe Vélez, y que en los últimos 20 años ha modelado la coyuntura política colombiana intercediendo notablemente en el debate futuro nacional.



Figura 14. Plano cenital de una de las marchas del Paro Nacional (21-N) en Bogotá D.C. 2019.

La morfología de la protesta y de la movilización fue novedosa y creativa, rizomática, telúrica y también endiablada. Como las raíces, los impresionantes flujos de marchantes, las acciones coordinadas y las actividades que acontecieron lo hicieron ocupando grandes y diferentes áreas de las ciudades de manera continua y sostenida. La estrategia pacífica del goce, la alegría y el deseo; la performatividad de los colectivos de teatro y artes vivas, la protesta festiva amenizada por la música y las danzas, las variadas estéticas y repertorios sonoros, visuales y coreográficos; las jornadas de cacerolazos, el uso de los espacios públicos como aulas académicas y de debate social, las ollas comunitarias, las instalaciones y acciones artísticas, así como otras formas creativas de manifestación hicieron de la efeméride un raigambre popular lúdico y generador de refugios, dimensiones y espacios de enunciación política crítica. De otra parte, las redes sociales funcionaron como una poderosa herramienta de comunicación, de denuncia y de socialización de situaciones que potenciaron considerablemente la sensación de que el Paro Nacional era masivo, pero también peligroso y vandálico. Como dos y dos son cuatro, no fue una movilización únicamente pacífica y se vivenciaron brotes de furia caótica, vandalismo y una realidad de miedo desbordante a la movilización que inició antes de que ésta se estrenara el 21-N y que se sostuvo durante todo el Paro Nacional fomentado por la imagen de los tanques en las calles de Bogotá, el toque de queda en varias ciudades, la brutalidad de la represión policial y de los Escuadrones Móviles Antidisturbios (ESMAD), las pedreas violentas, los gases lacrimógenos y las

papabombas, la vigilancia continua de los helicópteros durante el día y la noche y los atentados físicos contra los manifestantes, entre otras situaciones que se vivenciaron.

La “fiesta protesta” es otro tipo de fiesta liminal, emancipadora, terapéutica, plural e inclusiva, polifónica y vehemente que invita a formar coágulos sociales a partir de una “sensibilidad insurreccional” de sus participantes (Cortés Rojas, 2021); caracterizándose por una voluntad de reapropiación de los espacios públicos para reivindicar diversidad de aspiraciones, así como la ruptura de los órdenes sociales establecidos y ‘asignados’ -incluso dentro de las propias marchas y manifestaciones-. Otras características son la enunciación del deseo, de las voluntades y de los afectos de los presentes por encima de la realidad; la visibilización de otras identidades no hegemónicas y excluidas que se ponen en escena y se reafirman desde el cuerpo, el goce y el desborde siendo protagonistas y espectadores -al mismo tiempo- de su propia epifanía. Y, como en el carnaval, la subversión de las jerarquías y los roles de poder, posicionándose como un dispositivo de expresión y de acción social desde el que ‘se despliegan diversos modelos de acción colectiva y de dramatización de las emociones y sentimientos que alimentan la vida social’ (Cruells, 2006; pg. 36). Así, la “fiesta protesta” es un dispositivo de cohesión social que hace palpable o tangibiliza la ficción de una comunidad integrada y orgánica que comparte valores y aspiraciones, y durante la cual interactúan principios ideológicos, evocaciones del pasado y proyecciones de futuros, al menos, por el tiempo que dure la expresión, los ecos y la memoria de su acontecimiento -que bien puede retomarse después como aniversario-. Esta fiesta puede considerarse entonces como una válvula de escape social a punto -siempre- de desbordarse, “un escenario donde se manifiesta la incertidumbre de lo fugaz, el desorden del descontrol, el desvanecimiento de las fronteras (...) y la puesta en escena de lo desigual” (González Pérez, 2008; pg. 8). Al fin y al cabo, la etimología latina de fiesta es *feſta*, una reunión para expresar alegría; y de la alegría, del jolgorio y de la vehemencia hasta el caos hay sólo un pequeño paso, un golpe vibrante de los pies chocando fuertemente contra el suelo, un zapateo, una arenga, una pirueta o la coreografía del control policial para que emerja la incompatibilidad, los antagonismos y la explosión de la violencia.



Figura 15. Fiesta protesta durante el Paro Nacional (21-N) en Bogotá D.C. 2019.

3.1.2. 14 COM Tradición, espectáculo y escenarios

En medio del meollo del Paro Nacional del 21-N coexistió una dimensión de acontecimientos completamente diferentes, con actores y roles distintos, y con agencias de anticipación y proyectos de futuro también distintos que contribuyen a contextualizar esta investigación. Durante el mes de diciembre en la ciudad de Bogotá D.C., se celebró la XIV Reunión del Comité Intergubernamental para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial UNESCO⁵⁵ por primera vez en la región de América Latina y el Caribe. Durante seis días el Centro de Convenciones Ágora Bogotá recibió a más de 1400 participantes de 134 países. Se inscribieron muchos nuevos elementos, tanto en la lista de Salvaguardia Urgente, como en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial, además de la aprobación de otros elementos. La convención supuso un gran impulso al programa de salvaguardia del patrimonio vivo fomentando un diálogo intercultural en el que se expuso la diversidad cultural de la globalización así como otros modos de vida y de interdependencia.

⁵⁵ <https://ich.unesco.org/es/14com>

Según la Convención de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, UNESCO, para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003⁵⁶, el patrimonio cultural inmaterial representa "los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -así como los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes-, los grupos y, en algunos casos individuos, que se reconocen como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, es transmitido de generación en generación y es recreado constantemente por comunidades y grupos en respuesta a su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, proporcionándoles una identidad y una continuidad, fomentando así el respeto por la diversidad cultural y la creatividad humana". Desde esta mirada, las fiestas, las tradiciones orales y otros elementos no físicos de la cultura como es la música, se consideran patrimonio cultural inmaterial dado su carácter intangible y dinámico, e inmanente en el tiempo.

En el caso de Colombia, actualmente hacen parte de la Lista de Patrimonio Cultural Inmaterial hasta ocho manifestaciones culturales, cuatro de las cuales son fiestas o celebraciones, a saber⁵⁷: el Carnaval de Barranquilla, el Carnaval de Negros y Blancos, las Procesiones de Semana Santa de Popayán y la Fiesta de San Francisco de Asís. Estas manifestaciones festivo-rituales, que son elementos de cohesión social y eventos atractivos para el turismo internacional, dan cuenta de la diversidad cultural del país ratificando la existencia multicultural colombiana, celebrando el legado histórico de los indígenas, los esclavos africanos y la influencia de España del siglo XVI, así como las costumbres andinas, prehispánicas y la vida religiosa del país. Fiesta y rito religioso se entremezclan para componer un collage tradicionalmente prescrito que sirve de modelo de subsiguientes modelos para el credo popular (Geertz, 1973) y que se disuelven en el tejido del espectáculo de la tradición y de los valores que socializan. Si bien existe la idea extendida en nuestros días de que la fiesta es un acontecimiento libre, azaroso y distendido, los textos, las coreografías rituales, los actos, los gestos, las materialidades, las sonoridades y las oralidades rituales de estas efemérides patrimonializadas están tradicionalmente prescritas, siendo aspectos fijos y frecuentemente sagrados que son transmitidos generacionalmente y que conllevan significados simbólicos que han sido actualizados y renombrados constantemente a lo largo de la historia popular; bien en un empeño por parte de las instituciones religiosas y las élites gobernantes

⁵⁶ https://ich.unesco.org/doc/src/2003_Convention_Basic_Texts-2018_version-SP.pdf

⁵⁷ <https://www.cancilleria.gov.co/unesco/area/culture/inmaterial>

en la legitimación de sus ideales, la incumbencia económica (Lowenthal, 1996) o bien por las propias comunidades que cambian, mutan, se transforman y devienen, y con ellas sus expresiones de patrimonio cultural inmaterial. Lejos de la idea de un renacer social como pudiera representar la ‘fiesta protesta’ o el carnaval, estas fiestas oficialmente patrimoniales, además de articular el tiempo y dar vida a su armazón (Ozouf, 2020) tienen como principal objetivo la socialización, inculcar creencias, sistemas de valores o convenciones relacionadas con el comportamiento de determinados colectivos o comunidades.

No en vano he mencionado anteriormente el ‘tejido del espectáculo’ para referirme a la instrumentalización y mercantilización de la fiesta, que son modos visibles de una colonialidad contemporánea (Flores, 2015). Si bien la patrimonialización es un proceso voluntario de incorporación de valores socialmente construidos, contenidos en el espacio-tiempo de una comunidad particular y forma parte de los procesos de territorialización que están en la base de la relación entre territorio y cultura, también es un proceso fundamental, social y cultural, que está en la base de las ofertas y demandas turísticas (Bustos Cara, 2004). En estos escenarios de fiestas patrimoniales, el espectáculo toma una importancia significativa, pues entre otros aspectos, el espectáculo festivo aleja la posibilidad de una revolución o de una transformación no guionizada (Schechner, 1993). Las relaciones sociales que emergen de este tipo de ocurrencias festivas están mediatizadas por imágenes que funcionan como representaciones de la realidad (Debord, 1967) ofreciendo un consumo pasivo. Así, cualquiera que sea su morfología, puede ser analizada como un evento público de teatro directo y político en el que grandes superficies del espacio público se transforman en escenarios en los que la ilusión de una comunidad es escenificada y ritualizada.

Evidentemente no todo el patrimonio cultural inmaterial es el espectáculo de su representación, también lo son su salvaguardia y su conservación, además de la reflexión sobre conceptos convergentes que sustentan procesos sociales tales como la identidad, la cultura y el territorio, las acciones, las habilidades y los pensamientos de los individuos y las comunidades portadoras. Frecuentemente el patrimonio cultural inmaterial es presentado como un espectáculo para el turismo y el entretenimiento como una forma de comercialización y consumo que puede llevar a una simplificación y estandarización de las expresiones culturales para que sean más accesibles y comprensibles para el público, estas prácticas pueden resultar en la pérdida de la autenticidad y diversidad de las expresiones culturales, pudiendo además tener consecuencias

negativas en su preservación y autenticidad. Más es importante destacar que la representación del patrimonio cultural inmaterial como un espectáculo no siempre tiene un impacto negativo, pudiendo ser también una forma de compartir y difundir la cultura y las tradiciones de una comunidad con un público más amplio, lo que ayuda a fomentar el respeto y la comprensión intercultural. Resulta por lo tanto fundamental encontrar un equilibrio entre estas dos perspectivas y trabajar para preservarlo y protegerlo de una manera auténtica y sostenible. No hay que olvidar que el patrimonio cultural inmaterial lo ‘portan’ personas y no puede separarse de los seres humanos ni encerrarse en museos en ninguna forma viva; el patrimonio cultural inmaterial representa una forma de actividad intencionada e inconsciente de su objetivo final que tiene el poder de cambiar el mundo (Siivonen, 2019). Si bien la tendencia dominante en los llamados Estudios de Patrimonio Cultural ha privilegiado la investigación de las manifestaciones culturales desde una perspectiva etnográfica, subrayando sus peculiaridades, explicitando los peligros que las amenazan y haciendo recomendaciones para sus planes de salvaguardia y la necesidad urgente de proteger y preservar el patrimonio cultural para el futuro, cada vez son más las voces que llaman a comprender el patrimonio cultural desde una perspectiva anticipatoria y de resiliencia (Harrison, R. et al, 2016; Rhisiart, 2018; Siivonen, 2019), desde un paradigma distinto al de la ‘conservación del patrimonio’ motivado por la ética de la conservación (Holtorf, 2014); lógica según la cual el patrimonio cultural y natural tienen el deber de ser conservados en beneficio de las “generaciones futuras”. Estas ideas implican identificar y valorar las prácticas culturales que son significativas para una comunidad, así como las amenazas y desafíos que pueden afectar su preservación en el futuro considerando no solo la preservación de las tradiciones culturales existentes, sino también la capacidad de las comunidades de adaptarse y evolucionar para mantener su patrimonio cultural en distintos escenarios futuros. Esto incluye la identificación de las tendencias sociales, culturales y tecnológicas que pueden influir en la transmisión y preservación del patrimonio cultural inmaterial, y el desarrollo de estrategias y acciones anticipatorias que puedan garantizar su preservación en el futuro. Por otro lado, la perspectiva anticipatoria también implica un enfoque preventivo en lugar de reactivo, buscando tomar medidas proactivas para prevenir o minimizar posibles impactos negativos. La perspectiva anticipatoria implica la participación de las comunidades locales en la proyección de escenarios futuros y la toma de decisiones sobre qué caminos tomar para lograr aquellos escenarios futuros deseables o evitar aquellos posibles y peores. A modo de resumen, la perspectiva anticipatoria sobre el patrimonio cultural inmaterial implica una visión a largo plazo y una toma de decisiones proactiva y colaborativa para proteger y preservar el patrimonio cultural en un mundo en constante cambio.

Así es que esta investigación considera a los individuos y las colectividades que crean patrimonio cultural inmaterial no sólo en sus roles de portadores y practicantes de una expresión o manifestación, sino también como agentes culturales dotados de saberes y conocimientos específicos sobre su sistema social, la cosmogonía de sus comunidades y el ambiente físico y simbólico que los rodea. El patrimonio cultural inmaterial funciona como un 'pegamento social' que permite a las comunidades sobrevivir unidas, fomentando su memoria e identidad al tiempo que les proporciona estabilidad (Van Vugt & Hart, 2004); está relacionado con la naturaleza, el pasado, la memoria, la tradición, el mito, la historia, el clima. Esto, obviamente, conlleva a aceptar y dar testimonio del cambio en curso y su continua evolución. Sin embargo, el futuro no sólo debe considerarse 'una fase del tiempo' de la gestión patrimonial de un plan o una acción anticipatoria, de una estrategia o de prácticas de conservación; sino también como una cuestión y una mirada inherente a los individuos y las comunidades creadoras y portadoras de patrimonio cultural inmaterial: un gen incrustado en su razón de ser y su transformación a lo largo del tiempo. Es decir, si tomamos en serio la noción de agencia cultural, esto significa que se trata de personas que tienen el potencial de expresar propuestas significativas sobre las grandes emergencias de nuestros tiempos a partir de la proyección y escenificación de imaginarios futuros; una forma más de descolonizar el futuro.

Para finalizar, esta investigación parte de la hipótesis de que los futuros son esencialmente abiertos, su naturaleza es abstracta y básicamente impredecible, por lo tanto se pueden construir, escenificando 'imágenes y gestualidades dialécticas' de futuros plurales y abiertos frente a imágenes de futuros hegemónicos. Así, considera que el patrimonio cultural inmaterial no debe pensarse sólo como un legado del pasado, sino como un patrimonio vivo capaz de conjugarse en perspectiva de futuros, siendo una gramática capaz de formular un proyecto político, poético y social donde la naturaleza, la comunidad, aspectos identitarios, la memoria, el activismo social, la reciprocidad y los afectos entre las personas además de otros aspectos *locales*, pueden fusionarse para proponer cambios de cara al futuro. Sin embargo, ¿qué ocurre cuando los "horizontes de la historia", la memoria colectiva y las tradiciones se resignifican desde distintas dimensiones temporales y concepciones de futuro? ¿Qué nuevas inteligencias y herramientas colectivas pueden permitirnos sembrar escenarios alternativos de un "futuro-pasado" o de un "futuro progresivo" al tiempo que se resuelven los conflictos del pasado? ¿Qué herramientas pueden diseñarse originalmente, desde la acción participativa y la investigación artística, para formular políticas o

planes relativos a escenarios futuros alternativos del patrimonio inmaterial? ¿Cuál va a ser el valor del patrimonio cultural para las generaciones futuras?

3.1.3. Pandemia: un escenario de futuro históricamente posible

Como en la lógica y la dramaturgia del carnaval, la pandemia llegó con la muerte. La pandemia de COVID-19, un coronavirus que empezó a propagarse desde Asia al resto del mundo, siempre fue un escenario de futuro alternativo (Dator, 1993, 2009a). Para ser exactos, y dentro de la categorización de futuros alternativos propuesta por la Escuela de Estudios de Futuros de Manoa de la Universidad de Hawai'i, se trata de un escenario en el que los modelos económicos y sociales de nuestro pasado y presente desembocan en un declive y en un colapso civilizatorio y/o medioambiental, incluso de toda la humanidad como especie. Durante décadas Hollywood se ha encargado de familiarizar el imaginario popular con este escenario presentado como mega asteroides impactando en el planeta tierra, tsunamis que arrasan con todo, virus incubados en animales diezmando poblaciones o escenarios de futuros apocalípticos no muy lejanos marcado por la escasez de agua, el petróleo y la energía, crisis económica, hambre y caos social, en el que héroes patrulleros emprenden venganzas personales contra bandas de pandilleros en moto. Se tratan, por lo tanto, de escenarios de declive y colapso.

En el contexto colombiano situado en la ciudad de Bogotá, la pandemia secuenció a los ecos y a las resonancias del estallido social el cual, tras el entusiasmo inicial y las fiestas navideñas de 2019, fue perdiendo fuerza y terminó por mitigarse con el confinamiento de la población civil como medida cautelar frente al virus. La pandemia supuso un drama diferente al del Estado, uno incontrolable al principio y 'controlable' después. El virus era un actor invisible, desconocido e inmaterial que se sabía peligroso y que se evidenciaba con el cese de toda actividad social, con la enfermedad, el miedo al contacto con otros y la muerte primero, y luego con el hambre, la pobreza y la desigualdad social. Este escenario repentino supuso un cambio de paradigma, un cambio en los supuestos básicos sobre la sociedad, el mundo y nuestro lugar y relación con el mundo. En 2019, cuando empecé la investigación los participantes apenas pensaban en el futuro o el significado del

mismo, sin embargo en 2020 esto cambió: el futuro y las ideas con respecto al mismo se evidenciaron. Pensar, imaginar y proyectar escenarios de futuros se estableció como una fórmula para la esperanza de cambio colectivo. La pandemia como trasescenio supuso para la investigación, de una parte, una pausa obligatoria en su producción, una parálisis del deseo y, de otra parte, un cambio paradigmático sobre las imágenes de futuros, además de una toma de conciencia y reflexión sobre los lugares de los que venimos y una crítica constructiva hacia los lugares a los que nos dirigimos. y sobre nuevas formas de interrelación y sobre los deseos y las proyecciones de los participantes.

3.2. El I Concilio de diablos festivos para celebrar los futuros de la Humanidad

Entre los días nueve y doce de diciembre de 2019, al son de los movimientos telúricos que sacudieron las entrañas del cuerpo social colombiano, levantamos el telón de una conspiración lúdica en el marco del Programa Académico Oficial de la XIV Reunión del Comité Intergubernamental para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial UNESCO en tres escenarios y tres actos: primero en Ágora Bogotá, centro de la convención, donde realizamos en clave de performance periodística una etnografía del evento-ritual intergubernamental y de sus participantes, transgrediendo con picaresca y desparpajo festivo el protocolo del Comité, observándolo, escudriñándolo y devolviéndole la mirada etnográfica; segundo, en el Museo Santa Clara de Bogotá, una institución que opera en una antigua iglesia barroca del siglo XVII que, en un atrevido gesto decolonial, nos brindó el acceso a una colección de más de tres siglos de devociones para oficiar un happening sin igual; y, finalmente, en la calle presidencial donde se ubica la Casa de Nariño, la residencia oficial y principal sede de trabajo del Presidente de Colombia, lugar elegido para representar una imagen y un gesto de futuro colectivo. El 'I concilio de diablos festivos para celebrar los futuros de la humanidad' fue un acontecimiento de actualización festiva y reapropiación celebratoria, un escenario inmersivo y un happening de performances y acciones guerrilla de suprema autenticidad cuyo *leit motiv* fue el de resignificar el patrimonio arquitectónico, iconográfico, cultural e histórico colombiano en perspectiva de futuros. Participaron más de ciento veinte personas entre portadores de patrimonio, artistas, activistas,

académicos, agentes culturales, equipos técnicos y medios de comunicación que fueron invitados a conspirar, endiablarse, pensar en el futuro y ‘escenificarlo’ en diálogo con el contexto social presente y el pasado colonial del país.

A partir de un trabajo de Investigación-Acción basada en el Arte como metodología para el estudio del futuro, nos propusimos explorar y revivir las potencialidades utópicas y emancipatorias de la realidad histórica de América Latina (Fernández Nadal, 2019), explicitando y visibilizando gestos, acciones y puntos de fuga de futuros posibles y deseables, procurando transformar el pasado en una ‘imagen y un gesto dialéctico’ (Benjamin, 2005; Rivera Cusicanqui, 2018). El conflicto, el eje que orientó cada voz y cada performance, fueron los futuros imaginados; y el pasado y la fiesta, dos recursos públicos críticos para su proyección y escenificación. Nos reunimos para celebrar los futuros de la humanidad. Para liberar un presente atrapado entre un pasado que no pasa y futuros que parece que nunca llegan.

	Lunes 9	Martes 10	Miércoles 11	Jueves 12	Viernes 13	
Agenda Actividades alternas Patrimonio Cultural Inmaterial de Colombia	Recorridos patrimoniales en Bogotá 11:00 am Recorridos tienda con memoria ruta 1 Punto de encuentro: Plaza de Bolívar, monumento a Simón Bolívar	Ponencia 10:00 am Patrimonio Crítico <i>Prácticas culinarias de los refugiados Sirios en Portugal</i> Lugar: Escuela taller Bogotá Calle 9 No. 8 - 61	Recorridos Patrimoniales en Bogotá 11:00 am Recorridos tienda con memoria ruta 3 Punto de encuentro: Plaza de Las Nieves	Recorridos patrimoniales en Bogotá 11:00 am Recorridos Cementerio Bosa Punto de encuentro: Plaza Fundacional de Bosa, Iglesia de San Bernardino	Recorridos patrimoniales en Bogotá 11:00 am Recorridos Cementerio Centro Punto de encuentro: Cementerio Centro	
		Recorridos patrimoniales en Bogotá 11:00 am Recorridos tienda con memoria ruta 2 Punto de encuentro: Iglesia de San Francisco	Ponencia 11:00 am Vallenato en Guitarra <i>Interpretación clásica de tres aires del vallenato: paseo, merengue</i> Lugar: Escuela taller Bogotá Calle 9 No. 8 - 61	6:00 pm - 8:00 pm Ter Concilio de diablos festivos Lugar: Museo de Santa Clara, Carrera 8 No. 8 - 91 <i>Evento cerrado</i>	8:00 pm - 9:00 pm La Natividad Negra: danza, teatro y música <i>Retablo de la Costa Pacífica colombiana recuperación de la tradición</i> Lugar: Calle 10 No. 2 - 63 Fundación Delta Zapata	
		8:00 pm Estreno de la película Vecinos Inesperados Lugar: Movistar Arena				

Figura 16. Afiche del programa oficial académico de la 14 COM.

Como en una obra de teatro, este subcapítulo (3.2) da cuenta primero de los distintos personajes que participaron (el diablo festivo, el matachín y otros participantes); segundo, del escenario sitio-específico en donde lo hicieron (el Museo Santa Clara de Bogotá) y, tercero, de los

actos en los que se dividió el happening y su lugar de acontecimiento (tres en total, estando el segundo a su vez dividido en cinco escenas).

El proyecto fue posible gracias al apoyo de la Dirección de Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura de Colombia; la dirección y el equipo de museología, curaduría y museografía del Museo Colonial y el Museo Santa Clara de Bogotá; el Departamento de Historia y el Doctorado en Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Nacional de Colombia; la Escuela de Pensamiento: Área Estratégica Cultura, Intercultura, Arte, Comunicación y Poéticas Contemporáneas de la Vicerrectoría de Investigación Universidad Nacional de Colombia; y la Estación Cultural de los Oficios de Bogotá ECO.

3.2.1. Los personajes: el diablo festivo, el matachín y las diabras y diablos de la fiesta

Entre la extensa gama de portadores de patrimonio cultural o guardianes de conocimiento, y otros personajes a los que se refiere la categoría del patrimonio cultural inmaterial, el diablo festivo y el matachín son dos personajes de la fiesta popular y del carnaval altamente simbólicos que hacen posible vincular el pasado con el presente al desplegar en el espacio-tiempo complejos patrones de conflicto, migración y diáspora; diversos sistemas de creencias, y una variedad de epistemologías de distintas comunidades indígenas, afrodescendientes, asiático-descendientes y de la subalternidad (Marino, 2015; Navas, 2016; Vignolo, 2019). Ambos personajes bailan, cantan, juegan, se burlan, desobedecen, desean y se desean, se escurren, se transforman de manera polifacética y se ríen con efusión desempolvando una gramática que, por qué no, también tiene la capacidad de enunciar y proyectar de forma lúdica y festiva multitud de imágenes, escenarios y gestos de futuros, pudiendo además hacer explícito un conocimiento tácito sobre la percepción del tiempo, la memoria, el deseo y la esperanza.

El personaje del diablo festivo en las Américas se incubó durante el periodo colonial como un producto del intercambio transatlántico de dos construcciones sociales, el diablo y la fiesta, a lo

largo de los siglos entre Europa, África y el hemisferio occidental. De una parte, la figura del diablo se introdujo como un símbolo de amenaza permanente de lo pagano, lo pecaminoso, lo condenable y lo tormentoso, “reflejando el terror europeo ante el nuevo y desconcertante mundo, y encarnando los peligros de la incertidumbre y de la indescifrabilidad” (Taylor, 2015, IX). Tal como señala el historiador Jorge Cañizares-Esguerra (2006), el diablo y los demonios “eran fuerzas físicas reales y cotidianas, y no productos de la imaginación ni metáforas de las penurias de la colonización como podríamos suponer con condescendencia” (ibid:12), es decir, los sacerdotes católicos y las monjas, al igual que los colonos y los sujetos coloniales de la época creían en la física y verdadera existencia del diablo. En este contexto, el rechazo español a los componentes culturales americanos nativos condujo a utilizar el diablo como un ‘arma’ estratégica fundamental en la colonización de las Américas asociado a la raza y el género (Cañizares-Esguerra, 2006; Marino, 2015); considerando todo sistema de cosmogonías y representaciones nativas -incluso las danzas y los cantos- como algo demoníaco que necesariamente debía ser extirpado para reemplazarse por un nuevo imaginario y sistema de representaciones institucionalizado por la Iglesia Católica y sustentado en los fundamentos ideológicos del Concilio de Trento (1545-1563), los cuales pretendían igualmente la evangelización de la población nativa (Rossells, 2011).

Mientras que en la Europa del siglo XV y XVI el Renacimiento desencadenaba una visión de futuro realizable y dinámica, una nueva imagen de un mundo más libre y menos escatológico, en los territorios conquistados de las Américas, la Monarquía Hispánica consideró aquellos ‘otros’ mundos distintos a la hegemonía cristiana subdesarrollados, salvajes y bárbaros, debiendo *per se* ser civilizados, extirpados de sus ‘ideolatrías’ e impuestos un imaginario fanático y fatídico mediado por revelaciones e intervenciones divinas, ‘limpiezas de sangre’ y una combinación de racismo e intolerancia religiosa extrema (Flores, 2015); en tanto que la naturaleza, el medio y el territorio serían relegados a la idea de un trasfondo fijo para el desarrollo de una nueva sociedad -la imagen de futuro y progreso de la época-. Esta ‘transferencia del imaginario europeo’ resultó en una ‘mirada’ compleja de asimilar en la cosmovisión de los pueblos andinos (Ibid., 2015), quienes terminaron por incorporar en el panteón autóctono la figura del diablo -siendo hoy una fuerza sagrada fundamental en la religiosidad andina y acogido por distintas culturas indígenas, afrodescendientes, mestizas y campesinas (Rivera Cusicanqui, 2014)-, al tiempo que fueron expuestos y evangelizados a través de una nueva semiótica, dicotómica y antagónica, entre el cielo y el infierno, la virtud y el pecado, el purgatorio y el limbo, el bien y el mal, y la creación y la destrucción o la vida, la muerte y el más allá. Un esquema de creencias y escenarios de futuros

binarios que forzaban una liminalidad y la vital búsqueda de puntos de fuga de la norma eclesiástica. De tal forma como señala la investigadora de estudios latinoamericanos Angela Marino (2015) el diablo, el oponente, el enemigo de la humanidad, fue una invención política ritualizada, guionizada y coreografiada utilizada con el fin de subordinar las cosmogonías, las representaciones, las prácticas y las lenguas nativas a poderes políticos, económicos y culturales exógenos. Como explicaré con mayor profundidad en el siguiente subcapítulo, la fuerte presencia del diablo durante la colonia también se debió a la gran producción y transmisión de los conceptos cristianos por medio de una comunicación visual masiva a través de la difusión de la pintura religiosa europea propia del barroco, la cual apelaba a las emociones, a los sentidos y a la imaginación interior para crear espacios mentales en los que la figura del diablo, lejos de ser unidimensional, acrecenta y evolucionaba erigiéndose como un personaje principal en el teatro de los sentidos de la Contrarreforma, y en la cotidianidad de los sujetos coloniales.

De otra parte, “las ceremonias y las fiestas de carácter religioso, especialmente el Corpus Christi, fueron tomados como excelentes espacios para la consagración del orden reinante con estrategias que comprometían a la población entera [...] Criollos, mestizos e indígenas, autoridades, órdenes religiosas, funcionarios administrativos, gremios, tropa militar, participaban en su debido espacio con vestimentas, músicas e instrumentos propios, creándose la ilusión de una integración general cuando se trataba de la legitimación del poder” (Rossells, 2011, pág. 62). En este contexto histórico, los sujetos coloniales y subalternos de las poblaciones indígenas, africanas y sus descendientes eran permitidos tener días libres para celebrar colectivamente las ceremonias relacionadas con el santoral católico (Guédez, 2009), participando así en desfiles, procesiones religiosas, representaciones públicas de autos sacramentales, espectáculos teatrales y otras actividades propias de las fiestas, las celebraciones y las conmemoraciones de carácter religioso que se oficiaban en los espacios públicos, y que eran contenedoras de una dialéctica confrontación entre el bien y el mal (Marino, 2015), entre Dios y el Diablo. Personificaciones abstractas como las virtudes, los vicios, y personajes como los santos y los apóstoles, los ángeles y los demonios, hacían parte del repertorio en la teatralización de estas celebraciones. Estas fiestas sirvieron, por un lado, como un instrumento de control social y una metodología didáctica de aculturación y evangelización, y por otro lado, como un espacio para que se desarrollara un fenómeno de sincretismo religioso y étnico-cultural (Guédez, 2009), con el consiguiente resultado de la incorporación de elementos rituales, musicales y danzarios de las poblaciones coloniales y subalternas a la fiesta católica; concediéndole una connotación netamente popular (Ibid.) capaz de

convencer la imaginación de los sujetos y tensionar el poder de la autoridad católica. La figura del diablo cómico, jocoso, burlón, travieso, contestatario y lúdico proliferó en miles de prácticas religiosas de América “fruto del celo extirpador, la violencia y los significados desplazados” (Marino, 2015, pág. 6). El “cuerpo festivo” del diablo gozoso representaba, tal vez, el único cuerpo aplacido, jubiloso, escurridizo, excesivo, blasfemo, obsceno y feliz en el contexto de la colonia, siendo el receptáculo de un método de contestación e inconformidad, de una idea de renovación de las energías, y también de las continuas historias de diáspora y migraciones (Vignolo, 2019). Un cuerpo que invitaba a un nuevo orden, a una respuesta existencial y a una intervención crítica ante la deshumanización de los sujetos coloniales y subalternos. Diablo y fiesta se amalgamaron como punto de fuga, y como un personaje espejo-social y mediador entre la profanidad y la comunidad, entre la tradición católica y las cosmovisiones, las cosmogonías y los sistemas de creencias y representaciones de las diferentes poblaciones subalternas de la colonia, que encontraron en el diablo festivo una forma de expresarse y emanciparse dentro de un marco reglado. Cuanto más intentaba la Iglesia Católica contener las representaciones, las músicas, las danzas y otros elementos de escena considerados ‘paganos’, más pícaro, popular y poderoso se volvía el diablo festivo.

Moldeado en el periodo de la modernidad, el diablo festivo devino como una figura de resistencia y transformación festiva y carnavalesca permanente de enorme significación hemisférica (Taylor, 2015) manteniéndose en vigor en toda América Latina y en la región Caribe, y adaptándose, mutando e incorporando nuevos aspectos simbólicos en el espacio-tiempo hasta la actualidad; lo que le confiere una cualidad de adherencia, de pertenencia y de identidad comunitaria. “Los diablos festivos pertenecen al espíritu del hombre”⁵⁸ y a las comunidades que los crean y los adoptan, los personifican, los vivencian, los ritualizan y los transmiten como un relato de memoria de la comunidad, su antigüedad y su sincretismo ancestral, un conocimiento sobre el medio y la realidad social, de generación en generación a lo largo del tiempo. Hoy encontramos representaciones de diablos festivos tales como los Diablos Arlequines barranquilleros, el Carnaval del Diablo de Riosucio, los Diablos del Corpus Christi de Valledupar, la Danza del Diablo de Atánquez, los Diablillos de Cali y los Diablos de Guamal en Colombia, entre otros; en Venezuela, los Diablos Danzantes; en Panamá, los Diablos de Congo y Diablos de los Espejos; los Diablos Danzantes de Huma en Ecuador; la Diablada de Oruro en Bolivia; los Blue Devils de Trinidad y

⁵⁸ Entrevista post happening con Misael Torres, diablo festivo y ‘maestro de la ceremonia’. Diciembre de 2019.

Tobago, y un largo etcétera de Diablos Festivos y Danzantes diseminados por todo el hemisferio occidental.



Figura 17. Diablo Danzante de Venezuela © 2008 Fundación Centro de la Diversidad Cultural. Licencia Creative Commons⁵⁹.

Los orígenes del personaje del Matachín⁶⁰ son más complicados de rastrear debido a sus paulatinas transformaciones, habiendo adoptado en su repertorio teatral -y también ritual-, distintos elementos simbólicos, sistemas de creencias, lenguajes coreográficos y de la expresión corporal, sonora y social propia de cada momento histórico (Huete, 2019), de cada territorio y de cada comunidad. Los distintos autores consultados lo sitúan como un personaje ‘heredero’ de distintas fiestas de la Antigüedad y del Medievo tales como las fiestas Saturnales y Lupercales, y proveniente de Italia (donde aparece documentado desde el siglo XVI), situándose en el contexto del carnaval y de las fiestas religiosas italianas -y también españolas-, las mascaradas, las moriscas y otras danzas de lucha de espadas como las pírricas, las mojjangas, y otros bailes de los bufones propios del teatro menor del Siglo de Oro y de la Antigüedad clásica (Ramos, 1993; Huete, 2019). Los matachines, ‘disfrazados’ en la representación teatral y danzante europea como cuerpos

⁵⁹ <https://ich.unesco.org/es/RL/diablos-danzantes-de-venezuela-00639>

⁶⁰ El término “Matachín” proviene del término árabe “*mat-hachin*”, que significa “el que mata a los infieles”

exóticos y extranjeros, con máscaras de madera que cubrían las caras tiznadas y vestidos con colores brillantes, cintas, cascabeles, campanillas y máscaras, daban agencia a cuerpos y comportamientos estrambóticos, ridículos, grotescos y diferentes, siendo a menudo considerados ‘el enemigo’ (Ibid.). ‘Primo hermano’ del diablo festivo -al tratarse de un personaje festivo y carnavalesco que se modela durante la Modernidad y se celebra también durante la fiesta del Corpus Christi-; de carácter cómico, pícaro, sátiro, bufonesco, loco, libero y un tanto ‘diabólico’, el Matachín es un personaje igualmente antagónico: “sagrado y profano, purificador y satírico, guerrero y fanfarrón, travestido y auténtico, inocente, y al mismo tiempo inmensamente astuto” (Navas, 2016). Un personaje con la agencia, al igual que el diablo festivo, de ser un catalizador social, poseyendo un poder protector, profiláctico y adhesivo ante la comunidad.



Figura 18. Diablada durante la Festividad Candelaria de Puno, en Perú. Fotografía: Ordoño, Ortega, Mendoza, Cahuana, Gómez y Holguín de Platería. Fuente: Wikimedia Commons⁶¹.

Así es que las Danzas de los Matachines que se representan, actual y principalmente, en el Pacífico caucano colombiano por comunidades afrodescendientes de esclavos, además de en

⁶¹ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Diablada_Puno%C3%B1a,_Diablada_Azoguini,_Puno-Peru.jpg

algunas regiones de los departamentos de Bolívar, de Sucre, de Antioquia, del Tolima, de Boyacá y de Santander, y que comparten similitudes con la estética de las danzas enmascaradas de países como Angola, Ghana, Congo, Côte D'Ivoire, Mali, Guinea y Sierra Leone (Navas, 2016); pueden entenderse como una descendencia del personaje italo-español del teatro de los siglos XV y XVI, con el que guarda ciertos rasgos de parentesco, pero también como una apropiación, un devenir y un desencadenamiento de la Modernidad, de la transferencia intercultural y de la multiplicidad étnica ancestral entre Europa, África y el hemisferio occidental. Sus danzas son una mezcla de movimientos africanos, criollos y europeos que se realizan al ritmo de los tambores y de otros instrumentos de la región acompañados por cantos y coros, considerándose una expresión cultural importante de sincretismo y un símbolo de la identidad afro pacífica y afrocaribeña.



Figura 18. Danza de los Matachines, barrio Punta del Este, Buenaventura, Colombia. Fotograma del documental 'PAN'. Fuente: Jorge Bautista Bulla.

Para finalizar, los otros 'personajes' participantes en este proyecto de investigación, 'las diablas y los diablos de la fiesta', fueron un grupo selecto de artistas, académicos, activistas, agentes culturales y profesionales técnicos principalmente colombianos pero también internacionales movidos por el deseo común de experimentar en lo participativo, lo colaborativo y lo inclusivo, así como en actividades de carácter transformativo a partir de la práctica artística y la reflexión crítica. La forma en la que estos participantes fueron invitados a participar se explica con

detalle en el subcapítulo ‘la investigación durante la acción’ (capítulo 2.5), más lo importante en relación a la categoría de ‘personaje’ es que fueron invitados para trabajar desde sus capacidades artísticas, activistas y académicas, la figura y el personaje del diablo festivo y el tema de los futuros de la humanidad. Es decir, se invitó a explorar, desarrollar y personificar un personaje y un tema concreto. El ejercicio convocaba a la interpretación, la performance, el teatro, así como también a la reinterpretación y la resignificación de las distintas narrativas con el fin de fomentar una reevaluación de las creencias y suposiciones de cada participante, con el fin de construir una imagen de futuro colectivo holística. La convocatoria fue simple: sacar el diablo del closet y darle agencia para que, desde su teatro directo y sagaz, interactuara con el barroquismo de la Contrarreforma y el pasado colonial del país, los movimientos sociales que acontecían en el espacio público (en las calles, en las plazas) y la audiencia participante para contribuir al debate social y nacional sobre los futuros.

3.2.2. Un escenario inmersivo: el Museo Santa Clara de Bogotá

En un gesto de atrevida decolonialidad, el Museo Santa Clara de Bogotá nos abrió las puertas de la antigua iglesia y el acceso a una colección de más de tres siglos de devociones para officiar el ‘I Concilio de diablos festivos para celebrar los futuros de la humanidad’. Patrimonio cultural arquitectónico de Colombia, el Museo ocupa el espacio del antiguo templo del Real Convento de Santa Clara construido en 1647, siendo la única parte que se conserva del edificio erigido en el siglo XVII en la entonces Santa Fé de Bogotá, en el antiguo Reino de Nueva Granada. Hoy en día la institución investiga, conserva, divulga y exhibe los procesos culturales de los siglos XVI, XVII y XVIII de los que fue actor y testigo como iglesia y convento de las monjas clarisas, y es considerado una de las muestras arquitectónicas y artísticas barrocas, y de construcción de la identidad colombiana, más representativas del período colonial del país.



Figuras 20 y 21. Interior del Museo de Santa Clara, Bogotá, Colombia.

La elección de este espacio para albergar el happening del Concilio se debió principalmente a dos motivos: en primer lugar, la posibilidad de tensionar la imagen y la teatralidad del barroco con imágenes y gestos de futuros contemporáneos, amalgamando el pasado colonial con perspectivas de futuro para crear nuevos horizontes y puntos de fuga a partir de la

resignificación del patrimonio arquitectónico, iconográfico, cultural e histórico del Museo; y, en segundo lugar, el uso del espacio como un escenario inmersivo y un artefacto discursivo capaz de sumergir en una vivencia-experiencia a los participantes, fomentando su capacidad de desarrollar sus propias ideas acerca del futuro a partir del pasado colonial del país.



Figura 22. Exterior del Museo de Santa Clara, Bogotá, Colombia.

La imagen en el barroco se caracterizó por ser una tecnología y una metodología que apelaba a las emociones, a los sentidos y a la imaginación interior para cumplir esencialmente tres funciones: educar, propagar y estimular la devoción (Rodríguez Nóbrega, 1999). Como metodología pedagógica, la imagen era capaz de sintetizar el pensamiento de la Iglesia Católica de la Contrarreforma (1545-1648) siendo, primero, un artefacto discursivo ‘superior’ a la palabra y a las barreras lingüísticas que suponía la comunicación oral; segundo, una tecnología capaz de enajenar y sustituir el culto a los ídolos ancestrales nativos (Ibid.:) favoreciendo la catequización tanto de las comunidades indígenas, como de las gentes europeas y criollas iletradas a fin de comprender la ‘nueva’ religión y, tercero, un modelo gráfico de conductas sociales y dogmas morales diseñado, reglamentado y supervisado por la Iglesia Católica con la intención de controlar el imaginario colectivo. Como maquinaria propagandística la imagen barroca funcionó, por un lado, “como un medio proselitista con el que ganar nuevos adeptos” (Ibid.: 131) durante la

evangelización de América, facilitando el adoctrinamiento, el despertar de la espiritualidad y el *pathos* de los creyentes (Llanos Vargas, 2014) y, por otro lado, como un medio de suma importancia en la vida cotidiana (la pintura y la escultura en los templos, las pinturas en las casas, las estampillas, los amuletos) a través del cual incorporar en el imaginario personal, familiar y colectivo una nueva mirada y forma de pensar, sentir y actuar. En lo que respecta a la devoción, la plasticidad y la composición de lugar⁶² de las imágenes eran capaces de conmover y persuadir sensiblemente a sus espectadores provocando reacciones emocionales ante las representaciones al tiempo que se modificaba la conducta y se construía una espiritualidad católica, disciplinando así la imaginación del creyente.

Así es que las pinturas y las esculturas que custodia y alberga el Museo Santa Clara de Bogotá son, a la vez, un excelente ejemplo -en el contexto de la Contrarreforma- de la metodología pedagógica a través del uso de la imagen como un ‘artefacto discursivo y didáctico’ capaz de fortalecer la fe, y también “un valioso testimonio del proyecto propagandístico que utilizó la Iglesia católica” (Toquica, 2014:53) post- tridentina a través del cual “se pretendió modelar el ser y el comportamiento de los sujetos coloniales”, y se “divulgaron las virtudes y los dogmas que fortalecieron las devociones implantadas por las diversas comunidades religiosas” (Ibid.:54). En este contexto, entre los temas iconográficos, los santos ejercieron un papel de suma importancia al presentarse como ejemplos ideales de vida a seguir -con devoción y culto-, mientras que las santas jugaron un rol trascendental a la hora de crear modelos de comportamiento para las mujeres; modelos de la mujer colonial. En conjunto, ambos representaban los valores morales y modelos de vida que debían dar forma al orden social, el “deber ser” y el comportamiento corporal del sujeto colonial (Gómez, 2009). Las iconografías de las visiones, los éxtasis, los ejemplos heroicos y sufrientes del martirio (cuerpos sacrificados y dolorosos), los episodios de la vida, pasión y muerte de Cristo, además de las iconografías dedicadas a la caridad y a la virtud ligada al voto de pobreza, conforman otro corpus modélico de imágenes de contenido emocional creadas para incentivar el aprendizaje y la devoción, siendo un claro reflejo de la religiosidad santafereña de los siglos XVII y XVIII. Estas imágenes, a causa de su fuerte contenido emocional y la viveza de su representación teatral, promovieron y dirigieron las conductas de las religiosas hacia experiencias espirituales y visiones místicas (Rodríguez Nóbrega, 1999; Toquica, 2014); quienes, además, tenían una

⁶² Un método diseñado por San Ignacio de Loyola como parte de sus ‘Ejercicios Espirituales’ (1548) mediante el cual se describía cómo componer imágenes en la imaginación, lo cual podía socorrer durante el ejercicio de meditación. La técnica fue tan importante que el texto de ‘la composición de lugar’ pasó a convertirse en una de las tecnologías para tratar la pintura barroca.

supervisión muy clara de sus experiencias místicas con sus confesores y directores espirituales, determinando éstos de qué naturaleza eran estas experiencias (Torres Rodríguez, 2019)⁶³.

En una retórica visual y textual barroca marcadamente transitoria entre el bien y el mal, el miedo y la salvación o el imaginario del cielo, del infierno y del purgatorio (tres imaginarios de futuros escatológicos), el vínculo de unión era la experiencia encarnada en los cuerpos. Entre los dogmas teológicos de la Iglesia Católica sobre Jesucristo, el paradigma del cuerpo sufriente por el cual éste se sacrifica para redimir de sufrimiento, rescatar y reconciliar con Dios a la humanidad -resucitando glorioso entre los muertos al tercer día- es uno de los pilares de la religiosidad barroca, y el modelo y la referencia corporal dominante a imitar; siendo la imitación otro de los métodos pedagógicos. A modo de ejemplo, las narraciones de vidas ejemplares de los santos y de las santas estructuran su narración a partir de la mimesis del cuerpo mártir (Gómez, 2009), presentándose como vehículos ideológicos a partir de los cuales debía articularse idealmente el orden social, los modelos de actitudes, el comportamiento gestual, y por extensión el cuerpo social (Ibid.).

Sin embargo, la relación dialéctica del cuerpo en el barroco era perversa; de una parte, el cuerpo era el vehículo a través del cual expurgar los pecados, experimentar la mística y vincularse con lo divino y, de otra parte, era el propio problema encarnado del pecado. Los fenómenos físicos del llanto, los éxtasis, los estigmas, las lactancias milagrosas, las víboras saliendo de las bocas, el sentir de las llamas del infierno, las llagas que aparecen en los cuerpos o las flechas que atraviesan el corazón son experiencias místicas -generalmente femeninas, pues las masculinas eran más intelectuales⁶⁴- y todo un juego de fascinación de los sentidos que ocurrían en los cuerpos y que, según las autoridades eclesiásticas de la época, eran prueba de la conexión real con Dios o con el diablo. El cuerpo siempre ha estado en el centro de la cuestión.

⁶³ Entrevista con Anamaría Torres Roríguez, curadora del Museo Colonial y Santa Clara de Bogotá, 2019.

⁶⁴ Entrevista con María Constanza Toquica, directora del Museo Colonial y Santa Clara de Bogotá, 2019.

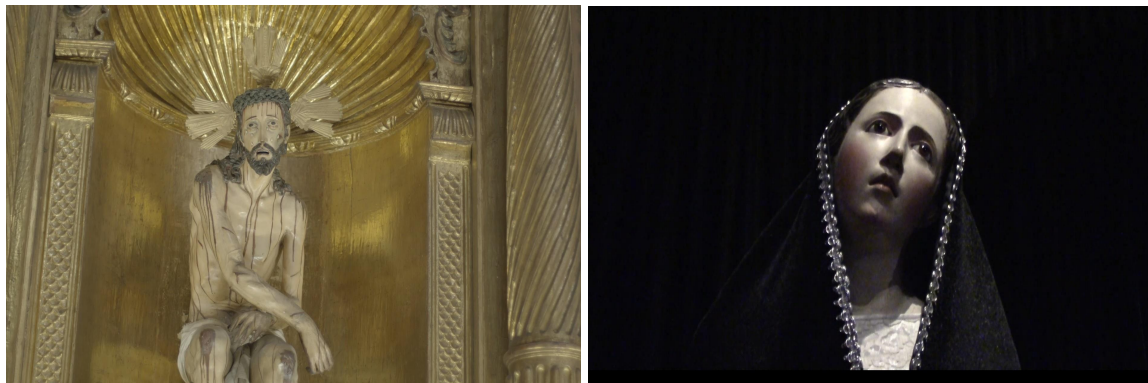


Figura 23. El Señor de la Humanidad, Anónimo, Madera tallada y policromada, Siglo XVII. Figura 24. Dolorosa, Anónimo, imagen de vestir con madera tallada y policromada, Siglo XVIII.

Además del carácter parateatral de la pintura y la escultura, es importante subrayar también la prédica durante el período barroco. El investigador y autor Rafael Massanet Rodríguez (2019) sugiere que la predicación sagrada sufre durante el siglo XVII un proceso de ‘teatralización’ debido a la gran influencia del teatro en la sociedad del momento: “actor y predicador, tablas y púlpito llegan a confundirse ante los ojos de un público que asiste a estos eventos más motivado por el entretenimiento que la moral o el mensaje cristiano” (Ibid.:462). Mientras que el actor pretendía despertar emociones, conmover y convencer a su audiencia, la misión del predicador era la de educar, deleitar y mover los afectos. Para estos fines ambos utilizarían recursos gestuales, ademanes exaltados, artificios retóricos, el uso del silencio para reforzar los mensajes y la modulación de la voz, entre otros recursos dramáticos, con el fin de performar una comunicación viva y directa capaz de conmover y apasionar, así como de difundir el mensaje evangélico y reforzar los dogmas católicos para atraer nuevos fieles, en el caso de los predicadores, o nuevos públicos y audiencias, en el caso de los actores. En los templos como Santa Clara, los recursos visuales como las pinturas y las estatuas que reposan sobre sus muros, además de la propia arquitectura del espacio, desempeñarían un papel simbólico de suma importancia a la hora de acompañar la prédica de igual manera que lo hace el *atrezzo* o la utilería en una obra de teatro, sumando todos los elementos necesarios para la puesta de escena teatral. Pintura, escultura, texto, oralidad y prédica componen una imagen barroca audiovisual holística y un escenario capaz de sensibilizar y producir una transformación en sus audiencias.

Finalmente, el Museo Santa Clara durante el happening del Concilio no fue un mero decorado ni solo una escenografía, sino una experiencia inmersiva facilitadora de una oportunidad

sin igual para resignificar el espacio y sus usos a lo largo de su historia, comprender la fuerza poética y política del espacio y tensionar las narrativas de los diferentes ‘artefactos discursivos’ que dan cuenta de las dinámicas sociales y culturales de la época colonial durante los siglos XVII y XVIII, y que afectan significativamente la atmósfera del lugar, el comportamiento y la performance de los cuerpos. En este sentido, el escenario se planteó como un proceso exploratorio y una herramienta evocadora de distintas narrativas desde las que motivar y proyectar una variedad de performances, puntos de fuga y transgresiones de normas, gestos e imágenes de futuros.

3.2.3. Primer acto: el planteamiento

Una obra de teatro y una buena conspiración a menudo implican varios actos coordinados que ocurren a lo largo del tiempo para lograr un objetivo final, siendo algunos más sorprendentes que otros y con un menor número de participantes involucrados. Habiendo conocido la ocurrencia del evento de la XIV Reunión del Comité Intergubernamental para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial UNESCO en Bogotá, urdimos un plan para intervenir con dos acciones performáticas el cóctel de su inauguración -el día nueve de diciembre-, transgrediendo el protocolo de manera festiva y lúdica con elementos de ruptura de la cotidianeidad, y tensionando con picaresca las narrativas de la institución y del evento mismo. La propuesta fue observar, escudriñar y ‘mamarle gallo’ a la UNESCO, devolviendo una mirada etnográfica al Comité experto y sus rituales. O dicho en otras palabras, aplicar el juego de la lógica al revés propia del carnaval y del diablo festivo en un primer acto a modo de planteamiento del conflicto del futuro y del patrimonio cultural inmaterial, de nuestra historia y motivaciones, los ‘personajes’, la ambientación o el trascenio, y la relación entre todos los actores. En lugar de que fueran los funcionarios de la institución quienes miran, juzgan e inventarían el patrimonio cultural inmaterial, fueran los propios portadores quienes llevaron a cabo estas prácticas sobre la extraña ‘tribu’ de funcionarios institucionales.

Así es que nos juntamos un combo de sospechosos a las puertas del centro de convenciones Ágora Bogotá, un edificio de cristal y paredes de drywall, frío, aséptico, tecno y geométrico que resonaba en contraste y tensión con los otros escenarios -éstos si un foro donde se

congregaban los ciudadanos- en los que desarrollamos nuestras acciones, el espacio público de la calle y el Museo Santa Clara de Bogotá. Mientras la ciudad ebullía endiablada, en el centro de la convención prevalecía el orden; entretanto el skyline sonoro de la calle y los espacios públicos de la ciudad era un estruendo de arengas, cacerolazos, tambores, griterío y tráfico, el paisaje sonoro de la convención mantenía una dimensión artificial y de agradabilidad a través de suaves hilos musicales, performances programadas y controladas, y mensajes promocionales a través de sus altavoces. Una antítesis espacio-temporal y lingüística.

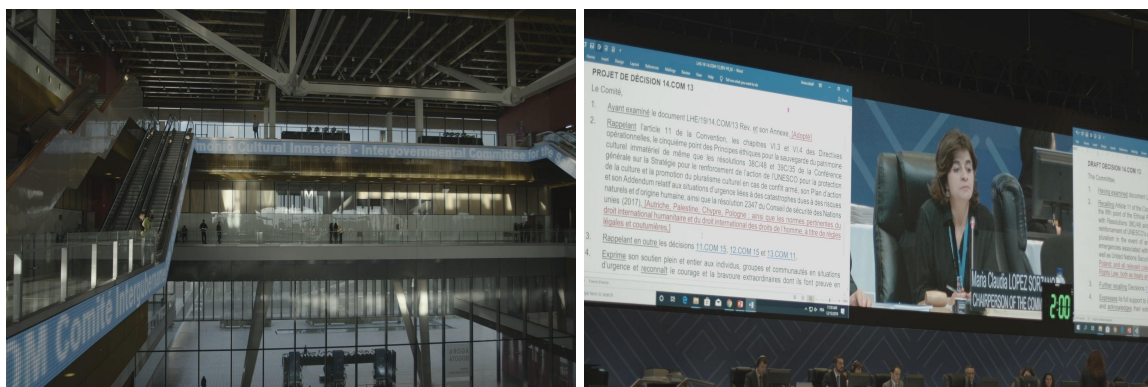


Figura 25. XVI Reunión del Comité Intergubernamental para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial UNESCO, en Bogotá, 2019. Fotografía: Sandro Bozollo.

Convocado el grupo y una vez acreditados oficialmente por el Ministerio de Cultura de Colombia, nos dispersamos por el espacio de la inauguración. La primera acción fue una performance periodística dirigida por Santiago Rivas, antediluviano⁶⁵ presentador del programa de televisión ‘Los puros criollos’, quien como Caronte -el mitológico barquero encargado de guiar las sombras errantes de un lado del río al otro- navegó entre dos mundos: el de la convención del Comité y el del Concilio de diablos festivos.

⁶⁵ Entre diciembre de 2018 y febrero de 2019 el programa -enfocado en lo popular y lo cotidiano como un espacio incluyente desde el que repensar la estructura compleja de los procesos culturales colombianos- fue censurado políticamente, siendo en este mes la emisión de su última temporada en el canal televisivo Señal Colombia.



Figura 26. Fotograma de la performance periodística de Santiago Rivas durante el cóctel inaugural 14 COM, 2019.

Ataviado con un *Salacot*⁶⁶ y acompañado por un cámara y un sonidista, Santiago era un animal escénico cazando. Se dispuso a realizar entrevistas a los distintos asistentes al cóctel de inauguración del Comité forzando una temporalidad y una narrativa decolonial e imperial de la risa. En clave de humor, sátira y travesura endiablada, con una mirada crítica y propositiva, el periodista explicaba las reglas de su juego a los entrevistados para acto seguido desubicarlos formulando un carrusel de preguntas geopolíticas acerca de la espectacularización de lo exótico, el patrimonio cultural, el turismo sostenible, la economía naranja⁶⁷ o la transformación social, entre otros temas.

El segundo acto fue disruptivo y antiestético, contrastante con la imagen multicultural chic y el estilo elegante y cosmopolita del lugar y de los asistentes a la convención. Manuel Segundo Aramburo, el Brujo de Buenaventura, nunca había viajado en avión y el aire acondicionado de éste lo había dejado afónico. Tampoco había asistido nunca a un cóctel de una convención en la que

⁶⁶ El salacot, casco colonial, casco tropical o casco de safari, es un ‘sombrero’ tipo casco originario de filipinas y otros climas cálidos, y uno de los grandes símbolos asociados a la era colonial y de exploración europea, así como a la imagen mental del safari.

⁶⁷ Un modelo de desarrollo económico cultural impulsado por el gobierno del expresidente colombiano Iván Duque (2018-2022) en el que la diversidad cultural y la creatividad son pilares de transformación social y económica del país, desde las regiones.

altos cargos políticos de la cultura debatieran sobre patrimonio cultural inmaterial. Así es que, el Brujo irrumpió con la fuerza de su presencia y los versos de su canto. Sin haberse ataviado de su traje de matachín, su máscara decorada con colores y cintas, su bastón y las hojas de palma características, parecía un rapero en el metro de una megalópolis. Lejos de representar el espectáculo patrimonial refinado y estiloso propio de una vitrina que se mostró durante la reunión del Comité, Manuel no era una figura exótica sino un portavoz de un patrimonio invisibilizado que tensionaba la realidad, y que posibilitaba un debate acerca de los orígenes del folclor y de la memoria de los sucesos tras los que el patrimonio cultural inmaterial se construye en las comunidades como un elemento de cohesión social de las comunidades que, además, favorece la construcción de tejido social.



Figura 27. Fotograma del Brujo de Buenaventura durante la acción en 14 COM, 2019.

Mostrar este tipo de patrimonio cultural inmaterial -un patrimonio vivo y actual difícil de encajar en los discursos oficiales- invitaba a un debate incómodo sobre aquellos aspectos silenciados en el discurso oficial tales como la violencia en los territorios, la esclavitud durante la época colonial, las masacres perpetradas por el paramilitarismo y los desplazamientos forzados de las comunidades afrodescendientes del Pacífico colombiano. La performance y la oralidad del Brujo de Buenaventura resultó ser un cortocircuito políticamente poco correcto. Entre *salve y salve*, escupía, tosía con fuerza y aludía al diablo, a Barrabás, y al desplazamiento de su comunidad, fracturando de esta manera la ‘vitrina de cristal’ oficial del evento. Fue una irrupción

de lo real en la ficción de lo patrimonial; una representación de costumbres, rituales y otros elementos propios del patrimonio cultural inmaterial de una realidad nacional que hace parte de un presente continuo en vez de pertenecer a un pasado concluído.

11.12.19

I Concilio de diablos y diabras de la fiesta para celebrar los Futuros de la Humanidad.

XIV Reunión del Comité Intergubernamental para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad UNESCO

Póngase su traje más elegante,
licencioso o desparpajado

Traiga consigo una ofrenda:
una reliquia para el futuro

Saque su diablo del closet

Museo Santa Clara, Cra. 8#8-91, Bogotá
Apertura de puertas: 05:00 pm
Cierre de puertas: 05:35 pm

La cultura es de todos Mincultura

MUSEO SANTA CLARA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

ECO ESTACION CULTURAL

Figura 28. Cartel del happening 'I Concilio de diablos festivos para celebrar los futuros de la humanidad' Bogotá, 2019. Diseño: Alex de las Heras

3.2.4. Segundo acto: el nudo

El segundo acto se realizó en el Museo Santa Clara de Bogotá, lugar en el que la acción alcanzó su punto máximo y se estableció la verdadera naturaleza de los personajes-participantes y sus motivaciones. Este acto corresponde al desarrollo de la trama, el nudo, momento clave en el que se desarrolló e intensificó el conflicto: la resignificación del pasado para construir futuros.

- 3.2.4.1. Primera escena: la metamorfosis

La antigua sacristía fue el espacio elegido en el que romper la lógica del espectáculo y en donde construir un juego colectivo y sencillo con el que licenciar el diablo interior, el diablo privado. Fue, como antaño era, un espacio para la transformación y la custodia de reliquias; más había sido intervenida y reinterpretada con una instalación de cortinas plásticas translúcidas y una iluminación rosada que convocaba a transformarse en un escenario femenino. Dos diablos festivos queers y subversivos vestidos con altos tacones dorados, brasieres negros rellenos, bocas pintadas de rojo, pestañas muy grandes, sombreros altos y una boa de plumas que los elevaban más que un velo, recibían entre cristos, cálices, casullas y cetros a los invitados desde la proximidad de la jauría y de los animales amables que huelen, juegan, seducen e inducen a un juego ritual de complicidades. Sinuosa y ondulante, mientras una diabla zalamera recibía y maquillaba con un pigmento dorado a los iniciados que iban entrando de uno en uno, la otra, desde el suelo, jadeante y con la lengua fuera, daba la bienvenida desde una sexualidad ambigua mostrando un cuerpo diferente que producía sonidos y choques intensos con los objetos del museo, la connotación histórica del espacio, las irrupciones de lo sagrado y de las representaciones de la Sagrada Familia, proponiendo una nueva estructura familiar y sus roles. El juego era sencillo: jugar a que el juego continuase. Así es que el juego de voyeurismo propuesto resultó en una transgresión erótica y extática, un clímax ilícito tras el cual una tercera diabla ataviada con una máscara de Titania en su *sueño de una noche de verano* recibía con ritualidad pausada y reflexiva las ofrendas para el futuro de los invitados, y las disponía bajo la pequeña figura de un Cristo con una corona de plumas verdes suspendido en un nicho, obra del artista colombiano Matías Quintero.



Figura 29. Diablas y diablos festivos en el espacio de la sacristía. Museo Santa Clara. Fotografía: Diego Moncayo.

Seguidamente un cuarto diablo invitaba a cruzar de uno a uno una angosta puerta que daba entrada a un espacio de tránsito, un pasillo antiguamente utilizado por las monjas de clausura y los feligreses para acceder a los confesionarios y que conecta la sacristía con el coro bajo. Fue un momento solitario pensado para encontrarse a uno mismo, un rito de paso hacia el cruce de un umbral, un punto de quiebre, el devenir diablos, el momento para sacar el diablo del closet.

- 3.2.4.2. Segunda escena: la fermentación

Tras una cortina al final del pasillo, una diabla festiva y cabaretera daba la bienvenida entre bisbiseos y murmullos a los iniciados al coro bajo, una antesala color rojo intenso elegida para dar la bienvenida al Concilio. En el pasado el coro bajo fue el corazón y la sala más importante del convento, un lugar de alegría en el que se velaban a las monjas muertas y se

celebraba el ritual de sus matrimonios místicos con Cristo, momento en el que nacían a la vida eterna. También en esta sala se pintaban las monjas coronadas⁶⁸, ‘las reinas del carnaval místico’ (López Parada, 2005) y, concretamente en el antiguo templo del Real Convento de Santa Clara en Santa Fé de Bogotá, los retratos de Sor María Gertrudis; una monja elegida por Dios para sufrir por sus pecados, los de su comunidad y los de la cristiandad, y poseída de por vida por el diablo y sus demonios. Los diablos festivos transformaron la sala en un espacio para el saludo, la reverencia, el reconocimiento mutuo y la complicidad. En un juego de inversiones entre rituales católicos e indígenas, una diablilla inca del Caquetá servía de la pila bautismal totumas de chicha que ofrecía ceremonialmente a los invitados, y éstos se pasaban de mano en mano. Una atmósfera cargada de distintas energías e intenciones que circulaban entre susurros, cuchicheos, arrullos y murmullos tensionando el tiempo. El olor a humano, el olor a azufre y el olor a santidad se amalgamaban en una fermentación sinigual mientras sonaban guarachas y suaves percusiones de tambores. Una invitación a endiablarse. De repente sonó el campanario por primera vez desde los Acuerdos de Paz de la Habana en 2016. Un diablo tañía desesperadamente las campanas, con gozo y rabia, sacudiendo las heces de palomas que las cubrían, conectándonos con la calle y los cacerolazos, y llamando a la comunidad a congregarse, dando comienzo al Concilio.

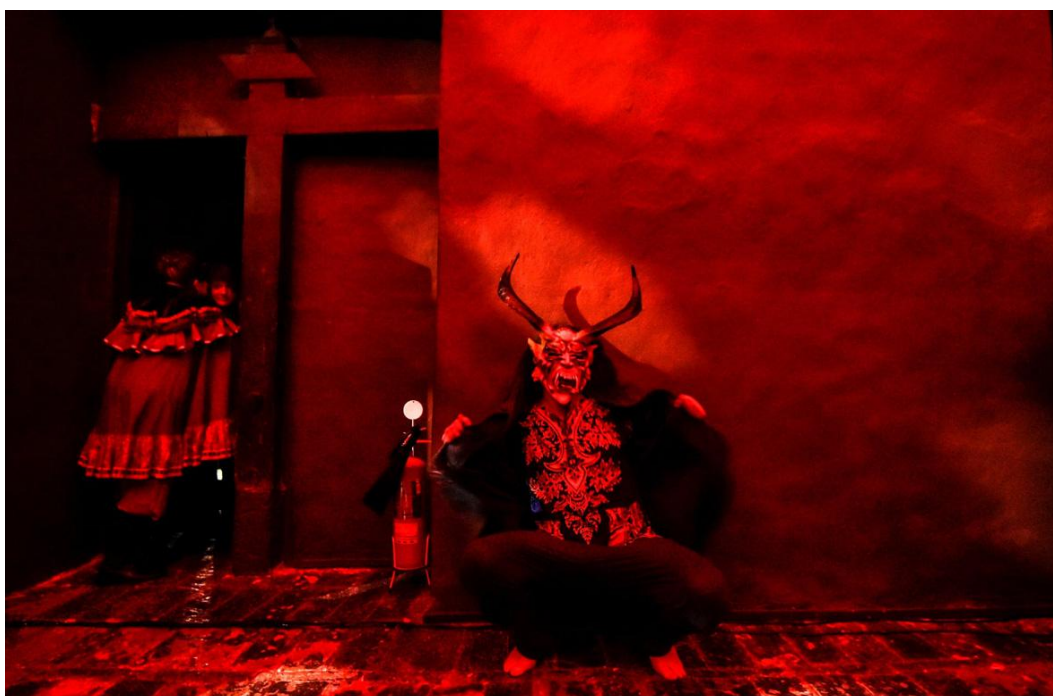


Figura 30. The Guardian ‘Best photographs of the day’. Foto: Juan Barreto/AFP/Getty Images.

⁶⁸ ‘Un género pictórico barroco del retrato que surgió durante el periodo virreinal de la Nueva España en el siglo XVII, extendiéndose hasta el siglo XVIII y XIX, y que relataba la vida conventual de las monjas’. En https://es.wikipedia.org/wiki/Monjas_coronadas#cite_note-0-1

- 3.2.4.3. Tercera escena: la diatriba

Se abrieron las puertas de la celosía tras la que aguardaban impacientes los diablos y en procesión entraron en la nave central esparciéndose por todo su espacio hasta el retablo mayor. En el centro de la nave un diablo Krampus oriundo de los Alpes austríacos con un rostro labrado en madera, colmillos afilados, cuernos asimétricos de cabra, tupido pelaje animal y una ristra de cencerros que forzaban el despertar de la naturaleza se miraba reflejado frente a un espejo. Una figura extraña, grotesca y antropomórfica del folklore europeo pre-cristiano. Ante la atenta mirada de los otros convocados, y de representaciones de Sagradas Familias, episodios de pasión, éxtasis y de unos diablillos juguetones tras un retrato de San Guillermo de Aquitania -un militar de alto rango-, el Krampus se miraba y se tocaba el rostro. En el acto performativo de redescubrirse, su máscara funcionaba como un instrumento táctil sonoro que producía ritmos sincopados y reflexivos, parecidos a los del remordimiento. Un diablo castigado, atormentado y juguetón que se miraba fascinado, se tocaba el rostro y se deseaba entre el castigo y el onanismo.



Figura 31. Krampus y su máscara interfaz táctil y sonora. Fotografía: Diego Moncayo.

Su performance jugaba a retumbar el embovedado de Santa Clara, una carpintería de lo blanco representando un “jardín de flores y estrellas sembrado en el cielo”⁶⁹ (Amaya y Buitrago, 2014:119) que simboliza los barcos que navegaban por el Atlántico y que, de manera metafórica y espiritual, representaba la vida interior que cultivaban las monjas, su jardín místico. Un juego y una retórica que imitando el barroco de los sentidos de la Contrarreforma, transitando entre el bien y el mal, entre el susto y la salvación.

Tras la crisis existencial del Krampus, una Mujer-Cabra convocó a la manada de diablos festivos a la fiesta, sacando la lengua entre berridos, gritos y cantos. Acto seguido, el maestro de la ceremonia, un diablo festivo riosuceño con la cara y las uñas pintadas de rojo, y un traje blanco impoluto, se hizo político con su oratoria *gaitaniana*, su enorme vehemencia y su capacidad de agitar las emociones entre la prédica y la oratoria del comediante. Y mientras uno gritaba *¡nosotros los diablos festivos somos los guardianes del corazón de la humanidad!, ¡Bienvenidos al espacio donde se reinventa el mundo, bienvenidos al espacio de la fiesta!*, otra diabla festiva y cabaretera replicaba con sorna onomatopéyica, convocando a un akelarre más grotesco y cómico, provocador, irreverente e incomprensible, burlesco y más cercano a la larga tradición del teatro callejero y de la comedia del arte. Su ‘lenguaje del futuro’ se atrevió a pronunciar después. Entre dimes y diretes gestuales, sonoros y cantados, la manada diabla replicaba como una jauría con gritos, aullidos y alaridos al unísono, haciendo sonar percusiones y cascabeles.

En respuesta, una diablilla Inga hizo sonar su concha de tortuga, un instrumento idiófono de origen mesoamericano. Su cantar, sus golpes y sus raspados al caparazón animal invocaban la imagen y el sonido de un futuro plural en prácticas, lenguas y cosmogonías, otrora lejos del proyecto propagandístico de evangelización barroca en el que la figura del diablo sirvió como estrategia para la colonización de las Américas. El caparazón animal y su sonido evocaban una relación interespecífica distinta y simbiótica con la naturaleza y el medio ambiente, una relación de iguales, diferente a la dominación y lejos del espacio en el que nos encontrábamos. Más tarde Wayra nos contaría⁷⁰ que la ‘*Yaku Mama*’ -como ella se refería al instrumento y al animal- es quien cuida el agua, es la comida y también quien acompaña con música el acto comer y brindar, la que inspira el canto y el llanto en las fiestas, y acompaña en los ríos, en las montañas y en las

⁶⁹ En Toquica, C. (2014) Catálogo Museo Iglesia Santa Clara. Ministerio de Cultura de Colombia.

⁷⁰ Entrevista a Wayra Jacanamijoy. En Bogotá, 2022.

quebradas. Su performance horadó un nuevo punto de fuga, conectándonos con otros territorios. Acompañando su canto sonaron de nuevo percusiones y tambores, y entre tantos sonidos un grito sordo del Manuel Segundo Aramburo, Matachín y Brujo de Buenaventura, quien puso fin a la diatriba: *¡Que muera Dios y viva Barrabás!*.

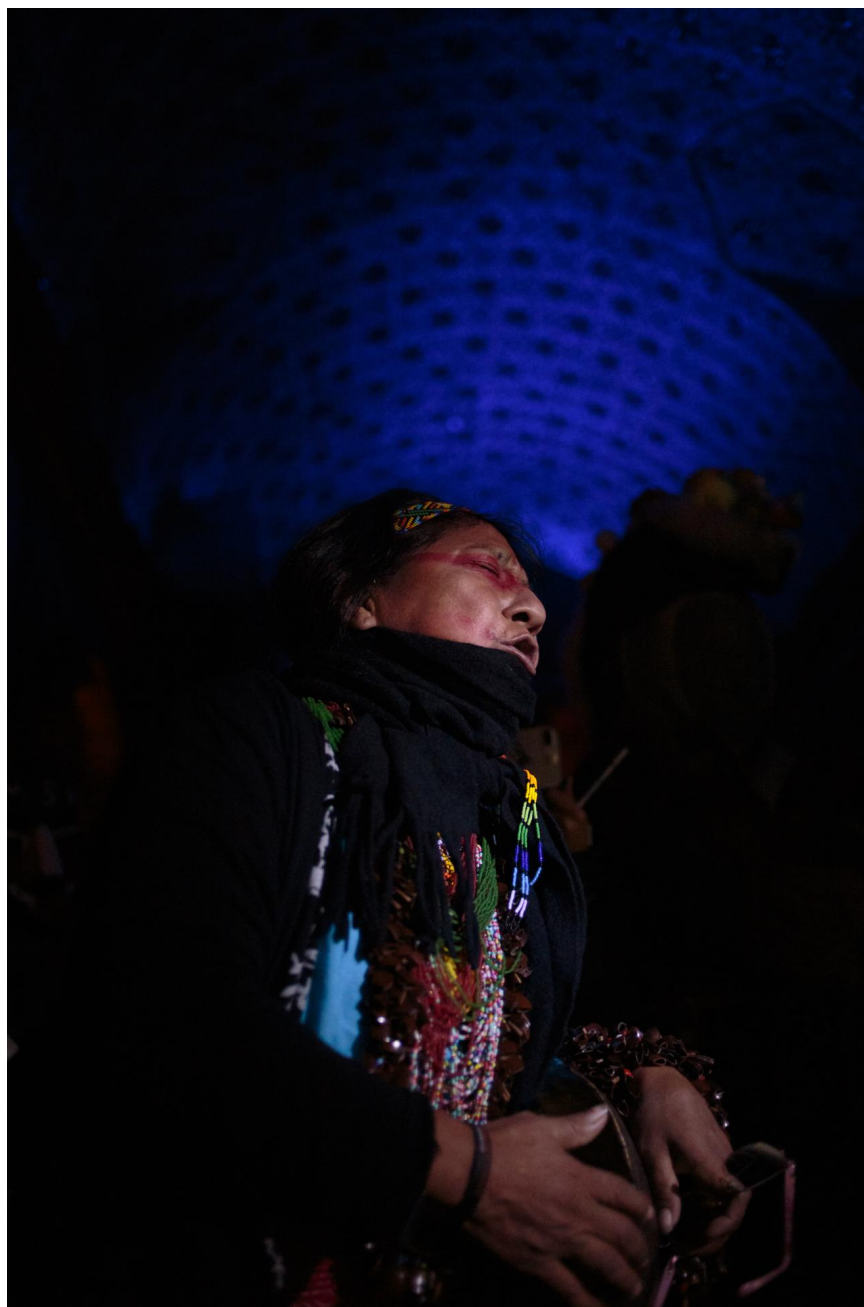


Figura 32. Doris Waira Nina y su canto con la Yaku Mama.
Fotografía: Diego Moncayo

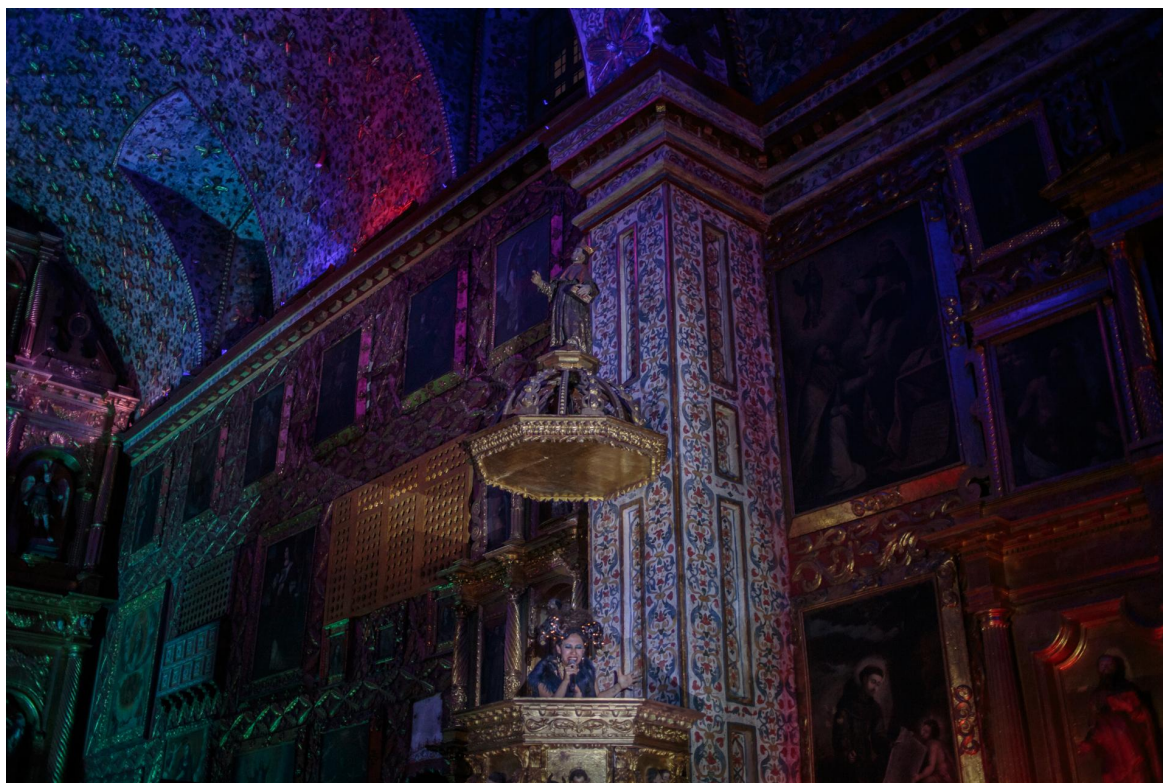


Figura 33. La Mujer-Cabra rapeando desde el púlpito 'Río adentro'. Fotografía: Diego Moncayo

Tras un breve silencio irrumpió la palabra. Desde el púlpito, símbolo de la puerta al cielo y plataforma para la prédica dentro de la liturgia católica durante el periodo colonial en la Nueva Granada, la Mujer-Cabra rapeó 'Río adentro', un homenaje a la Guardia Indígena⁷¹ que había llegado recientemente a Bogotá para apoyar las manifestaciones del 21N y al legado de las diásporas de sus ancestros, a su resistencia y sus transformaciones. Predicó su deseo de un futuro plural e inclusivo, irónicamente lineal y progresivo en el tiempo. El tornavoz de cuatrocientos años de antigüedad dirigía y proyectaba su voz campesina y repentista por todos los rincones de la antigua iglesia y así, como si de una ofrenda se tratase, rapeó las luchas de la comunidad indígena del pasado, del ahora y del devenir en un gesto absolutamente descolonizador.

⁷¹ Un organismo ancestral propio de las comunidades indígenas y un instrumento de resistencia, unidad y autonomía en defensa del territorio y de su plan de vida.

En el coro alto, tras la celosía y al abrigo del arcángel San Miguel, de Santa Clara y de San Francisco de Asís, rodeada de una proliferación de motivos florales, frutas y animales característicos del Nuevo Mundo (colibrí, loro, armadillo, ciervo, cabra y mico) así como de símbolos eucarísticos y otros de las virtudes cristianas, emanó una voz embrujadora, sanadora y terapéutica. Como si de una monja de clausura se tratase, su canto femenino, divino y contrastante convocaba la pertinencia de lo sagrado, una sacralidad diabólica que trastocaba el Concilio como un elemento de ruptura. Su voz era un desacato contra el control eclesástico masculino sobre las órdenes religiosas femeninas y su renuncia a todos los placeres humanos, al contacto físico con los otros y al encuentro comunitario, actividades que estaban estrictamente normadas. Con su canto elevaba la perfección espiritual femenina.

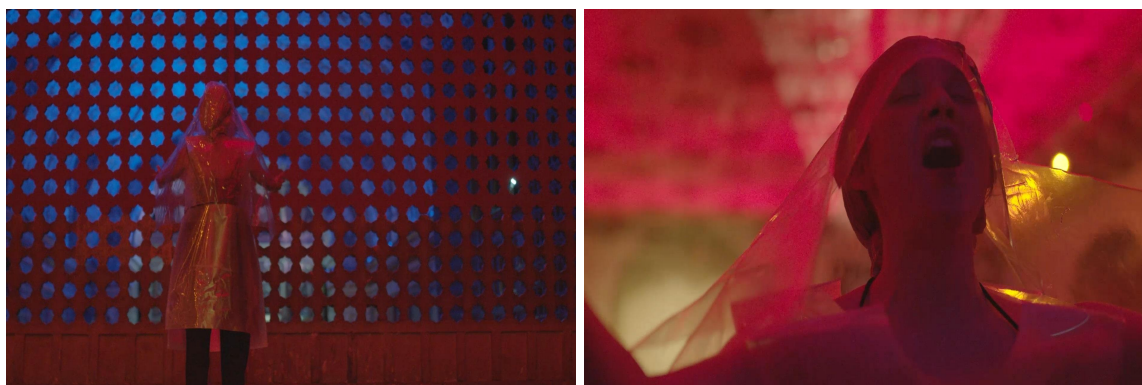


Figura 34. Una monja del futuro cantando desde el coro alto. Fotografía: Sandro Bozzolo.

Bajó las escaleras al coro bajo, abrió la puerta de la celosía y atravesó la nave central hasta la sacristía en un gesto liberador de la clausura, de la obediencia a la regla masculina y de la vida conventual, abriendo paso a la demencia de los diablos festivos.

- 3.2.4.4. Cuarta escena: una cacofonía

Caos y ruido en una atmósfera lúdica, pícaro y muy traviesa. Los diablos y las diabras de la fiesta se deshicieron en una cacofonía de performances con la que dislocar y fracturar desde las entrañas y lo oculto los espacios del Museo. Mientras el Brujo de Buenaventura enunciaba el

calvario de Cristo con gritos blasfemos: “¡Muera Dios, viva Barrabás!”, una jauría aulladora contestaban las blasfemias respondiendo en coro: “¡Viva Dios, muera Barrabás!”. Los tambores de cuero de un combo de treinta músicos acompañaron su danza y su canto y encendieron las energías. Dos abogadas del diablo utilizaron los antiguos confesionarios para el sacramento de la reconciliación entre susurros e imágenes seductoras y transparentes. De repente una familia de diablas festivas pastusas del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, Nariño, irrumpieron en el Concilio y se desplegaron por toda la nave central hasta el coro bajo danzando y moviéndose apresuradamente como espíritus femeninos poseídos y embriagados de alegría. Pérdida de control. En el púlpito un diablo venteaba con su clarinete un solo jazz-selva-tropical-endiablado, una chirimía balsámica amplificada como un manifiesto festivo contundente por el tornavoz suspendido sobre la cátedra. Y sobre el sombrero de ésta, San Buenaventura, un místico franciscano cuyo respeto y amor por la ciencia y el conocimiento motivaron su nombramiento como doctor de la Iglesia, patrono y modelo de oradores. Se amangualaron los diablos festivos en una complicidad absoluta que detonaba la posibilidad de un uso del espacio, una escucha y un movimiento de los cuerpos diferente. El canto, las oraciones, el baile, los azotes y el eco embriagante del biche clandestino y la chicha retumbaban en las gargantas.



Figura 35. ‘*Numa Raymi*’, el Alma en fiesta. Fotografía: Diego Moncayo

- 3.2.4.5. Quinta escena: la fiesta

Los textos, las coreografías, los rituales, la música, los actos, los gestos, las materialidades, las sonoridades y las oralidades no estaban prescritas. El teatro de los diablos y diabras de la fiesta pertenecía a un género distinto, un género liminoide-festivo-político-teatral-ritual; un género proveedor de espacios autónomos para la creatividad de la representación y contenedor de sus propias energías y dramaturgia, *mise-en-scène*, representación de roles, recepción y participación una audiencia que devino diablesco en el juego propuesto. La puesta en escena y el carácter libre, alegre e insolente del diablo festivo fue capaz de embaucar a los espectadores más mojigatos a transformarse en participantes, alejándose del espectáculo o de la mirada académica, atropellándose a sí mismos, convirtiéndolo sus similitudes en unanimidad. Emanaron los ‘yomonios’⁷² de las entrañas del Museo.

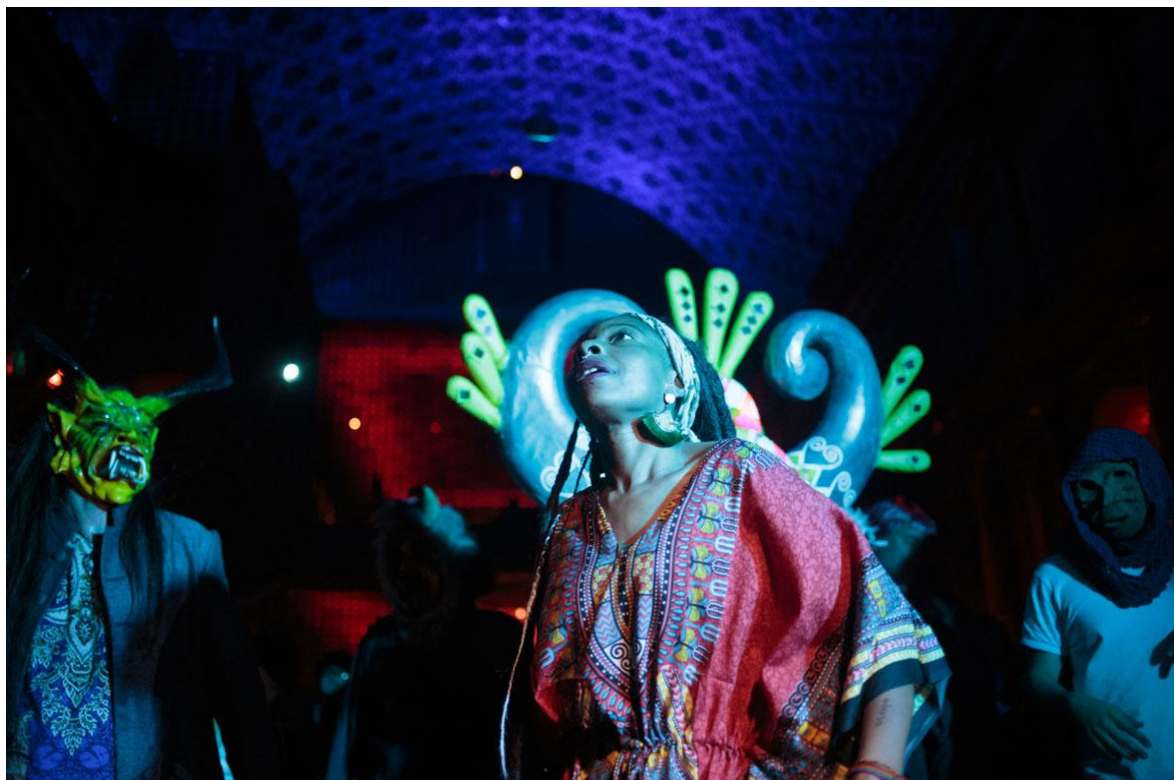


Figura 36. Diablos danzando bajo la bóveda estrellada. Fotografía: Diego Moncayo

⁷² Término acuñado por la artista colombiana Luisa Ungar para referirse al ego interpretando el diablo festivo durante el Concilio.

Tambores y percusiones afro colombianas, cantos y raspados de la Yaku Mama, danzas colectivas, espacios liminales, éxtasis, erotismos, atrevimiento, histrionismos multiplicándose, sudor, besos, desborde, *polidireccionalismo*, gestos y dádivas por doquier. Diablos y diabras festivas poseídos por el espíritu de sus máscaras, embriagados por el movimiento de los cuerpos, compitiendo con la gomina de los santos. Parecía por momentos que las reverberancias de los tambores y los ecos conciliadores de los diablos festivos invocando otros futuros fueran a desconchar el policromado de la bóveda estrellada.



Figura 37. Un diablo del Carnaval de Riosucio custodia la fiesta con el bastón de mando de *Nuna Raymi*, el Alma en fiesta, a los pies de Santa Margarita de Alacoque en su retablo de amor divino y Sagrado Corazón. Fotografía: Diego Moncayo

3.3. Tercer acto: el umbral (y el clímax)

Los tambores, las percusiones y la danza cesaron repentinamente. El maestro de ceremonias convocó a todos los conspiradores a salir a la calle en procesión carnavalesca para acompañarlo en un canto de Nochebuena. Dijo: *¡Tenemos tres minutos!* Se abrieron las puertas de

la sacristía y del Museo por la entrada del Ministerio de Cultura. El clarinete y las percusiones salieron primero, y de repente un pasacalles carnavalesco de diablos festivos que bailaban y cantaban encendidos, tumultuosos, alegres y desafiantes se tomó el pasillo presidencial frente a Casa de Nariño, la residencia oficial y principal sede de trabajo del Presidente de la República de Colombia, y frente al Capitolio Nacional de la República de Colombia. Fueron tres minutos liminales de perplejidad, tensión, vigilancia, pánico, gente asomándose por las ventanas, policías y militares corriendo de lado a lado, activación de protocolos y una alerta de un poder abstracto desconcertado frente al poder crítico del teatro directo, sitio específico e impredecible de los diablos y diabras de la fiesta que culminaron su concilio con un gran concierto de carcajadas. Un acto sublevado. Un gesto colectivo de futuro.



Figura 38. Un gesto colectivo de futuro, una carcajada. Fotografía: Diego Moncayo

3.4. PAN

“PAN” es una serie de ensayos documentales que recogen la investigación de este tercer capítulo y la vincula con los territorios, las opiniones y los sentires, las acciones, los happenings, las performances y los gestos de sus distintos participantes; articulando la reflexión teórica, la experiencia artística y la riqueza de las vivencias, las experiencias y las voces de los participantes y distintos colaboradores, además de presentar mi subjetividad y mi intuición como investigador. Se trata tanto de un producto documental como de un proceso de observación, experimentación, investigación y argumentación audiovisual que recoge un conocimiento encarnado, estético, sensual, emocional, físico e incrustado en su materialidad visual, sonora y plástica. Se trata de un conocimiento que contrasta y complementa el conocimiento científico objetivo de este texto, mostrando aspectos de la investigación que de otro modo serían difíciles de representar o relatar.

La imagen, el sonido y el texto narrativo son al mismo tiempo el medio del discurso y su objeto. Buscando ser divulgado públicamente más allá de los límites de la difusión académica -siendo el ámbito expositivo también un modo de extensión de la investigación- y con otros lenguajes no académicos, uno de los objetivos de este producto es la posibilidad de ofrecer a sus espectadores y a nuevas audiencias un medio desde el que explorar reflexivamente las cuestiones relativas a la resignificación del pasado colonial andino, la construcción de memoria, la noción de presentismo, las distintas percepciones del tiempo de los participantes y, más concretamente, las diversas concepciones, imaginarios, proyecciones, gestos y acciones sobre el concepto de futuro que recoge la investigación. De manera manifiesta, el otro objetivo es que sus espectadores se lo pasen bien y, ojalá, sirva como una receta para endiablarse y para proyectar subsiguientes futuros. La idea general es que los espectadores formulen sus propias preguntas acerca de los contenidos, los materiales y las narrativas que se muestran, razón por la cual no procederé a explicar el por qué de la narrativa, de la edición o de la selección de unas historias, participantes y gestos, u otros aspectos del producto -más allá de aquellos descritos en este capítulo y en los capítulos siguientes dedicados a la investigación durante y después de la acción. Éstas son algunas de las preguntas que el espectador está invitado a hacerse y reflexionar si son de su interés, para luego participar en el debate.

Con un orden secuencial establecido y sumando un total de cinco ensayos documentales, 1) El primer capítulo trata sobre la percepción del tiempo futuro en la región andina, el trascenio y las motivaciones que envolvieron el happening y su activismo; 2) El segundo capítulo trata sobre la percepción del futuro de Manuel Segundo Aramburo el ‘Brujo de Buenaventura’ -un mascarero y matachín del barrio Punta del Este- y la construcción del relato de memoria de su comunidad alrededor del fútbol y el ritual de los matachines, vinculándose con la XIV Reunión del Comité Intergubernamental para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial UNESCO, en 2019; 3) El tercer capítulo discurre sobre el personaje del diablo festivo, la ‘conspiración’ y el Carnaval de Riosucio; 4) El cuarto capítulo, desarrolla la investigación alrededor del Museo Santa Clara de Bogotá, la construcción del sujeto colonial y el happening del Concilio; y finalmente, 5) El último capítulo recoge el happening, la performance y las proyecciones de gestos e imágenes de futuros que se representaron durante el ‘I Concilio de diablos festivos para celebrar los futuros de la humanidad’ realizado en 2019, en el Museo Santa Clara de Bogotá.

La visualización de todos los ensayos sumerge al espectador en un ‘viaje’ espacio-temporal por la costa atlántica y el desierto de Atacama en Chile, el piedemonte amazónico del Caquetá en Colombia, el altiplano cundiboyacense en la Cordillera Oriental de los Andes, los barrios urbanos de las ciudades de Medellín y Bogotá, y el barrio Punta del Este en Buenaventura, en el departamento del Valle del Cauca, en Colombia. La selección de los materiales, es decir, de los personajes, los territorios y los lugares, las narrativas, los sonidos, las expresiones, los gestos y las opiniones e ideas que aparecen en la serie no ha sido inocente. Esta selección ha sido sometida a un proceso multimodal de análisis y edición. En este sentido, además de mostrar la “verdad” documentada mediante el despliegue de hechos y de personajes reales, los ensayos también muestran una creación compositiva consciente, propositiva y colaborativa; un relato construido. En otras palabras, la interacción entre las distintas "voces" y subjetividades -a veces contradictorias entre sí producen una poética de lo real- y la articulación (una forma de intervenir) entre los artefactos discursivos, es el centro de la producción de significados, una fórmula a partir de la cual proponer nuevos imaginarios y miradas sobre los materiales. Otro de los puntos de suma importancia a subrayar, es sobre la densidad simbólica, la carga afectiva y el sentido de pertenencia de los materiales, lo cual ha obligado a desarrollar una sensibilidad particular y un cuidado metodológico, así como también un manejo con profundo respeto de los distintos puntos de vista, las creencias y las representaciones de los sujetos individuales y colectivos que han participado en la investigación.

Finalmente, si bien he realizado las funciones y responsabilidades de director, investigador principal, guionista, editor y productor ejecutivo a lo largo de todo el proyecto, el proceso no ha sido solo individual. Hasta cierto grado, esta obra debe también considerarse una creación colectiva al haber participado un alto número de artistas, agentes culturales, activistas, académicos e investigadores, portadores de patrimonio y técnicos, que han colaborado de manera voluntaria o bajo contrato en distintos momentos de acción y participación, y procesos técnicos de producción; y que han participado con mayor o menor intensidad según su motivación y disponibilidad de tiempo.

***NOTA:** Este es el momento para visualizar la serie de ensayos documentales ‘PAN’. Con el fin de favorecer la construcción y el desarrollo de la narrativa, así como de los participantes y distintos actores de la investigación, se recomienda seguir el siguiente orden secuencial propuesto para su visualización.

Capítulo 1. Los futuros

Capítulo 2. El matachín

Capítulo 3. El diablo festivo

Capítulo 4. Santa Clara

Capítulo 5. Un gesto de futuro colectivo

Por razones de derechos de autor y patrimoniales, he habilitado una carpeta de Google Drive desde la que visualizar la serie de ensayos documentales ‘PAN’. Al no haber sido publicado todavía, se solicita no ser compartido, ni proyectado, ni descargado. Gracias.

https://drive.google.com/drive/u/0/folders/14Ogoqp_6155x2a_6cWQtPLH7RbJ0fr_8

Capítulo 4. La investigación durante y después de la acción

4.1. La investigación durante la acción: la entrevista, el *canovaccio* y la documentación audiovisual

La investigación puso en práctica el modelo propio de la 'Investigación-Acción basada en el Arte como metodología prospectiva', fundada en la mezcla de distintos métodos, protocolos y herramientas de investigación -como se ha descrito en el segundo capítulo de esta tesis-, con el propósito de generar distintas inteligencias colectivas, ofrecer a los participantes la capacidad de trazar y representar sus propias ideas acerca de sus futuros y producir varias 'obras de arte' embebidas en el espacio-tiempo. Así, la investigación fue dividida en dos grandes momentos: una primera fase dedicada a la investigación y reflexión durante la acción -que es fundamental para el "arte" y mediante la cual el investigador se enfrentan a situaciones de incertidumbre, inestabilidad, singularidad y conflicto de valores (Schön, 1983)- y que, a su vez, invitaba a preguntarse sobre los participantes, su contexto, sus esperanzas e imágenes de futuros y sobre el conocimiento de la acción social que aparecía en el mismo momento de la acción, en su puesta en escena y en su performance; y, en segundo lugar, una fase dedicada a la investigación y reflexión después de la acción, sobre la cual entraré en detalle en el siguiente capítulo. Cada fase, a su vez, contuvo distintos procesos en los que se emplearon diferentes métodos y en la que participaron distintas personas según las necesidades del proyecto. De este modo, la primera fase de investigación produjo dos eventos performáticos (el Concilio y una acción guerrilla), mientras que la segunda fase de investigación produjo una serie de ensayos documentales audiovisuales (cinco capítulos) que dan cuenta de los distintos procesos, temas, participantes y contextos relacionados con toda la investigación.

La etapa preliminar estuvo marcada principalmente por la premura y se desarrolló enteramente durante el año 2019. Construir un escenario deseado no ocurre de forma espontánea. Necesita,

entre otros procesos, una amplia participación, coordinación, promoción, búsqueda de estímulos y presupuestos, gestión de energías y una tematización inter-subjetiva. Además, conlleva el intento de “rastrear iniciativas sociales poderosas, que existen y que son de hecho, extremadamente dispersas; así como identificar a los actores que comparten estas ideas y experiencias” (Bianchi y Lutri, 2018). Estos actores pueden ser individuos, colectivos, grupos sociales, movimientos, asociaciones, fundaciones, cooperativas, sociedades mutuas o comités de naturaleza compositiva informales y conocidos por el deseo común de experimentar en lo participativo, lo colaborativo e inclusivo y en actividades transformativas. Desde estas energías, miradas e intenciones, decidimos hacer un llamado a participar en una conspiración lúdica, abierta, inclusiva, heterogénea, incrustada en el espacio-tiempo y festiva.

A partir de aquí, se sucedieron varios meses de efervescencia creativa y de intensas y apasionadas conversaciones con instituciones, activistas, académicos, portadores de patrimonio, artistas, agentes culturales, equipos técnicos, medios de comunicación y otros participantes que fueron invitados a endiablarse y a pensar en el futuro. Invitamos a participar según las necesidades, las narrativas, los espacios seleccionados para las acciones y las estéticas que iban surgiendo durante el proceso creativo, y siempre bajo la condición de que los participantes mantuvieran el rol de conspiradores. Cada uno de los conspiradores, colaboró de manera voluntaria o bajo contrato, participando con mayor o menor intensidad según su motivación, compromiso y disponibilidad de tiempo. Sus energías, su motivación y sus ganas de jugar fueron fundamentales y una condición *sine qua non* para participar. A todos los participantes se les invitó también a aproximarse desde un juego creativo y desde una mirada diabólica, debiendo aportar un proceso, un gesto, una enunciación, un ser parte del colectivo y de la acción, ya fuera a través de la performance en un espacio previamente seleccionado por nosotros (el púlpito, el coro alto, los confesionarios) o uno de su propia elección. Así mismo, invitamos a algunos de los conspiradores a que trabajasen juntos, compartieran temas y crearan un gesto, un personaje, una reinterpretación y una performance a partir de la curiosidad común, como fue el caso de la curadora del Museo Santa Clara y Colonial de Bogotá, Anamaría Torres, con Irene Roríguez, una artista vocal colombiana que cantó un góspel *a cappella*. Finalmente, no queríamos tener espectadores ni un público observador y decodificador de la representación social, sino participantes poseedores de valores diferentes y compuestos por constituciones interpretativas divergentes capaces de ‘soltar’ la barrera académica del observador.

Como los hermanos Blues, Jake y Elwood, planeamos, organizamos, convocamos a los conspiradores y producimos el grueso del happening en un coche, conduciendo desde un garaje frente a la Universidad Nacional de Colombia -lugar principal de reunión-, su campus y el centro histórico de Bogotá, lugar en el que se encuentra el escenario sitio específico elegido para acoger el happening: el Museo Santa Clara de Bogotá, una institución que opera en una antigua iglesia barroca del siglo XVII que nos brindó la oportunidad de resignificar su patrimonio arquitectónico, iconográfico, cultural e histórico en perspectiva de futuros. De tal forma como nos invita a pensar la futurista y etnóloga Katriina Siivonen, ‘a veces, la mejor forma de ver el futuro es mirar lo suficientemente lejos en el pasado’⁷³. Un ejercicio que nos convocó también a reinterpretar, resignificar, construir identidad, crear nuevas narrativas, símbolos y significados a partir de historias actuales del pasado, el presente y el futuro (Milojević y Inayatullah, 2015); prácticas “que se encuentran en el núcleo de todo activismo social” (Davis, 2002, p. 4).

Siguiendo estas pautas, en primer lugar, se enfatizó una indagación colectiva y autorreflexiva de los conspiradores acerca del futuro -ofreciendo recursos teóricos y herramientas para individual y colectivamente desarrollar la capacidad y la libertad de trazar y representar sus propias ideas-; en segundo lugar, el tema de ‘los futuros de la humanidad’ animó a los participantes a contribuir en el debate social y nacional sobre hacia dónde debemos dirigirnos, fomentando una conciencia sobre la capacidad de intervención humana en la creación de escenarios futuros. Y, en tercer lugar, se subrayó la fiesta como un espacio de enunciación y liberación, un acontecimiento desde el que plantear una relación distinta tanto con el Museo Santa Clara como con su localización del museo en la calle Presidencial, invitando a generar una transformación en un escenario festivo-celebratorio, un espacio de recreación y un lugar privilegiado para el estudio del futuro y del concepto de cambio social.

Finalmente, me propuse asumir diferentes roles además del de investigador: en primer lugar, como co-director y orador público trabajando progresivamente en estrecha relación con los participantes, con el objetivo de fomentar diálogos y entendimiento entre los participantes y los espectadores (Hannula, Suoranta y Vadén, 2014), los lugares y los públicos; y, en segundo lugar,

⁷³ En Siivonen, K. (2019). Intangible cultural heritage will revolutionise the future. *Wohin geht die Reise*, 93-97.

como director de escena: supervisando y orquestando el montaje de la producción del happening, garantizando la calidad y la integridad de la obra, guiando a los miembros y participantes para que llevaran a cabo sus actuaciones y visiones artísticas, y coordinando todos los aspectos de la producción (técnicos, performativos, comunicativos).

4.1.1. La entrevista

Habiendo consolidado estos dos puntos con cada uno de los conspiradores, empleamos el primer método cualitativo de esta fase: la entrevista. Se usó no sólo como técnica de documentación visual para ser utilizado después durante el proceso de postproducción, sino también como método de acercamiento e instrumento de observación e indagación científico. Realizamos un número determinado de entrevistas previas al happening y también después del mismo con el fin de conocer, por un lado, las miradas, las perspectivas y los marcos de referencia a partir de los cuales los participantes comprendían sus entornos, orientaban sus comportamientos y exploraban sus ideas con respecto al pasado, el presente y el futuro y, por otro lado, para comprender sus sentires y afectos, sus ideas y sus experiencias una vez realizado el happening. De igual manera, el método de la entrevista se vuelve a utilizar durante la fase de investigación después de la acción y la producción de la serie de ensayos documentales con el fin de nutrir de nuevos materiales y temas el producto final, con el desarrollo en la participación de algunos de los conspiradores que participaron en el happening.

El primer bloque de entrevistas las realizamos a María Constanza Toquica y Anamaría Torres, directora y curadora del Museo Colonial y Santa Clara de Bogotá respectivamente; al maestro Misael Torres, director de teatro y diablo festivo del Carnaval del Diablo de Riosucio, Colombia; al mascarero y matachín Manuel Segundo Aramburo ‘El brujo’, de la ciudad de Buenaventura, Colombia; y a Eugenio Viola, curador jefe del Museo de Arte Moderno de Bogotá, MAMBO. Las dos primeras entrevistas estuvieron centradas en comprender sus miradas, comprensión e ideas acerca de los siguientes temas específicos relativos al Concilio: el estallido social, la figura del diablo durante la colonia, la conformación del sujeto colonial, la teatralidad barroca y la composición de lugar como tecnologías y metodologías para imaginar y construir

imágenes, además del relato de algunas anécdotas del antiguo templo del Real Convento de Santa Clara de Bogotá y preguntas acerca del aspecto decolonial de resignificación del museo a través del happening propuesto.



Figura 39. María Constanza Toquica y Anamaría Torres, directora y curadora del Museo Colonial y Santa Clara de Bogotá respectivamente, Museo Colonial de Bogotá, en 2019. Fotografía: Sandro Bozzolo.

Por otro lado, la entrevista al maestro Misael Torres tuvo dos objetivos: sumar el primer diablo festivo portador de una tradición de patrimonio cultural inmaterial a la conspiración y convencerlo de ser el maestro de ceremonias del I Concilio de diablos festivos. En este sentido fue más ‘un pacto con el diablo’ que una entrevista, mas sin embargo fue, tal vez, una de las entrevistas más enriquecedoras y creativas, pues además de conversar sobre la figura del diablo festivo en Latinoamérica y el estallido social, también conspiramos juntos, proyectando distintas escenas, performances y entreactos del Concilio.



Figura 40. El maestro Misael Torres y el conspirador Paolo Vignolo. Entrevista en su casa. 2019. Fotografía: Alex de las Heras.

De otra parte, realizamos una cuarta entrevista en la Estación de la Sabana de Bogotá a Manuel Segundo Aramburo, ‘El brujo de Buenaventura’, un mascarero y matachín del barrio Punta del Este que por primera vez se desplazó en avión a la capital. Su comunidad, descendiente de africanos esclavizados y oriunda de Juntas de Yurumanguí, un territorio colectivo de comunidades negras ubicado al sur de Buenaventura, en el Valle del Cauca, fue forzosamente desplazada por causas del Conflicto Armado Colombiano y cada año celebra la Danza de los Matachines durante la Semana Santa con el fin de preservar sus prácticas culturales, sanar el dolor causado por la masacre de 11 jóvenes del barrio más uno anónimo por un grupo paramilitar en el año 2005, y reconstruir las relaciones afectadas por la guerra, ‘propiciando transformaciones que son, a la vez, semilla de procesos de sanación, resiliencia y resistencia’ (Bautista Bulla, 2020) y también actividades que mantienen la cohesión social de la comunidad. Así es que Manuel trajo consigo la memoria colectiva de su comunidad. Nos relató cómo la práctica de los matachines conmemora y celebra el dogma católico de la pasión, la muerte y la resurrección de Cristo y también, con cierta incomodidad, relató la historia de la masacre y como ésta transformó la danza de los matachines en una conmemoración y en un elemento de cohesión social de la comunidad. Resultó particularmente

interesante cómo en su imaginario y el de su comunidad, apropiándose de la religión para su contexto, habían transformado la historia de Cristo y su crucifixión en una historia de Buenaventura, de masacres y despojos de tierras, de desplazamiento y violencia; la historia de Cristo como si fuera una masacre del Pacífico Colombiano.

Finalmente, la entrevista con Eugenio Viola estuvo enfocada en el personaje del diablo en la historia del arte, más no funcionó y fue desestimada como recurso y material documental durante la investigación después de la acción debido al ‘poco juego’ conspirativo del invitado y la conversación centrada en el limitado binomio moral católico del bien y del mal, de Dios y el diablo, y del cielo y el infierno.

4.1.2. El *canovaccio*

Este primer bloque de entrevistas sumadas a las frecuentes visitas y el estudio del Museo Santa Clara de Bogotá en compañía de los conspiradores invitados nos permitieron empezar a imaginar y proyectar el happening en sus diferentes actos, escenas, performances y narrativas. Con el fin de ofrecer un guión y unas reglas de juego definidas para la resignificación y la inmersión en el escenario seleccionado, y poder facilitar también la generación de diálogos inter y transdisciplinarios entre los conspiradores en torno a su arquitectura, sus usos pasados, presentes y futuros, sus objetos y reliquias, y sus distintas narrativas coloniales, pusimos en marcha el segundo método de esta fase preliminar: el *canovaccio*.

Muy utilizado entre los siglos XVI y XVIII en la “*Commedia dell'arte*” italiana, los “*scenari*” o “*canovacci*” consistían en guiones en los que se “ofrecían escuetas indicaciones sobre las acciones que estructuraban cada secuencia dramática y acerca de su contextualización espacial y cronológica” (Alviti, 2020, pg. 238). Dirigidos a cómicos profesionales técnicamente capaces de improvisar actoralmente y dejando los detalles de la obra a la creación improvisada de los actores que se lanzaban a un juego escénico de "invención" y de "representaciones repentinas" (Testaverde, 2013), los *canovacci* daban cuenta, además, de objetos necesarios para la puesta en escena denominados ‘*attrezzo*’, los cambios de escena, los tiempos, los espacios en los que se mueven los

personajes y su relación con el escenario y las situaciones dramáticas. Del mismo modo el *canovaccio* ofrece indicaciones sobre las relaciones entre personajes y otras breves referencias para que los intérpretes las desarrollaran y las convirtieran en realizaciones escénicas acabadas (Alviti, 2020). Tomando como referencia estos aspectos, creamos un *canovaccio* a partir de los espacios que ofrecía el museo y el juego de la resignificación, las performances de los conspiradores y la narrativa festiva y futurística del happening.

I Concilio de diablos festivos para celebrar los Futuros de la Humanidad

11.12.19, Museo Santa Clara

Apertura de puertas: 17:00 pm

Cierre de puertas: 17:40 pm

Hora final approx.: 20:30 pm

Dirección: Cra. 8 # 8-91, Bogotá. Entrada y salida por el Ministerio de Cultura.

Más que una obra de teatro, el ‘I Concilio de diablos festivos para celebrar los futuros de la humanidad’ es un juego donde cada participante asume una serie de reglas colectivas dentro de las cuales tendrá total autonomía creativa y discursiva:

- El Concilio, más que un espectáculo o una obra de teatro, es un happening y una conspiración lúdica en la que los diablos festivos se movilizan al son del temblor telúrico que sacude hoy la sociedad entera. Cada uno de los 120 conspiradores aportará algo para su realización en etapas, actos y en modalidades diferentes. Todos tienen un cometido, un propósito o llevan a cabo una forma de creación y colaboración activa.
- Los futuros imaginados serán el eje que orienta cada discurso y cada performance. Nos reunimos y conspiramos para hablar y activar futuros.

- El Museo Santa Clara no es un mero decorado, ni solo una escenografía, es un actor más y un escenario para la inmersión. En el pasado, fue un espacio sagrado, lugar de reunión de la comunidad y para el ritual, la prédica, el adoctrinamiento, la contemplación y también el manejo político. El Concilio es una oportunidad para resignificar y dialogar con este patrimonio.
- La presencia y la identidad de cada uno de los conspiradores será la de un o una diablo festiva. Saca tu diablo del closet.

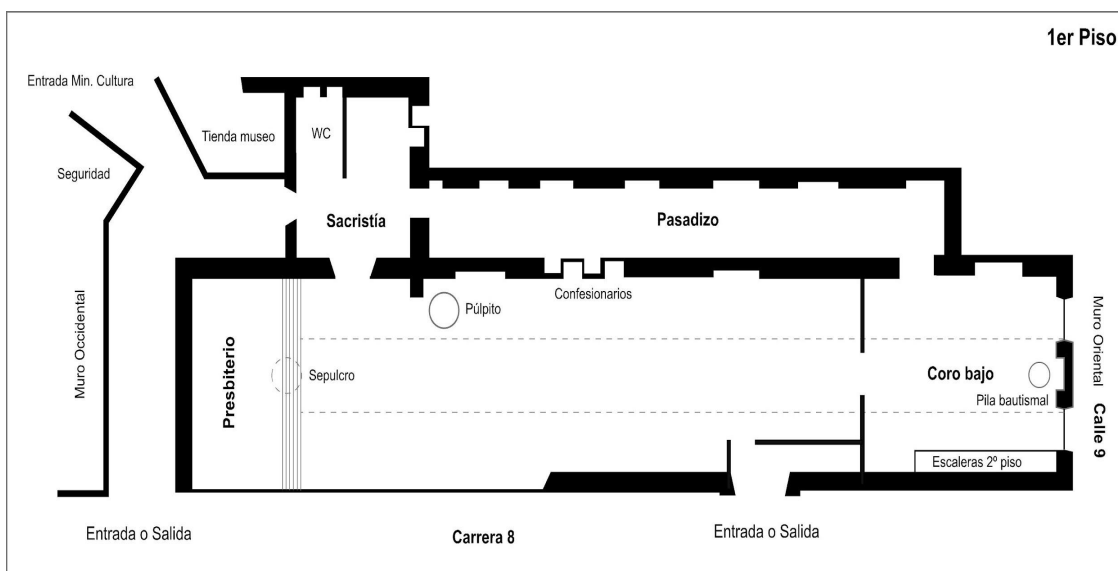


Figura 41. Plano de la planta baja del Museo de Santa Clara.

- Primer acto: la metamorfosis

Duración: 35 - 40' minutos.

Espacio: sacristía.

1. Frente a la tienda del museo, dos personas (Diego V. y Melissa D.) entregan y recogen firmados los formularios de autorización audiovisual. Un diablillo (Daniel R.) abre las puertas del Museo y da la bienvenida al Concilio.

2. Al entrar, una diabla (Jimena S.) recoge la ofrenda al futuro y la dispone en el espacio. Dos diablas sinuosas (Rafael A. y Brigitte) juegan, revisten y zalamean a los conspiradores, iniciando un ritual de bienvenida. Invitan a los iniciados a entrar uno a uno en el pasadizo que conecta la sacristía con los confesionarios y el coro bajo. Iluminación rosada.
3. El pasadizo será, durante el primer acto, una experiencia solitaria, un ritual de paso. Los invitados deben cruzar individualmente por un pasillo oscuro y angosto de unos 20 metros de profundidad por 5 de altura. Al final del pasillo, una instalación lumínica (Andrés J. y María R.).

- **Segundo acto: la fermentación**

Duración: 20' minutos.

Espacio: coro bajo.

1. Tras la cortina de la entrada al coro bajo, una diabla festiva (Mabel P.) da la bienvenida a quienes llegan del pasillo entre bisbiseos y murmullos. Las puertas de la celosía que conecta el habitáculo con la nave central están cerradas. Luz roja. Atmósfera tensa de reconocimiento y complicidad. Juego de miradas en silencio. Desde la pila bautismal se ofrece chicha (Waira J.) que va pasando de mano en mano entre los susurros y cuchicheos de los conspiradores. Suenan suaves percusiones de tambor y guaracha. Sensación de carga humana y diabla.
2. De repente el llamado de un diablo (Vladimir G.) que hace repicar el campanario con compás y fuerza en señal de fiesta y regocijo. Se cierran las puertas de acceso al museo. Un diablo festivo baja del coro alto por las escaleras con su relicario (Darío M.) y abre las puertas de la celosía a la nave central.

- **Tercer acto: la diatriba**

Duración: 40' minutos.

Espacio: nave central.

La nave central se presenta como un espacio vacío y frío. Performances una tras otra sin pausas. Se inicia una diatriba gestual, sonora y cantada sobre los futuros de la humanidad.

1. Un diablo Krampus (Enrique T.) está tirado en el piso frente a un espejo. Diálogos con la bóveda. Los demás lo rodean y lo observan sin dejar de ser diablos. La Mujer Cabra da la bienvenida al Concilio. Una diabla festiva y cabaretera (Mabel P.) irrumpe. Una diablilla inga (Wayra J.) hace sonar su concha de tortuga y canta. Suenan tambores y percusiones. Arengas y jaurías. El Brujo de Buenaventura baila y canta: *¡Qué muera Dios y viva Barrabás!*
1. Primer silencio.
2. La Mujer Cabra se sube al púlpito y canta 'Rio adentro'.
3. Pausa de silencio total de 30 segundos.
4. Desde el coro alto brota la voz embrujadora de una monja (Irene R.), lentamente baja las escaleras, abre las puertas del coro bajo, cruza la nave central cantando y abre las puertas de la sacristía. Cambio de iluminación.

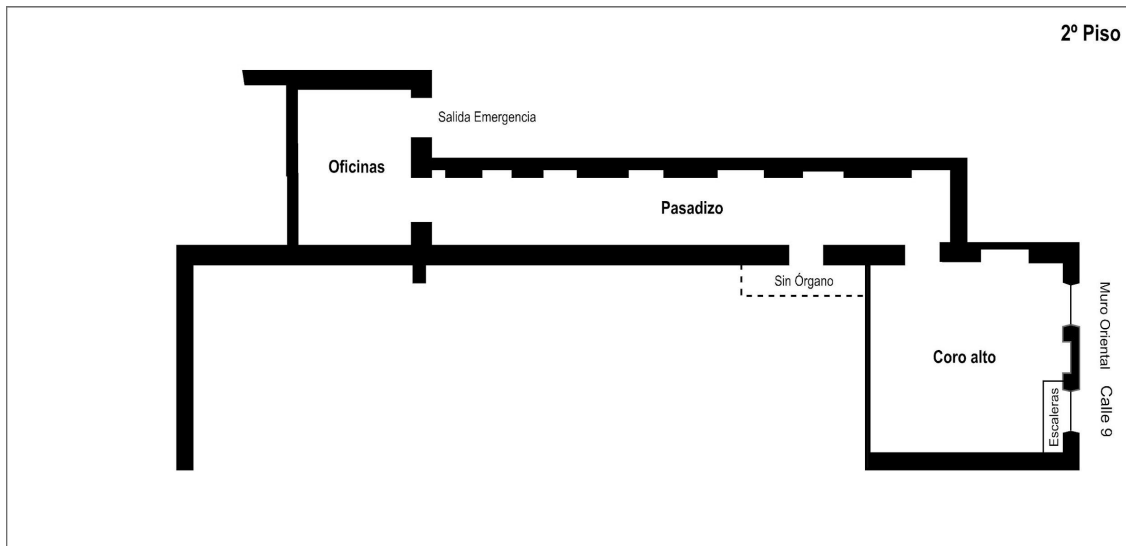


Figura 42. Plano de la segunda planta del Museo de Santa Clara.

- Trasescena:

- Cambio de atmósfera lumínica al bajar la monja (Irene R.) las escaleras: el coro bajo y la nave central quedan a oscuras, se encienden las luces de mano.
- Una compañía de diablos festivos (La Gran C.) comienza a desplazarse por la nave central.
- Dos diablas ocupan los confesionarios (Radio B.).
- Altar de reliquias del futuro instalado en la sacristía (Jimena S.).

- **Cuarto acto: una cacofonía.**

Duración: 15' minutos.

Espacios: nave central, sacristía, pasadizo y coro bajo.

Una cacofonía de juegos. Participan todos, los 120 conspiradores. Todos se activan, se trata de mover las energías en muchos focos. Diablos festivos que se mueven libremente apropiándose de los espacios, activando el museo. Atmósfera lúdica, pícaro, traviesa, granuja, descarada: se mama gallo. Todo ocurre al mismo tiempo, unas performances se pisan a otras, caos.

1. El maestro de ceremonias (Misael T.) se presenta y da inicio al juego, la mamadera de gallo y la fiesta.
2. La compañía de diablos festivos (La Gran C.) comienza las percusiones.
3. Una diablas festivas de Pasto (Dayra B, y compañía) irrumpen en la nave central acaparando toda la atención mientras danzan.
4. La Mujer Cabra canta a cappella frente a la piedad.
5. Dos diablas confiesan a los conspiradores en los confesionarios (Radio B.).
6. Se activa la sacristía con el altar de reliquias.

7. Un diablo con un clarinete y en clave de flautista de Hamelín (Marco F.) da la vuelta a Santa Clara comenzando por la sacristía, se hace la conga y se termina en la nave central. Sube al púlpito y proyecta un solo jazz-selva-tropical-endiablado.
8. Todos los diablos festivos, matachines, diablos, diabras y diablillos están en la nave central. Las percusiones van *in crescendo* (La Gran C.). El clarinete mengua. El Brujo de Buenaventura baila y canta al ritmo de los tambores. Aparece el maestro de ceremonias (Misael T.) con el bastón de mando.
9. Los tambores y las percusiones ‘se toman la escena’ haciendo retumbar la bóveda y resonar el Museo Santa Clara. Tambores, percusiones, danza, canto, fiesta y diablada colectiva.
 - Trasescena:
 - A medida que el diablo con clarinete (Marco F.) sale de los espacios, éstos se van cerrando e invitando a todos los asistentes a reunirse en la nave central.
 - **Quinto acto: la fiesta**

Duración: 30’ minutos.

Espacio: Nave central.

1. Festejen, bailen, canten, diviértanse, devengan diablos festivos.
2. Se cierran las puertas del coro bajo y se abren las puertas de la sacristía. El maestro de ceremonia (Misael T.) invita a todos a salir a la Carrera 8a para llevar a cabo una acción y sacar la fiesta a la calle. Todos le siguen en actitud carnavalesca, festiva.
 - **Sexto acto: el umbral.**

Duración: 3’ minutos (según la sensibilidad de la policía militar).

Espacio: Carrera 8a, pasillo presidencial.

1. Un pasacalles y un desfile de los diablos festivos por el pasillo presidencial. Música, danzas, gritos, ruido. Un elemento de ruptura con el silencio, la seriedad, lo militarizado.
2. Está prohibido pisar la acera. Ustedes verán.
3. Se culmina con una gran carcajada colectiva frente al Capitolio y la Casa de Nariño.

Junto con el ejercicio de escribir un *canovacci* que sirviera de guión esquemático para los conspiradores y de hacer un seguimiento cercano a los procesos y las necesidades técnicas de los participantes en la creación de sus intervenciones y performances para que éstas se adecuaran al evento y pudieran acontecer como parte de un todo, también durante esta fase se gestionaron los permisos necesarios con los cuerpos de seguridad de la Casa de Nariño y el pasillo presidencial con el fin de que, al menos, ciento veinte personas ajenas al espacio pudieran acceder al Museo Santa Clara después de las cinco de la tarde. De igual manera, durante esta fase también se formaron dos equipos técnicos de trabajo necesarios para la representación y la documentación de los eventos: uno de producción, sonorización e iluminación -formado por tres profesionales técnicos- y otro equipo documental -formado por dos cámaras y un sonidista-; cada uno responsable de una serie de actividades relacionadas con el desarrollo y la escenificación del happening, así como con el registro del mismo. Cada equipo técnico recibió indicaciones precisas de qué resultados se esperaban de su trabajo, definiendo claramente sus líneas de acción y responsabilidades. Además de estos dos grupos, cinco alumnos de la Escuela de Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Nacional de Colombia fueron invitados a participar como asistentes durante el Concilio, ayudando entre bambalinas a que el guión fluyera y se realizase según lo planeado. Por último, también se convocó a medios de comunicación entre los cuales asistió la Agencia Francesa de Prensa, AFP.

4.1.3. La documentación audiovisual

Una de las necesidades de esta investigación desde los primeros planteamientos ha sido precisamente requerir de una excelente documentación que diera cuenta de la riqueza de lo real; de los procesos, los lugares y contextos, las actividades, las acciones, las entrevistas, los sucesos y

también de los gestos y los comportamientos, las experiencias y vivencias, las opiniones e ideas, los afectos y las sensibilidades de sus diversos actores y participantes, así como de mi mismo como un participante más, como investigador, observador, analista y creador. Sólo la estructura lógica y la clarificación conceptual de la escritura sumado a la fotografía es insuficiente para registrar esta riqueza, por lo que desde el comienzo el planteamiento fue audiovisual con los objetivos de:

- a) Favorecer la potencia de la reconstrucción de la realidad pudiendo mirar el mundo tal como es y aceptando que el lenguaje no verbal juega un papel determinante en la asignación de significado de las cosas;
- b) Registrar un "conocimiento encarnado", estético, sensual, físico e incrustado al medio capaz de generar una empatía con el espectador;
- c) Crear un repertorio y un archivo audiovisual y multimedial derivable, heterogéneo e inclusivo de las imágenes, gestos, puntos de vista, acciones y deseos o esperanzas de futuros de los participantes y conspiradores, así como también de sus historias, memorias y las diferentes dimensiones de su cotidianidad, capaz de facilitar su posterior análisis, desarrollo y creación a partir del mismo.

Sin saber con exactitud cuál sería el producto final, qué forma y qué estructura tendría, y siendo consciente de que el ojo, la percepción y la interpretación de lo registrado a través de la tecnología por otros fotógrafos y camarógrafos ajenos a la investigación sería distinta a la mía como creador e investigador (Barthes, 1981), formamos un equipo de documentación audiovisual responsable de registrar las distintas fases y dimensiones del proyecto, los conspiradores involucrados, el contexto y el happening en sí mismo. El equipo lo formaron un director de fotografía (Sandro Bozzolo), una documentalista (María Pía Quiroga) y un sonidista (Nelson Vásquez), además de otros profesionales técnicos que registraron distintos momentos de la investigación de manera colaborativa como el fotógrafo Diego Moncayo, la estudiante de artes plásticas Melissa Díaz Caicedo y otros. Los tres primeros, recibieron instrucciones precisas acerca de qué registrar y qué buscar, desde dónde posicionarse, más no de cómo hacerlo y qué planos y registros resultarían más interesantes al proyecto -lo que supuso un problema creativo y técnico posteriormente-. Así mismo, recibieron instrucciones de cómo titular y clasificar los materiales,

además de herramientas para hacerlo. Sin embargo, un grave error fue considerar que el equipo estaba capacitado para documentar las artes escénicas de performance y teatro. Aún habiendo explicado con detalle lo que se esperaba, el *canovaccio*, las distintas localizaciones de las performances y los propios ritmos y narrativas del Concilio, el resultado no fue el esperado y muchos de los registros han planteado verdaderos retos experimentales difíciles de solucionar y desarrollar. Incluso los equipos técnicos se endiablaron.

Para que la documentación audiovisual funcione eficazmente como método, son necesarias varias reglas:

- Debe existir una estrategia de registro que contenga un storyboard o un guión gráfico que muestre con exactitud los planos requeridos, los tiempos o la duración del registro y las diferentes texturas, ruidos, tonos e iluminación que se desea.
- Es fundamental mantener distintas reuniones de coordinación, conceptualización y diseño del registro audiovisual con los miembros del equipo, asegurándose que todos incorporan las ideas expuestas y deseadas.
- Deben hacerse ensayos previos simulando sus movimientos y desplazamientos por los diferentes escenarios para después visualizar el trabajo hecho, corrigiendo errores y dando directrices precisas.
- Es fundamental que todos los miembros del equipo tengan un control y un conocimiento absoluto sobre los equipos técnicos que van a utilizar, evitando todo grado de experimentación.
- Debe diseñarse un instructivo para nombrar y seleccionar cada archivo, que permita después hacer con facilidad un directorio audiovisual de los mismos.
- Si el equipo no funciona en los días previos, debe cambiarse: la investigación y sus resultados son la prioridad y la intuición, una capacidad inmanente que debe escucharse.

4.2. La investigación después de la acción: la entrevista, la grabación sonora, y la compilación, clasificación y curaduría de los materiales

La investigación después de la acción supuso, además de una búsqueda y un desarrollo teórico en profundidad, un largo periodo de reflexión, debate, comunicación y estudio acerca de lo observado, proyectado, provocado y realizado. Así mismo, supuso comprender la naturaleza, la forma -la no formalidad en algunos casos- y la significancia de los procesos creativos, conceptuales y narrativos, así como de los procesos de gestión de equipos, las motivaciones y las energías de las personas, la producción de obra, la formación de los discursos y las escenificaciones colectivas, entre otros aspectos. La tenencia de la documentación audiovisual facilitó la revisión y la madurez de ideas, relaciones, significados y hallazgos, además de posibilitar un mejor y más profundo análisis sobre la forma en la que la experiencia-vivencia pasada personal y colectiva, las interrelaciones y las acciones llevadas a cabo por el grupo conspirador. Finalmente, la investigación después de la acción condujo a la producción de una serie de ensayos documentales audiovisuales situados en diferentes territorios andinos que narran distintas microhistorias sobre la percepción del tiempo futuro, la memoria y la cotidianidad, los futuros proyectados y la experiencia de los distintos participantes y conspiradores desde 2019.

Además de los métodos mencionados anteriormente y el uso de un diario de campo y cuadernos para recoger la información y las ideas que fueron surgiendo durante la investigación, en ésta segunda etapa opté por utilizar un nuevo método de registro complementario a la anotación escrita: la grabación de audio. Un método capaz, al igual que la documentación audiovisual, de registrar la riqueza de lo expresado, el tono, la ocurrencia, el estado de ánimo, la tensión dramática o los niveles de excitación entre otros aspectos, pero que a diferencia de lo visual resultó más liviano en el ejercicio posterior de escucha y de transcripción. Esta herramienta de trabajo me permitió recoger con detalle información sobre los participantes y sobre los procesos creativos y de investigación, facilitando después la generación de interpretaciones más consistentes.

Es importante anotar que se configuró un nuevo equipo de trabajo. De nuevo buscamos mantener el espíritu colectivo y colaborativo motivado por el deseo común de participar en la investigación, el debate y la creación de un nuevo proyecto relacionado con los futuros. Esta vez el equipo estuvo compuesto por profesionales técnicos en edición audiovisual y sonorización, distintos consultores académicos y artistas profesionales que ofrecieron nuevas perspectivas temáticas y miradas diferentes acerca de cómo abarcar los diversos materiales producidos y colaborar con sus propias creaciones. También participaron varios estudiantes de la Escuela de Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Nacional de Colombia como asistentes de investigación en distintos momentos y procesos.

3.4.1. Después de la acción, de nuevo, la entrevista

Este es un paso fundamental para comprender las potencias, los ecos y las resonancias de lo hecho y de lo que queda por hacer y puede llegar a hacerse. En ésta segunda fase de la investigación, las entrevistas se dividieron por bloques temáticos y grupos de participantes. El primer bloque estuvo dedicado a registrar las experiencias, las opiniones, los puntos de vista, los afectos y las sensaciones de los conspiradores sobre el Concilio, el estallido social y los futuros proyectados. Estas entrevistas tuvieron lugar una semana después del happening, cuando todavía las sensaciones, la experiencia y la reflexión sobre la misma eran recientes. Hicimos hasta diez entrevistas a diablos festivos, performers, equipos técnicos y otros conspiradores que generosamente contribuyeron de manera sentipensante y reflexiva a la investigación. Algunas de sus opiniones han quedado reflejadas en la serie documental.





Figura 43. Entrevistas a participantes y conspiradores del I Concilio de diablos festivos, en Bogotá D.C., 2019.
Fotografía: Sandro Bozzolo.

El segundo bloque de entrevistas y conversatorios tuvo como invitados al artista Mario Opazo y al curador y gestor cultural chileno Rodolfo Andaur, que desde la localidad de Pisagua -ubicada en la zona costera septentrional de Chile- como espacio situado específico, nos hablaron sobre el territorio, la Fiesta de la Tirana -un ejemplo de invención de la tradición católica chilena a partir de la hibridación entre la Virgen del Carmen y una ñusta indígena' o de cómo se llega a lo sagrado a partir de lo profano-, sus diablos y sus diabladas, la idea del porvenir, el presentismo y las percepciones locales multi temporales de un 'pasado-futuro', un 'futuro cíclico' y el futuro como un intervalo. Nuestro interés era ubicar las resonancias de lo que habíamos vivenciado en Bogotá D.C. (el estallido social, el concilio de diablos festivos) y lo que estaba pasando (pandemia por COVID-19, confinamiento) con el espacio andino del hemisferio sur.

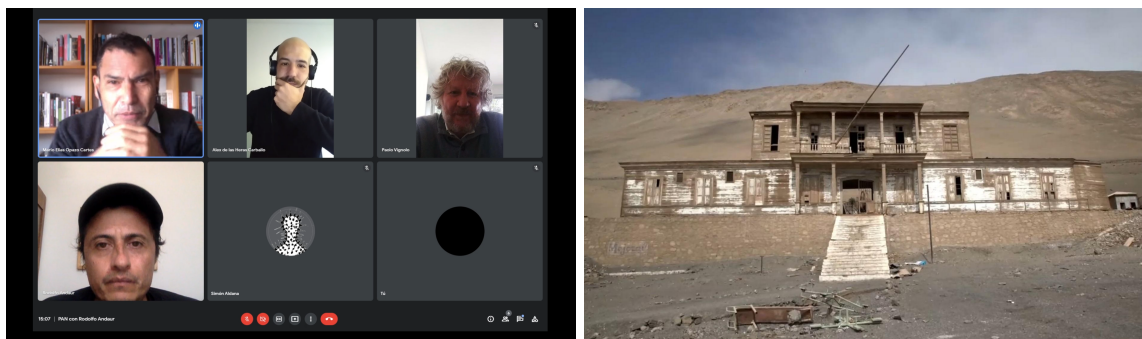


Figura 44. Conversatorio con Mario Opazo y Rodolfo Andaur, 2021. Figura 45. Hospital de la Tirana, 2022.

Fotografía: Mario Opazo.

Meses antes, habíamos establecido un juego narrativo alrededor de los conceptos de 'pandemonium', 'pandemia' y 'panacea' para referirnos, primero, a los 'diablos' que habían salido

del tras escena a la calle para manifestarse e inmiscuirse en los asuntos políticos y sociales en el año 2019; segundo, a la súbita pandemia y el confinamiento de la población, el cese total de todo tipo de actividades sociales, culturales y rituales, y el cambio repentino de paradigma que supusieron los años 2020 y 2021; y, tercero, a los futuros, a los porvenires, a los nuevos escenarios, a los deseos y a las preguntas sin fecha.

El tercer bloque de entrevistas se desarrolló durante 2022 y contó con la participación de Waira Nina Jacanamijoy, artista e investigadora de las artes contemporáneas indígenas, oriunda del departamento del Caquetá, en Colombia, y de Manuel Segundo Aramburo ‘El brujo’, mascarero y matachín del barrio Punta del Este de Buenaventura, en el departamento del Valle del Cauca, Colombia. Ambos habían participado en el Concilio, como ‘diablilla’ y como matachín, sin embargo durante el happening apenas tuvimos tiempo de conocernos, dialogar y comprender el significado de sus presencias y de lo que ‘portaron’ consigo y escenificaron para compartir y sumar a la conspiración. Sus performances resonaron con fuerza bajo la bóveda de la iglesia y frente a la Casa de Nariño, pero desconocía en profundidad las historias detrás de la memoria, de sus voluntades, sus conflictos y los de sus comunidades, así como sus deseos y esperanzas. Me interesaba explorar sus historias de vida, conocer sus percepciones del tiempo y su comprensión del futuro, de la idea de progreso y herencia, de la memoria y de su construcción. Al igual que con los demás grupos de entrevistados, también nos interesamos por sus miradas respecto al Concilio de diablos festivos, a las protestas sociales de los últimos años y de demostraciones como la ‘tumbada’ de estatuas públicas en Colombia (en Bogotá, las de Sebastián de Belalcázar y Gonzalo Jiménez de Quesada) -un gesto y un imaginario potente del estallido social-, entre otros temas.

Mientras que con Waira Jacanamijoy nos reunimos presencialmente y dedicamos dos días a la investigación, la cual fue documentada audiovisualmente en distintos lugares sitio específicos con una carga simbólica en la ciudad de Bogotá; con ‘El brujo de Buenaventura’ la comunicación fue telefónica y generosamente mediada por Jorge Bautista Bulla, un historiador y trabajador social cuya investigación y activismo está vinculado al barrio y la comunidad de Punta del Este, y que conspiró con nosotros desde el inicio en 2019.



Figura 46. Entrevistas a Waira Jacanamijoy y el Brujo de Buenaventura en Bogotá, 2019 - 2022.
Fotografías: Alex de las Heras y Sandro Bozzolo.

Otro de los procesos que se desarrolló a la par de las entrevistas -y a lo largo de toda la investigación- fue generar nuevos materiales audiovisuales de apoyo con el fin de facilitar las conexiones temáticas y las relaciones entre personajes, las narrativas territoriales, visuales, sonoras y conceptuales, y también la posibilidad de creación de nuevos significados. Si bien durante la fase de investigación durante la acción el equipo documental registró una variedad de planos de apoyo, a medida que se fue configurando el producto documental consideré fundamental ampliar con otros criterios el registro de los espacios y lugares, los objetos, las miradas, los encuadres y los ángulos sobre los mismos, así como sus posibles estéticas y otros elementos de la imagen y del sonido.

3.4.2. La curaduría

Durante todo el proceso de investigación después de la acción la curaduría⁷⁴ se desarrolló como un método cualitativo y colaborativo con practicantes de diferentes campos creativos ideal para desarrollar una investigación audiovisual y narrativa, una exploración estética, generar nuevas prácticas y la creación de significados, valores y relaciones a partir de los materiales, las experiencias recogidas y las resonancias de la memoria sobre la vivencia del happening y su tras escena.

⁷⁴ La palabra ‘curaduría’ procede de la raíz latina *curare*, significando “cuidar”, por lo que un “curador” es un supervisor o un curador de una colección, normalmente en un museo o una galería. Sin embargo, el término se ha transformado principalmente porque sus funciones han cambiado. En el mundo del arte, “el curador se ha convertido en un productor activo, un catalizador que fomenta el diálogo entre artistas, lugares y públicos” (Puwar y Sharma, 2012:1), administrando, organizando, seleccionando y utilizando sus conocimientos especializados para coleccionar y exponer objetos y otros artefactos.

La intención, más allá de imitar un método transferible e iterativo o reproducir una ortodoxia, fue adaptar algunas de las prácticas de la curaduría y entender que ésta es un proceso de investigación en sí mismo (Wells, 2007). Un proceso que abarca la revisión bibliográfica en profundidad, la creatividad y la producción colaborativa inter y transdisciplinar de conocimiento buscando tanto integrar y sintetizar diferentes perspectivas disciplinarias como trascender las normas disciplinarias existentes fusionando disciplinas como la investigación-acción participativa, la investigación artística y los estudios de futuros que “promueven encuentros dialógicos entre distintas formaciones de producción de conocimiento y creatividad” (Puwar y Sharma, 2012:46). La curaduría como método de investigación facilitó crear una vitrina desde la que observar la riqueza de la variedad de información sobre el proyecto, mapeando y situando los distintos materiales recogidos a lo largo de la investigación en sus contextos originales, así como aquellos nuevos materiales que se crearon. Facilitó, por un lado, formas abiertas de abordar el material, la generación de nuevas preguntas y la inclusión de una investigación basada en la práctica, abierta y asociativa (Persohn, 2020) y, por otro lado, la posibilidad de formular combinaciones y colaboraciones inesperadas que favorecieron cambiar la forma en la que se articuló el análisis, presentándose de manera nueva y poco convencional.

La investigación innovó un método curatorial basado en tres procesos iterativos que a su vez implicaron distintas fases: a) conversatorios colectivos y reflexivos entre el grupo investigador, artistas, académicos y otros participantes que facilitaron un espacio crítico de investigación alrededor del examen de los materiales y la exploración de estéticas; b) el ejercicio de métodos propios de la curaduría museística como son la recopilación, la conceptualización temática, la selección, la contextualización y la organización estratégica e interpretación de los materiales (una fase clave para cartografiar tanto el tras escena del happening como las nuevas narrativas situadas que fueron surgiendo); y c) la producción de un producto tangible y compartible públicamente más allá de los límites de la difusión académica.

- a) Con el fin de procurar la imaginación y la creación de nuevos significados y de nuevas construcciones sociales, trabajamos a través de observaciones inductivas y deductivas que favorecieron la identificación, la explicación, la evolución y la selección de las ideas y de

los nuevos temas que fueron surgiendo a medida que se asociaron los múltiples datos y artefactos con las distintas narrativas, las historias de los distintos conspiradores y los distintos aportes de otros participantes. Todos los aportes fueron acordados siguiendo unas pautas similares a las del *canovaccio* del Concilio: partiendo de una colaboración creativa el producto final debía integrarse fácilmente dentro de los formatos, narrativas y enfoques del tras escena, el happening y de la acción guerrilla llevada a cabo en 2019, el tema transversal a toda creación debían ser los futuros y el formato debía ser audiovisual. Requerimos, en este sentido, una adaptación y una absorción previa del proyecto de investigación además de una implicación con sus procesos, lo cual dio lugar a colaboraciones performáticas como la de Mario Opazo, artista invitado, que más adelante se incluirían en el producto audiovisual final. Uno de los hábitos incorporados y el cual resultó clave durante los conversatorios colectivos y reflexivos, así como durante los procesos de colaboración creativa y producción posterior, fue el de establecer ‘puntos de parada’ que indicaran los límites y los alcances de las ideas propuestas. Estos puntos fueron principalmente alentados por factores como la falta de recursos, la motivación de los participantes, la disponibilidad de tiempo y los objetivos de producción de la investigación; pero también por cuestiones temáticas, entendiendo que la creación de nuevos significados, la inclusión de las consideraciones de todos los participantes, el análisis y las conclusiones nunca podrían ser definitivas.

- b) Otro de los ejercicios clave fue el de crear un directorio clasificado contenedor de los distintos archivos audiovisuales documentados en 2019 (un archivo de más de 4 terabytes y de 26 horas de documentación audiovisual propia). Un directorio útil para la exploración visual y narrativa, la conceptualización temática y su contextualización, la clasificación según contenidos y categorías, y la selección e interpretación de los materiales. Este proceso supuso examinar y observar con sumo cuidado todos los materiales recopilados; revisándolos cuidadosamente con el fin de comprender e intentar ver todos los detalles. Siguiendo un proceso iterativo de 3 pasos esbozado por la escritora y editora Dana Friis-Hansen (2001) y emulado en otras investigaciones, enmarcamos nuestras acciones adaptando métodos propios de la curaduría museística en los siguientes pasos:
- El primer paso para la organización de los materiales fue el etiquetado de imágenes. Clasificamos el directorio de la siguiente manera: carpeta, subcarpeta (nombre del archivo), video, información del archivo (fecha, duración, medidas, extensión), clip

(número, desde, hasta, duración del clip y fotograma seleccionado), selección (sí/no), lugar con respecto al guión (capítulo 1, capítulo 2, capítulo 3, capítulo 4, capítulo 5) y etiquetas (anotaciones, identificadores, señalamientos, descripciones). Durante este primer paso, también realizamos una primera criba de los materiales atendiendo a la calidad audiovisual (luz, color, textura), las cualidades estéticas (estilo artístico, técnicas, conexión con la investigación), el lenguaje propio de los materiales y la significancia del texto lingüístico. Estas indicaciones guiaron la atención a medida que observamos y seleccionamos detenida y sistemáticamente cada archivo.

- El segundo paso consistió en la escritura y la grabación sonora de interpretaciones preliminares, observaciones cualitativas y el desarrollo de un vocabulario técnico. Dado que la perspectiva sobre la interpretación de los materiales cambió frecuentemente a medida que profundizábamos en la investigación, llevé a cabo notas y grabaciones sonoras acerca de las preguntas emergentes y de las observaciones hechas. Utilizamos distintos colores en el directorio para subrayar aquellas imágenes que consideramos tenían una resonancia con la investigación, además de anotaciones, señalamientos y descripciones de cada video, lo que nos permitió identificar después categorías y narrativas potencialmente emergentes. Este enfoque abrió la posibilidad de considerar determinados archivos como descriptores lingüísticos en sí mismos, capaces de expresar con claridad pensamientos, emociones, vivencias, opiniones, etc. Así mismo, también utilizamos un vocabulario técnico controlado para referirnos a los planos, encuadres y la composición fotográfica de los archivos, de manera que posteriormente en el proceso de edición fuera más fácil localizar los archivos y hacer uso de los mismos (plano general, largo, medio corto, americano, primer plano, primerísimo, plano detalle; composición simétrica, asimétrica; ángulo perfil, tres cuartos, picado, etc.).

- El tercer paso radicó en realizar una contextualización temática de las ideas y de los conceptos. Se realizaron análisis de los temas emergentes utilizando las notas previamente registradas sobre las ideas relacionadas a la naturaleza de las imágenes, el tiempo, la realidad registrada, el lenguaje, la narrativa, el tamaño y el desarrollo de los temas principales (los futuros, el diablo festivo, el tras escena, la conspiración, la memoria). Se apoyó con una consulta bibliográfica en profundidad, lo cual ayudó a dar sentido al vasto

conjunto de datos visuales. Habiendo establecido meses antes el juego narrativo alrededor de los conceptos de ‘pandemonium’, ‘pandemia’ y ‘panacea’, y habiendo reconocido varios patrones en el material, procedimos a abordar la creación de un guión, una narrativa y una historia que diera cuenta de la percepción del tiempo futuro entre los distintos participantes del proyecto, la performance de gestos e imaginarios de futuros, la contextualización y la ubicación de los materiales con respecto a sus contextos socioculturales, políticos, territoriales e históricos.

- c) El último proceso fue el de la producción de un producto tangible y compartible públicamente más allá de los límites de la difusión académica. Este producto cambió repetidamente de formato a medida que se desarrollaron narrativas coherentes, se comprendieron sus significados y los diálogos entre los distintos artefactos, se contextualizó espacio temporalmente, se incluyeron las propuestas de los distintos participantes y se atendieron los hallazgos. El proceso se dividió en tres grandes fases:
- La primera fase fue crear una escaleta de guión, un documento contenedor de una lista de escenas, secuencias y acciones, además de otras anotaciones, que nos ayudaría a entender rápidamente la estructura del documental. Se desarrolló en torno al juego narrativo de los conceptos de ‘pandemonium’, ‘pandemia’ y ‘panacea’, los cuales se situaron en los años 2019, 2020/2021 y una fecha futura respectivamente, y que se consideraron capítulos. Cada capítulo funcionaría de manera interdependiente, pudiéndose visualizar en conjunto (uno tras otro) o por separado. El material se dividió en cinco bloques de sentido, cada uno contenedor de distintos temas y microhistorias; siendo la historia general de los distintos participantes del happening y las acciones guerrilla, el tras escena, los personajes específicos y sus imágenes de futuros los componentes aglutinadores de cada bloque. La trama propuesta era, aparentemente, sencilla: utilizaríamos la dramaturgia del carnaval para narrar la película, incluir un aspecto festivo a la cinta y también romper la linealidad temporal del pasado-presente-futuro.
 - La segunda fase fue la edición de la escaleta, para la cual se contó con un editor técnico. Esta fase tuvo una duración de varios meses durante el año 2021 hasta terminar con un

producto semejante a lo imaginado en el primer boceto. Sin embargo, el resultado fue deslucido, pesado, deficiente y costoso. Más allá de que la débil relación profesional, la difícil comprensión del carácter investigador del documental y la ausencia de una actitud conspiradora por parte del editor contratado no funcionaron -motivos que pueden ser el resultado de una falta de comunicación clara y asertiva-, la escaleta no terminaba de carburar. Así es que decidimos, por un lado, rescindir de los servicios contratados y reformular los roles del equipo y, por otro lado, se decidió estructurar el documental en una serie de ensayos o microhistorias documentales sobre la percepción del tiempo futuro, el tras escena del happening y los futuros proyectados, y las experiencias y vivencias de los participantes-conspiradores a lo largo de la investigación. Cada capítulo tendría una duración de 10 a 15 minutos aproximadamente, en los que se desarrollarían distintos temas y contextos relacionados con la investigación. Por último, decidimos nombrar la serie de ensayos documentales con el título de “PAN” haciendo referencia al juego narrativo antes mencionado, a un panegírico del diablo festivo y a ‘pan’ como el pan del pueblo, el futuro.

En definitiva, la curaduría al igual que otros métodos de investigación cualitativa requiere que el investigador de sentido a los datos, las combinaciones, las constelaciones y los diálogos entre artefactos, las colaboraciones creativas y la imaginación itinerante. En este sentido, el análisis de los datos apremia por un enfoque tanto holístico como analítico, inductivo y deductivo, y depende en gran medida de los objetos que se analizan y sus contextos situados, generando nuevas miradas a través de las cuales contar la sociedad, la historia o, en el caso de esta investigación, la imaginación de futuros y sus proyecciones situadas. El método curatorial empleado se fue definiendo a medida que la producción de la serie de ensayos documentales evolucionaba, lo cual supuso un largo, tedioso y repetitivo proceso durante el cual se pusieron en práctica distintas tácticas de ‘ensayo y error’ (como por ejemplo imprimir todos los fotogramas seleccionados para trabajar la edición en físico como si de un puzzle se tratase) con el fin de encontrar la mejor forma de abordar las problemáticas del método de una manera colaborativa y creativa.

5. Conclusiones

Esta investigación nació desde la convicción de que la prospectiva debe ser una herramienta pública crítica para la transformación social y una posibilidad emancipatoria capaz de contribuir a la innovación y el desarrollo de la sociedad frente a los desafíos sociales, tecnológicos y ambientales cada vez más complejos (Agencia 2030). En el presente texto, la prospectiva se expone como una herramienta capaz de fomentar la cohesión social a través de la investigación-acción basada en el arte de manera colaborativa, colectiva, respetuosa y socialmente responsable. Desde esta mirada, espera contribuir de manera crítica al objetivo de la "Alfabetización de futuros" ('Futures Literacy') propuesto por la UNESCO por un lado y, por otro, a la producción de un conocimiento nuevo articulado con las distintas disciplinas y metodologías utilizadas de una forma clara y acertada, contribuyendo a la consolidación y el reconocimiento de un cuerpo de conocimiento útil no solo para la sociedad en general, sino también específicamente para la comunidad de los estudios de futuros y de la disciplina de la investigación artística. Un conocimiento estético, sensual, emocional y físico incrustado en la materialidad visual, sonora y plástica de la praxis artística y de la experiencia del futuro; un conocimiento que contrasta y complementa el conocimiento científico objetivo de este texto, y que muestra aspectos de la investigación que de otro modo serían difíciles de representar o relatar.

La investigación partió de la hipótesis de que la experiencia fragmentaria del futuro tiene la capacidad de empoderar y dar agencia a sus participantes a emanciparse y, por lo tanto, a anticiparse a escenarios de futuros hegemónicos o establecidos al aportar claves para el cambio social. Se planteó como un proceso dialéctico y democrático continuo en el que se analizaron aspectos y elementos del pasado colonial colombiano y una selección de narrativas de memoria encarnadas. Se observó y se estudió el presente en relación con la realidad social y sus problemas, y se ejecutaron distintos ejercicios de resignificación, descontextualización y reinterpretación en perspectiva de futuros con el fin de experimentarlos de manera fragmentaria y producir una serie de gestos colectivos y productos audiovisuales que facilitasen su posterior reproducción y debate. Se buscó un rol activo de los participantes ofreciendo la posibilidad de pensar el tiempo futuro desde

sus concepciones, territorios y desde las distintas narrativas de sus comunidades en relación, primero, con el trascenio del estallido social colombiano de 2019, la XIV Reunión del Comité de Unesco para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial y, eventualmente, la pandemia; segundo, con el personaje del diablo festivo y otros personajes que fueron apareciendo en el curso de la investigación; y tercero, con los escenarios del Museo Santa Clara de Bogotá y de la calle presidencial frente a la Casa de Nariño, residencia oficial y principal sede de trabajo del Presidente de la República de Colombia.

Si bien muchas de las estrategias acerca de cómo abordar la investigación se fueron descubriendo a medida que el proyecto evolucionaba, el principal enfoque metodológico cualitativo utilizado en la investigación consistió en invitar a distintos participantes (una comunidad amplia y heterogénea de habitantes de distintos territorios, plural de distintos puntos de vista ideológicos, políticos y culturales, intergeneracional y con paridad de géneros) a reflexionar sobre sus visiones, imaginarios y proyecciones de futuros a través del juego en distintos contextos festivos; estableciendo conexiones entre variedades de inquietudes académicas, distintas prácticas artísticas -principalmente performáticas, audiovisuales y curatoriales-, y la común aspiración, el deseo y la esperanza de provocar una transformación social. Los diálogos entre el conocimiento científico y los conocimientos, saberes y distintas formas de entender el mundo que coexisten en el espacio-tiempo y que han aprendido a adaptarse a estos procesos de cambio, han resultado un cuerpo de conocimiento invaluable a la hora de proyectar el futuro. Mientras que la experiencia fragmentaria del mismo -plural narrativamente, polifónica y encarnada- ha facilitado la posibilidad de que ocurriera algo inesperado: un cambio en nuestras narrativas sobre el futuro, nuestra percepción del mundo y cómo nos relacionamos con él.

Uno de los aprendizajes de la investigación es que si uno pregunta por el futuro, las respuestas generalmente son trivialidades, y que para que efectivamente las personas -en este caso los participantes- imaginen el futuro y proyecten sus propios escenarios, primero, es necesario realizar un trabajo de significación más a fondo de conceptos tales como la descolonización, la acción y la anticipación del futuro, así como también una pedagogía del deseo y de la esperanza para que de verdad emerjan resultados que puedan medirse a lo largo del tiempo. En segundo lugar, es fundamental involucrar a las personas lúdicamente: el juego es una herramienta cognitiva poderosa para explorar y desarrollar futuros posibles. Al adoptar una actitud lúdica y jugar con

diferentes escenarios y posibilidades, podemos mejorar nuestra capacidad para imaginar futuros alternativos y desarrollar habilidades cognitivas clave. La vivencia y la experiencia del futuro resultan fundamentales para que sus participantes se involucren emocional, empática y sensitivamente, dando lugar a una comprensión más profunda y a ampliar las posibilidades de cambio. Y, finalmente, en tercer lugar, es elemental encontrar un ‘tiempo común’ colectivo desde el que proyectar los demás futuros, siendo el pasado colonial y su resignificación el espacio-tiempo elegido en esta investigación para crear nuevas narrativas: un proceso que implica mirar críticamente el pasado y reflexionar sobre cómo las acciones y decisiones de aquel entonces continúan afectando al presente y al futuro.

Estos cuatro ejes componen la columna vertebral de ‘*Spectiva*’, una metodología propia que combina la investigación-acción, la práctica artística para explorar y abordar problemas sociales y generar cambios positivos en la comunidad. Aplicada a la prospectiva social, ayuda a crear nuevas narrativas y visiones del futuro desde un enfoque transdisciplinar, democrático, inclusivo, creativo y complementario, contribuyendo a abordar los problemas sociales y políticos del presente, y fomentando una reflexión crítica que involucra a la comunidad y sus múltiples perspectivas, experiencias y sentires en el proceso de investigación y construcción de nuevas narrativas, de reflexión y de toma de decisiones frente a los desafíos y oportunidades actuales y futuras. El aprendizaje del futuro es, a la vez, experiencial y político, y se convoca desde la subjetividad de cada persona en relación con el mundo, la memoria y la realidad presente que lo rodea, con los familiares, los amigos, las comunidades, los lugares de trabajo, las tendencias y emergencias, y el entorno natural más próximo entre otros elementos que pueden formar parte de un escenario o de una visión que refleja la sociedad en la que se vive y la sociedad en la que se desearía vivir.

Descolonizar el futuro es el primer eje. Para poder construir sociedades en torno al deseo y la esperanza es fundamental que emerjan nuevas narrativas y proyecciones de futuros subalternos y alternativos que promuevan la participación activa y el liderazgo de diferentes grupos y comunidades. Implica cuestionar y transformar las estructuras, prácticas y narrativas coloniales que han sido impuestas en el pasado y que continúan teniendo un impacto significativo en el presente al limitar la diversidad y la inclusión en la imaginación y construcción de futuros. Si bien los objetivos y fines de la descolonización del futuro pueden variar dependiendo del contexto y de los

grupos y comunidades involucradas, existe un principio común que busca crear un mundo más justo, equitativo y sostenible en el que las personas y las comunidades tengan el poder y las capacidades de definir sus propios caminos. Estos fines pueden implicar distintas acciones tales como:

- a) Abordar las consecuencias y legados del colonialismo en el presente con el fin de reconocer y reparar las injusticias históricas y las desigualdades que resultan de ellas. Esto puede implicar la reparación de injusticias pasadas como la restitución de tierras y recursos a las comunidades marginadas, y la reparación de las violaciones de derechos humanos cometidas en el pasado.
- b) La búsqueda de un empoderamiento de las comunidades colonizadas para que recuperen su autodeterminación y soberanía, es decir, para que recuperen el control sobre sus vidas, territorios y recursos, y para que tomen decisiones interdependientes y democráticas sobre su futuro.
- c) Buscar un desarrollo sostenible y equitativo mediante la promoción de un desarrollo que respete y proteja la naturaleza, y que beneficie a todas las personas y comunidades, en lugar de sólo a las élites y corporaciones globales.
- d) Reconocer y valorar la diversidad cultural y lingüística de las comunidades colonizadas, y promover la coexistencia pacífica y el diálogo intercultural.
- e) Cuestionar y transformar las estructuras de poder global que perpetúan el colonialismo o la dominación y la explotación con el fin de construir alternativas más justas y democráticas.

Algunas de las estrategias que se han implementado en esta investigación con el propósito de decolonizar el futuro y proyectar nuevas narrativas -y que pueden ponerse en marcha en otros contextos sociales y sitio-específicos- incluyen:

- 1) Abrazar la diversidad: reconocer, valorar y promover la inclusión de las múltiples perspectivas y experiencias de las personas y las comunidades en la construcción del futuro.
- 2) Identificar y cuestionar las narrativas que se presentan como universales o neutrales pero que en realidad reflejan y refuerzan el poder y las perspectivas de grupos dominantes.

- 3) Fomentar la participación activa de las personas y las comunidades en la construcción del futuro y fomentar la colaboración y el diálogo para generar soluciones innovadoras y diversas.
- 4) Descentralizar el poder y el control sobre la construcción del futuro de manera que se promueva la participación y el liderazgo de diferentes grupos y comunidades.
- 5) Fomentar la educación del deseo y la esperanza promoviendo el desarrollo de habilidades y actitudes que permitan a las personas perseguir sus metas y sueños de manera efectiva y optimista, fomentando la creación de espacios seguros para el diálogo y la reflexión. Implica ayudar a las personas a identificar sus pasiones y objetivos personales, y a desarrollar las habilidades necesarias para alcanzarlas. Esto incluye el desarrollo de habilidades como la planificación, la toma de decisiones y la resolución de problemas, así como la motivación y la perseverancia para seguir adelante a pesar de los obstáculos. Implica fomentar una actitud positiva y optimista ante la vida, e incluye desarrollar la resiliencia, la autoestima y la capacidad de adaptación a los cambios.
- 6) Apoyar y reconocer a las comunidades marginadas que han sido excluidas de la construcción del futuro, y trabajar juntos para crear soluciones justas y sostenibles para todas las personas y comunidades. Una de las maneras en que podemos hacerlo es a través de la recuperación y valoración de las historias y perspectivas de las comunidades marginadas y colonizadas, cuyas voces y experiencias a menudo han sido silenciadas o minimizadas en la narrativa histórica dominante. Al escuchar y aprender de estas historias, podemos ampliar nuestra comprensión del pasado y entender cómo las estructuras de poder y opresión han afectado a diferentes grupos de personas.

El segundo eje es el juego. De tal manera como se ha descrito previamente, es fundamental involucrar a las personas lúdicamente, siendo el juego una herramienta cognitiva poderosa para explorar y desarrollar futuros posibles, así como para encontrar nuevos modelos de comunicación y narrativas alternativas para diferentes problemáticas situadas (Duke, 1974). Se trata de una herramienta que facilita la oportunidad de acercarse a diferentes temas desde cualquier perspectiva personal, profesional o académica favoreciendo una indagación y especificación en el contexto de un escenario futuro. Al adoptar una actitud lúdica y jugar con diferentes escenarios y posibilidades, no sólo podemos mejorar nuestra capacidad para imaginar futuros alternativos y desarrollar habilidades cognitivas clave, también podemos ganar perspectiva sobre futuras circunstancias

complejas y guiar la especulación sobre las mismas a partir de las sencillas preguntas *¿qué pasaría si?*, *¿cómo haríamos si?*, *¿qué significaría?*.

Si bien cada juego tiene su propio lenguaje, en esta investigación los juegos propuestos consistieron en cinco elementos principales: el escenario (el tiempo y el lugar representado, un escenario inmersivo), los roles de los participantes (la descripción de los actores, sus intereses y motivaciones), un sistema de duración de las acciones (el tiempo de cada uno de los gestos y acciones representadas), los pasos de juego (la secuencia en la que se representaron cada una de las acciones y performances, y cómo éstas hilan la narrativa del juego) y, finalmente, una discusión post-juego sobre la validez, la sensibilidad y la utilidad del juego (las entrevistas después de la acción). Así, la intención primaria del uso del juego en esta investigación fue fomentar la comunicación entre los miembros de un grupo a través del diálogo, lo que permitió el intercambio de ideas y la colaboración hacia un objetivo común. El segundo propósito fue presentar información de manera pedagógica, proporcionando una comprensión clara y efectiva de un tema en particular: los futuros. El tercer propósito fue obtener información o opiniones individuales y grupales para crear un mapa conceptual del problema discutido. Y, finalmente, el cuarto propósito fue motivar la participación activa de los jugadores permitiendo a sus participantes experimentar diferentes escenarios y resultados de una manera lúdica y divertida al tiempo que se desarrollaban habilidades importantes para la investigación, como son la anticipación, la creatividad, la resolución de problemas y la colaboración. El juego resultó en una herramienta pedagógica efectiva con la que involucrar a los participantes dando lugar a una mayor diversidad de perspectivas y opiniones, fomentando el desarrollo de la empatía, la imaginación y la creatividad.

El tercer eje es la vivencia y la ‘experiencia’ del futuro. La investigación y la praxis artística ofrecieron la posibilidad de generar espacios creativos y de experiencia compartidos dando lugar a relaciones sociales, acciones y gestos colectivos que suscitaron un sentido de responsabilidad social. El arte relacional, performático, tiempo y sitio-específico puesto en práctica sirvió como una herramienta y un lenguaje para la prospectiva social facilitando un encuentro entre la investigación académica, el cuerpo social y sus expresiones físicas, verbales, sensoriales y afectivas con respecto al futuro. Tanto la investigación-acción y la investigación artística son en sí mismas formas de vivencia, reflexión y expresión, y ambas confieren un lienzo a partir del cual

tomar conciencia y revelar formas alternativas de proyectar, ‘encarnar’ y analizar el futuro, además de ser una fuente de inspiración de nuevas imágenes y narrativas que pueden satisfacer mejor las necesidades y los deseos de sus participantes. Durante su praxis se desarrollaron nuevas formas de sociabilidad, solidaridad y sostenibilidad, y se transfirieron vivencias, conocimientos, emociones y habilidades que fomentaron las capacidades colectivas para tomar decisiones informadas, diseñar, anticipar y participar en el desarrollo del futuro. Además, la vivencia y la experiencia del futuro entrañan una reevaluación acerca de cómo pensamos, cómo se enseñan, se reproducen y nos relacionamos con conceptos como ‘esperanza’, ‘deseo’, ‘acción’, ‘anticipación’, ‘transformación’ o ‘cambio’. La ‘vivencia’ del futuro es importante porque permite a las personas comprender su propia realidad y la realidad de los demás, del entorno social y cultural. Es la base para el conocimiento situado y el enfoque empírico-participativo, un conocimiento que es construido a través de la experiencia directa y la participación activa de la comunidad.

Al ser una disciplina basada en la práctica y abierta a la experimentación y al cuestionamiento de los límites convencionales, ofrece un enfoque creativo y original a la prospectiva, aportando perspectivas y sensibilidades que pueden ser ignoradas por otros métodos más convencionales al tiempo que contribuye a desarrollar la capacidad social de previsión, así como estrategias más robustas con las que navegar la incertidumbre y el cambio. Sin embargo, uno de los mayores desafíos de la investigación fue descubrir cómo hilvanar el estudio del futuro y la percepción del tiempo con el objetivo de la transformación social. Para ello fue necesario familiarizarse con las emergencias y tendencias de los distintos contextos y territorios de los participantes, quienes en su mayoría eran habitantes de ciudades (Bogotá, Medellín, Barranquilla, Cali) y se enuncian desde una ficción marcadamente citadina con respecto de otros participantes provenientes de resguardos en el piedemonte Amazónico, de barrios costeros en el Pacífico colombiano, de pequeñas localidades de menos de quinientos habitantes en la zona costera septentrional de Chile o de ciudades postindustriales a los pies de los Alpes austríacos. Sus percepciones de la realidad social, del tiempo y de la noción de futuro fueron acentuadamente distintas, aunque todos comprendían el futuro desde la percepción occidental y lineal, como una posibilidad o como su representación hegemónica. De igual manera, sus edades también influyeron en la percepción del tiempo; aquellos más longevos profundizaban más en la relación entre el futuro y el pasado a través de diversas narrativas de memoria, de lo vivenciado y de lo sufrido en los cuerpos, mientras que aquellos que eran más jóvenes profundizaban más en la relación entre el presente y el futuro, la noción de destino y los conceptos binarios de utopía y distopía, siendo

generalmente imágenes estereotipadas consolidadas en el imaginario popular (un futuro verde y esperanzador, el presentismo, la vida después de la muerte, la eternidad en el limbo, la creencia en la idea de progreso, la fe en la ciencia o la tecnología como salvadora). Como consecuencia, otro de los retos socioculturales fue la mezcla de culturas (indígena, afro, criolla, europea) y los distintos estilos de vida de los participantes, una combinación que invitaba a descolonizar los valores y las propias metodologías de investigación en pos otras formas de hacer autóctonas que centrasen la atención en el origen, las visiones y narrativas del mundo y del tiempo futuro de cada participante y de las comunidades a la que pertenecen.

En lo que se refiere a la investigación artística como disciplina académica, uno de los aspectos importantes a tener en cuenta es que la investigación artística no equivale al arte ni a la creación de arte (frecuentemente entendida como creatividad y originalidad artística), por el contrario procura contribuir al desarrollo de una cultura de investigación del área (Hannula et al., 2014), contribuyendo a los ‘sabemos’ y ‘entendemos’ acerca del mundo que nos rodea e impregnando la investigación a través de la práctica en todo momento. Las acciones, los gestos, las experiencias, los afectos y las emociones que han emergido durante la práctica artística relacional y la investigación-acción participativa son a menudo inaccesibles desde una perspectiva teórica, siendo ésta una de las razones principales tras la producción del happening y de la serie de ensayos documentales que componen los productos de esta investigación. Ambos productos proporcionaron una experiencia compartida, una plasticidad, un lenguaje y las oportunidades para articular la dirección de la investigación.

Por último, la experiencia del futuro puede referirse también a la idea por la cual las personas viven, experimentan y perciben el futuro en el presente. En otras palabras, se trata de un enfoque que se centra en la comprensión de cómo la experiencia humana en el presente puede afectar o influir en la forma que se construye y se experimenta el futuro. Los estudios de prospectiva han demostrado que el futuro no es simplemente una extensión del pasado y del presente, sino que puede ser modelado por los individuos y los grupos a través de sus acciones y decisiones. En este sentido, la exploración del futuro desde la experiencia se convierte en una herramienta fundamental para entender cómo los individuos y los grupos construyen sus propias visiones del futuro. La exploración del futuro desde la experiencia se puede llevar a cabo utilizando diversas técnicas, incluyendo la observación participante, la entrevista en profundidad y la creación

de escenarios futuros con sus escenografías, personajes y dramas, permitiendo una comprensión más profunda de las percepciones de los participantes, sus actitudes y comportamientos en relación con el futuro. Para finalizar, otra de las grandes ventajas de la investigación artística es la capacidad de explorar y representar diferentes percepciones del tiempo, incluyendo la multitemporalidad, la representación lineal y cíclica del tiempo. Podría pensarse como temporalmente poliamorosa al crear relaciones profundas y significativas con las distintas concepciones al mismo tiempo. Mientras que la multitemporalidad se refiere a la coexistencia de diferentes tiempos en un solo momento o lugar y la representación lineal del tiempo se basa en la idea de que el tiempo avanza en una dirección, de pasado a presente y futuro, la representación cíclica del tiempo se basa en la repetición de eventos o patrones a lo largo del tiempo. Todas estas representaciones son sensibles a ser exploradas desde la investigación artística desde un enfoque sensible, multimodal, multidimensional, sensorial y emocional capaz de reconocer e incluir otros sistemas de conocimiento y cosmovisiones.

Finalmente, el cuarto eje es establecer un ‘tiempo común’ colectivo desde el que proyectar el futuro, siendo el pasado colonial el espacio-tiempo elegido en esta investigación desde el que crear y comunicar nuevas narrativas. Un proceso que implica mirar críticamente el pasado y reflexionar sobre cómo las acciones y decisiones de aquel entonces continúan afectando al presente y al futuro. De tal forma como he desarrollado en el subcapítulo dedicado a la percepción del tiempo, su complejidad es un tema que ha sido abordado desde múltiples perspectivas disciplinares como la filosofía, la física, la psicología, la antropología y la sociología, entre otras, y su comprensión como lineal, cíclico y multi-dimensional puede variar según la perspectiva disciplinar y también en la dimensión cosmovisionaria, a menudo entrecruzándose entre sí.

Como resultado de elegir el pasado colonial del Nuevo Reino de Granada (1538-1819) como el ‘tiempo común’ colectivo, su resignificación en perspectiva de futuros es un ejercicio que necesariamente debe ser sitio-específico con el fin de que sirva para buscar nuevas interpretaciones y significados que nos permitan comprender mejor las raíces de los problemas actuales y nos guíen hacia un futuro situado más justo y equitativo. Sin embargo, resulta fundamental que esta resignificación esté vinculada a una visión de futuro que permita crear nuevas narrativas con respecto al pasado, es decir, el ejercicio consiste en tensionar las imágenes de futuros propias de la época elegida (siglos XVII y XVIII) con imágenes de futuros contemporáneas (siglo XXI) que nos

permitan crear nuevos horizontes y puntos de fuga a partir de la resignificación, la descontextualización y la reinterpretación. Este es un ejercicio con un gran potencial heurístico desde una perspectiva académica, ya que permite analizar cómo las representaciones del futuro han evolucionado a lo largo del tiempo y cómo reflejan las creencias, valores y aspiraciones de una sociedad en un momento dado. Sin embargo, es importante tener en cuenta que las imágenes de futuros no son meramente especulativas o imaginarias, sino que están profundamente influenciadas por el contexto histórico, político, social y cultural en el que se producen. Por lo tanto, es necesario analizar las imágenes de futuros tanto desde una perspectiva interna (es decir, cómo se construyen y representan internamente) como externa (es decir, cómo están enraizadas en el contexto social y cultural más amplio).

En la época colonial del siglo XVII en la Nueva Granada, las imágenes de futuros se construyeron principalmente en torno a la idea de la evangelización y la expansión del Imperio Español (1492-1898). La representación del futuro se centraba en la conversión de los pueblos indígenas y afro al cristianismo, la formación del sujeto colonial y en la extensión de la autoridad colonial a través de la fundación de nuevas ciudades y la exploración de nuevas tierras. Estas imágenes de futuros a menudo se presentaban en forma de relatos sobre la vida y muerte de Cristo, de conquistadores y misioneros, y estaban impregnadas de una fuerte carga ideológica que justificaba la colonización y la subyugación de las culturas indígenas, afrodescendientes y, eventualmente, criollas. En contraste, las imágenes de futuros contemporáneas del siglo XXI en Colombia se construyen en un contexto histórico y político diferente. La representación del futuro se ha desplazado hacia temas como la paz, la justicia social, el desarrollo sostenible y la inclusión. A menudo se presentan en forma de planes de gobierno, programas de desarrollo y estrategias de inversión a largo plazo. Estas imágenes de futuros están influenciadas por la globalización, la democratización y la creciente conciencia ambiental, y reflejan una preocupación por construir un futuro más justo, equitativo y sostenible para todos los ciudadanos. La resignificación del pasado no solo trata de revisar o reinterpretar la historia, sino también de reconstruir una narrativa coherente que permita en el presente ayudar a imaginar otras visiones y posibilidades de futuro. Para ello, se requiere de una profunda reflexión crítica y diálogo intercultural que permita construir una memoria compartida que incluya todas las voces y perspectivas; una postura que facilite cuestionar las narrativas hegemónicas que han sido construidas desde posiciones de poder y que han excluido y marginado a determinados grupos sociales. Esto implica, entre otras actividades, escuchar y aprender de las historias y perspectivas de las comunidades marginadas y colonizadas,

así como abordar las injusticias históricas, las consecuencias y legados del colonialismo en el presente.

En conclusión, los cuatro ejes que componen la columna vertebral de la metodología diseñada '*Spectiva*' (a saber, la descolonización del futuro, el juego, la vivencia y la experiencia del futuro, y la proyección desde un tiempo común colectivo) ofrecen un enfoque innovador y un potencial heurístico significativo para el campo de la prospectiva. Su praxis incorpora elementos que amplían la capacidad de imaginar y construir futuros alternativos y, al mismo tiempo, reflexionar críticamente sobre el papel que el pasado y las narrativas que lo conforman tienen en la creación del futuro. Fomenta la imaginación y la creatividad, e involucra a sus participantes de manera más activa y crítica en la construcción de nuevas narrativas de futuro revelando formas alternativas de proyectarlo y analizarlo, permitiendo una mayor apertura a la diversidad, la equidad y la inclusión, y pudiendo ser particularmente relevante en contextos donde las personas se sienten alienadas o marginadas de los procesos de toma de decisiones, con el propósito eventual de ampliar las posibilidades de cambio y transformación social.

En otro orden de ideas y desde una perspectiva metodológica más profunda relacionada con los procesos, la vivencia y la experiencia de la investigación determinaron el proyecto de principio a fin. En otras palabras, esta investigación se basó en el descubrimiento, en la práctica e investigación de la práctica a través de la práctica; la cual permitió que después se desarrollara el campo teórico que la sustenta. El uso del modelo propio de investigación-acción basada en el arte como metodología prospectiva, organizado en base a los cuatro ejes descritos, resultó muy útil una vez establecidas la diferencias entre la fase dedicada a la 'investigación y reflexión durante la acción' y la fase dedicada a la 'investigación y reflexión después de la acción'. Mientras que la primera fase condujo a situaciones de incertidumbre, inestabilidad, singularidad y conflicto de valores debido a la insuficiente planificación, la elevada premura de su acontecimiento, la falta evidente de recursos, la disparidad, la variedad de motivaciones que convocaban a sus participantes, y la cantidad de distintos roles que adopté (investigador, co-director, director de escena, co-creador, productor ejecutivo, orador público y coordinador) requiriendo altas dosis de toma de conciencia de los procesos que se desarrollaban con el fin de registrar los sucesos y los conocimientos que aparecían en el mismo momento de la acción y puesta en escena contextual; la segunda fase se caracterizó por una búsqueda y un desarrollo teórico y analítico en profundidad, así

como por una organización metódica de todos los materiales. En este proceso, la curaduría resultó ser un método y un enfoque muy útil a la hora de abordar múltiples problemáticas sociales y políticas a través de colaboraciones dialógicas y creativas, ofreciendo una ‘plataforma’ y una fórmula desde la que visualizar el total de la investigación, pudiendo ésta articularse de manera renovada.

En el caso del happening del ‘Concilio de diablos festivos para celebrar los futuros de la humanidad’ -así como del primer acto (el planteamiento) durante el cóctel inaugural de la 14 COM en el Ágora-, una gran parte de su celebración fue la experiencia de conspiración del proyecto, y de la resignificación y la transformación del escenario del Museo Santa Clara de Bogotá (antaño utilizado como un espacio de congregación, prédica y educación contrarreformista para los sujetos coloniales) y el escenario oficial de la convención, en dos escenarios festivos y de recreación. Esta transformación y resignificación provocó, en el primer escenario, una catarsis entre los participantes difícil de explicar; una especie de euforia y psicodrama colectivo que movilizaba los cuerpos, que alteraba la racionalidad característica del lugar y que invitaba a un desorden y un juego descolonizador que terminó por detonar en el último acto frente a la Casa de Nariño con una gran carcajada colectiva, un gesto de futuro colectivo y un punto de fuga.

El hecho de convocar a los ‘conspiradores’ desde un espíritu común de cambio en lugar de hacerlo desde una doctrina ideológica provocó la emergencia de una comunidad afín o de una ficción de una común-unidad conectada, a su vez, con el trasescenio del estallido social colombiano del 21 de Noviembre. El Concilio fue un happening en el que se resignificó un pasado colonial y se plantaron -a través de los gestos performáticos y de la documentación audiovisual- distintas semillas de futuros de las que, como investigador, no fui consciente de sus potencias hasta vivenciarlas y después analizarlas. Esto se debió fundamentalmente a la premura y la precipitación con la que la ‘investigación durante la acción’ se desarrolló. Pese a que algunas de las entrevistas se realizaron con tiempo, en ese momento sólo sirvieron para dar contexto y poder desarrollar ideas en torno al acontecimiento y la intuición de sus potencias; por otro lado, la construcción y la redacción del *canovaccio* -un trabajo de escritura creativa colectiva- se realizó paralelamente a las invitaciones de los equipos técnicos y de los participantes, a quienes dimos la libertad de contribuir desde la instalación, la performance, el gesto o la inmersión activa como ellos quisieran dentro de las normas que el texto cofre del *canovaccio* ofrecía, por lo que tampoco sabíamos con exactitud qué forma iban a tener sus propuestas, qué imágenes de resignificación y reinterpretación

simbólica iban a representar y proyectar (más allá de las indicaciones acordadas), ni tampoco qué afectos, emociones y reacciones eran capaces de provocar entre los participantes y cómo esto influiría en el total de la experiencia-vivencia y su desarrollo. Más aún, en la incertidumbre, fuimos respetuosos con sus apuestas sin desdibujar sus intenciones; una máxima que después se mantuvo en la producción de la serie de ensayos documentales 'PAN'. Por otra parte, la documentación audiovisual fue un ejercicio complejo de diseñar. Pese a que se realizaron varias reuniones con el equipo de documentación y se anticiparon materiales, escenas y gestos que debían ser documentados, la vorágine del happening supuso una fuerza motriz que no había sido considerada previamente. Documentar un happening de performances, actos, escenarios, gestos, ritos, cuerpos en movimiento, danzas, sonoridades, risas, diálogos entre los participantes y el espacio, entre otros aspectos, es un trabajo francamente complejo. A ello hay que sumarle la subjetividad afectada -y endiablada- de los camarógrafos y de las personas encargadas de la grabación del sonido original (directo), quienes seleccionan qué y a quiénes grabar, cómo, desde qué plano y qué altura, con qué texturas y ruidos, la plasticidad de la imagen, si en desplazamiento siguiendo la acción o desde un punto fijo, etc. Este reto, que bien puede solucionarse con más recursos, mayor planeación de lo que se quiere y cómo se quiere documentar, y técnicamente con un mayor número de documentalistas audiovisuales -más ojos y oídos-, dio como resultado detalles de un material amplio y de buena calidad cinematográfica y documentalista, más pobre en el aspecto teatral y performático. Esta situación condujo a ampliar los materiales durante la fase de investigación después de la acción ateniendo a preguntas tales como ¿qué tipo de documentación haría justicia a una investigación guiada por un proceso creativo intuitivo y por entendimientos tácitos? ¿Y cuál es la relación entre lo artístico y lo discursivo, entre lo que se presenta, se muestra y lo que se describe?

Durante el Concilio no teníamos control sobre lo que acontecía y ocurrieron 'situaciones' de las que no fuimos conscientes hasta meses después por el voz a voz de la experiencia encarnada de algunos participantes. Tal vez, la misma incertidumbre, la pérdida de control y el caos que se sucedió fueron precisamente lo que permitió la conjugación de un cuerpo colectivo que jugaba a construir una imagen holística, y que se lanzó a representar y proyectar una amplia variedad de transgresiones, resignificaciones, escenarios y gestos de futuros, desplegándolos en un horizonte amplio y plural de puntos de fuga; de semillas. Todos jugaron y todo fue posible, incluso fomentar una reevaluación de las creencias y suposiciones de cada participante a partir de la propuesta y sus transgresiones. Las imágenes que se construyeron conjuntamente con quienes participaron pueden

considerarse ‘piezas o huellas artísticas’, residuos de un acontecimiento, que van mucho más allá de la performance o de la representación teatral, y que se acercan más a la noción de activismo y su relación con el trasescenio. Sin embargo, la contradicción también hace parte de la escenificación. Un ejemplo notorio sería la performance de la Mujer-cabra en el púlpito rapeando una canción sobre el futuro de la Guardia Indígena. La imagen de futuro que proyectaba se sostenía y desarrollaba a lo largo de un tiempo lineal y progresista, su tiempo y el del territorio y la sociedad en la que vive, mientras que la concepción del tiempo y del futuro de las comunidades indígenas estudiadas plantea una representación distinta, generalmente cíclica y multidimensional. Cabe preguntarse entonces si ¿el deseo y la esperanza son interdependientes de la dimensión del espacio y del tiempo? ¿Es el tiempo, como elemento dramático que permite una representación de sí mismo, una extensión y tensión, una ralentización e incluso la posibilidad de rebobinarlo, la dimensión a partir de la cual fracturar y dislocar la norma, el orden social? Hoy sabemos que el mundo colonial conocía las transgresiones y había formas de escapar del control social como los palenques, las fiestas populares, las prácticas de ‘brujería’ en los rituales católicos, etc., y que éstas eran formas de desarticular distintos elementos de la cotidianeidad connotados de determinada manera para la sociedad de la época. El happening del Concilio puso en discusión los imaginarios de dos sociedades de siglos diferentes, con una diferencia entre sí de cuatrocientos años. La contraposición entre las imágenes y el teatro de los sentidos de la Contrarreforma, y los cuerpos, el teatro, los gestos y las proyecciones de futuros de un colectivo de guardianes de conocimiento, portadores de patrimonio cultural inmaterial, artistas, activistas y otros participantes produjo un choque eléctrico cuya intención no era profanar, ni hacer tábula rasa arrasando con todo, sino todo lo contrario: poner en juego y hacer evidentes una serie de tensiones coloniales y decoloniales, abrir nuevos horizontes y puntos de fuga que permitieran un diálogo pragmático con el trascenio, iluminar y dar agencia a distintos sujetos invisibilizados en un contexto sitio y tempo-específico, poner en diálogo el sujeto colonial del siglo XVII con el sujeto en proceso decolonial del siglo XXI, y sobre todo formular una variedad de preguntas acerca de dónde venimos, qué ha cambiado, qué coste ha tenido ese cambio y hacia dónde vamos o queremos ir.

Los futuros imaginados fueron el eje que orientó cada voz y cada performance; y el pasado y la fiesta, dos recursos públicos críticos para su proyección. La fiesta se usó como una herramienta de autoproclamación, interacción y transformación del colectivo participante, así como una narrativa experimental desde la que facilitar una comprensión y una proyección del futuro; al estar fuertemente vinculada a lo participativo, lo inmersivo, lo experiencial, lo cotidiano y lo

encarnado. Como evento social en el que se instaura un ‘nuevo tiempo’ el happening del Concilio rompió con la cotidianeidad creando una memoria de sucesos y proyecciones a partir de los cuales la investigación pudo desarrollarse. Sus participantes tuvieron la capacidad, la posibilidad y la agencia de liberarse, desprenderse, devenir, trascender, gozar y emocionarse mientras se exploraban cuestiones relativas al futuro y se escenificaba la proyección de una transformación social a partir de la emergencia de una común-unidad. Al igual que las fiestas en los espacios públicos, el Museo Santa Clara recibió usos extraordinarios que eludieron los órdenes establecidos, el poder y las representaciones de control contenidas; revelando una variedad de tensiones coloniales y decoloniales al convertir el espacio en un lugar de recreación y placer, al tiempo que se generaban gestos, imágenes y un escenario de suprema autenticidad donde los participantes involucrados con su entorno y la percepción de lo que ahí acontecía extendieron los límites de su realidad. El uso del espacio como un escenario inmersivo y un artefacto discursivo capaz de sumergir en una vivencia-experiencia a los participantes, fomentó su capacidad de desarrollar sus propias ideas acerca del futuro a partir del pasado colonial del país. Así es que la fiesta se propuso como un vehículo de riesgo, espontaneidad, exposición e intensidad capaz de potenciar la imaginación en perspectiva de futuros y la creación de un conocimiento a partir de las inteligencias colectivas de sus participantes. La fiesta es, con sus dramas y narrativas, sus coreografías, sus gestos y objetos simbólicos, sus escenografías y su capacidad de emocionar, motivar la acción y una posible transformación, una gramática capaz de enunciar un proyecto político participativo, emancipatorio, comunitario y democrático en perspectiva de futuros.

En otro orden de ideas, es importante detenerse en el drama como un elemento tridimensional: visual, físico y espacio-temporal que utiliza multiplicidad de lenguajes (sistemas de signos físicos, sonoros, visuales, verbales) que, a su vez, permitieron a los participantes conceptualizar, representar y proyectar sus imágenes y gestos de futuros. Cada acto del Concilio fue una apuesta de resignificación escénica, simbólica e icónica diferente que proporcionó un ‘foro público’ para el debate de los contenidos presentados y la creación de significados. El drama durante el Concilio se desarrolló tanto en lo eventual, lo performático y lo sensorial, como en la objetividad y lo estético, forjando vínculos entre los individuos, el espacio y el contexto social, la negociación de los significados y la profundidad simbólica construída socialmente. Permitió, por un lado, comunicar significados inarticulados más allá de lo discursivo y, por otro, a los participantes experimentar una inmersión y la posibilidad de un juego sutil, cómplice y pícaro con lo profano de manera contrastante con las imágenes y los cuerpos de sufrimiento, tormento e

iluminación característicos de la Contrarreforma, así como con los espacios connotados para la sociedad colonial que contiene el museo. En este sentido, utilizar la sacristía para vestir y desvestir a los participantes en diablos festivos, utilizar el coro bajo como lugar de comunión con chicha o repiquetear las campanas para hacer un llamado a los ‘otros’ diablos que se expresaban en las calles y conectar el Concilio con el estallido social, fueron propuestas de resignificación espacial y ritual. El cuerpo colectivo construyendo una imagen de futuro tiene su propia dramaturgia, mientras que ‘resimbolizar’ algo simbólico tiene un carácter imaginario y una potencia sublime a la hora de proyectar futuros. El diablo festivo, ser diablo, salir del closet, liberarse, como imagen, como gesto y como vivencia de futuro.

Al hablar de futuros, he aludido frecuentemente al gesto performático como una categoría distinta a la de la imagen y del escenario, y creo que es interesante ponerlo en discusión con las otras dos, pues el primero plantea una acción, la segunda una bidimensionalidad y una estaticidad, y la tercera una desarrollo de la mezcla de ambas. El gesto implica un movimiento con propósito, un verbo, un hacer, un accionar y una capacidad de repetición. La imagen, sin embargo, sirve como un instrumento -por ejemplo de construcción de una identidad, de una dirección- y puede reproducirse, alterarse, colgarse en la pared, establecerse como fondo de escritorio e incluso venderse como un sueño. El escenario, por otro lado, es prácticamente inabarcable, rizomático y mucho depende de quién o quiénes lo imaginen: se compone tanto de los gestos como de las imágenes y las relaciones interpersonales de quienes ‘habitarían’ ese escenario y cómo se corresponden, a su vez, con los acontecimientos y los objetos que contiene, así como con las tendencias, las emergencias y otros movimientos de su ‘escenografía’ y drama social. Los escenarios pueden considerarse imágenes holísticas en transformación, en las que el tiempo es una dimensión extendida ante la cualidad efímera y pasajera del gesto que, pese a su corta duración, es concreto y contiene la potencia de lo simbólico y la creación de significados, el discurso articulado o no y la apertura a la dimensión de lo sensible. Frente a la imagen y el escenario, el gesto es capaz de ayudar a transmitir emociones y sentimientos de manera más efectiva, generando ecos y resonancias de su vivencia y experiencia -cuando se presencia-, así como habilidades memorísticas e interrogativas. Los gestos contienen una carga cultural y política que, pese a ser específicamente reconocida por las personas que comparten esa cultura o sociedad, puede ser descontextualizada trascendiendo las barreras lingüísticas para ayudar a comunicar una idea, un sentimiento o la proyección de futuras situaciones, acontecimientos o escenarios. Por otro lado, repetir un gesto

iterativamente bien puede servir como una fórmula de contagio de una idea colectiva-común a partir de la cual gestar una masa crítica capaz de provocar un cambio o una transformación.

Estas semillas, ecos, resonancias y las preguntas que han generado son los materiales a partir de los cuales se gesta la serie de ensayos documentales ‘PAN’, un producto que invita a sus espectadores a formular sus propias preguntas y buscar sus propias interpretaciones. La narratividad de ‘PAN’ marca, organiza y aclara la experiencia temporal de la investigación y recoge -entre otros aspectos y pesquisas- un "conocimiento encarnado", estético, sensual, físico e incrustado. Un conocimiento que se articula con la reflexión teórica y la experiencia artística, y que es ambivalente, incommensurable y singular. El formato audiovisual se presenta como una herramienta poderosa para la comunicación y reflexión de narrativas de futuros debido a su atractivo visual y emocional, flexibilidad creativa, capacidad de llegar a una amplia audiencia, inclusión de diversas voces y perspectivas, y capacidad para facilitar la reflexión y el diálogo. Uno de los aspectos clave de estos ensayos documentales es que recogen las opiniones, las creencias y los sentires de los participantes respecto a los distintos temas de la investigación. El futuro se amalgama con el pasado colonial y la construcción de memoria de manera tiempo y sitio-específica para luego dramatizarse y representarse en una constelación gestual y performática, una imagen de futuro holística y colectiva en la que el tiempo futuro y el personaje del diablo festivo son los dos elementos transversales que hilan la narrativa.

Con la debida prudencia, los ensayos recogen, por un lado, distintos aspectos de la sociedad latinoamericana -andina y específicamente colombiana- acerca de la problemática entre la concepción hegemónica occidental y lineal del tiempo versus la multitemporalidad, y también sobre la confusión de los conceptos de ‘futuro’ y ‘destino’ (entendiéndose como ‘objetos’ en vez de ‘sujetos’ del cambio social), y la noción de ‘presentismo’ o de abstracción y embebecimiento en el momento presente, en el ‘a corto plazo’. El profesor e investigador de la Universidad del Valle (Cali, Colombia) Javier Medina Vásquez (2002) señala que tras estos dos aspectos se encuentra una profunda crisis de identidad “que se expresa en varias formas: una es la desubicación en el mundo, otra es el no saber lo que se quiere, otra es carecer de un referente, un ‘nosotros colectivo’; otra es la fragmentación de los deseos y de las perspectivas, es querer algo y su contrario al mismo tiempo” (Ibid., pág. 254). Éstas son formas de bloqueo que empañan la posibilidad de construir futuros en la cotidianidad del presente, futuros que puedan luego incorporarse desde lo familiar y

comunitario a lo global y común de la humanidad. En este sentido, 'PAN' y 'Spectiva' procuran una toma de conciencia sobre estos aspectos y promueven una 'pedagogía del tiempo', un ideario lejos de los conceptos de utopía y distopía ('mundos idealizados', útiles pero limitados), de la ciencia ficción ('mundos posibles'), de la predicción ('mundo programado') y de la prospectiva estratégica ('mundo por hacer') a favor del deseo, la esperanza y la estimulación de la noción de cambio y transformación más allá de la fantasía. Por otro lado, 'PAN' plantea una resignificación del patrimonio histórico, de la memoria, así como también de determinados "horizontes históricos", "contextos del pasado" o de "conflictos anclados en la memoria colectiva" que, no habiéndose resuelto y habiendo sumado nuevos conflictos, se tensionan entre sí y se reproducen en el imaginario del presente junto con los miedos e incertidumbres que de por sí genera el futuro. En este sentido la serie de ensayos documentales se presenta como una ventana abierta desde la que ahondar en las diversas temporalidades que coexisten y se tensionan mutuamente en el territorio andino y específicamente colombiano, y que remiten a profundos procesos históricos del pasado cargados de conflictos sin resolver. Esta resignificación resulta en un método útil para explorar cuestiones de futuros, pudiendo informar sobre lo alterno y suscitar a su vez un pensamiento prospectivo, una posibilidad para que emerjan imágenes de futuros subalternas, se construyan sociedades en torno a la esperanza y se facilite un empoderamiento de la vulnerabilidad.

Tema aparte, conscientemente o no, trabajar de manera colaborativa resultó en un proceso intenso y demandante en lo que se refiere a energías y motivaciones, y en el que existió una alta probabilidad de que la investigación 'se transformara en otra cosa'. Esta cualidad exigió un gran ejercicio de gestión y coordinación interpersonal, y un mayor grado de atención y conciencia, pues el gran número de participantes producía procesos complejos y caóticos, a veces entrecruzados, pero también hallazgos fruto de la serendipia y de la intuición. Trabajar con un grupo tan variado de participantes requirió una escucha y un enfoque sensible y respetuoso a través del intercambio dialógico permanente de miradas, sensibilidades y afectos, comprensiones acerca del mundo y de cómo las prácticas y los cuerpos de conocimiento que cada participante aportaba se integraban en la investigación. Sin embargo, la naturaleza del intercambio colaborativo no es una cuestión sencilla, razón por la cual se buscó desde el primer momento 'conspiradores' en lugar de 'colaboradores' o meros 'participantes' con el propósito de que la producción de conocimiento fuera verdaderamente dialógica y estimulante, y no una simple transferencia de conocimientos, perspectivas, procesos técnicos o 'apariciones' mediadas por motivaciones económicas o de cualquier otra índole. Por otro lado, convocamos a una 'conspiración' lúdica y festiva, y esto

necesariamente supuso convocar un tipo de fuerzas y energías específicas: lúdicas, críticas, eléctricas, galvánicas, recreativas, placenteras.

Otro de los aspectos clave del trabajo participativo y colaborativo -y también de difícil gestión- de esta investigación fue precisamente evitar que los ‘conspiradores’ e investigadores propios de la academia simplemente observasen o informasen sobre los procesos creativos, de producción y acción desplegando una autoridad intelectual e institucional distante; o, de igual manera, que los artistas y los profesionales técnicos simplemente realizaran sus aportes sin permearse de las ideas, los afectos y las proyecciones de la investigación, separándose de la misma y forzando a que ésta se adaptase a sus propuestas y procesos. Sería impropio ocultar que el trabajo colectivo puede llevar a situaciones de tensión entre la pluralidad de voces, sentires y diversas motivaciones de los participantes, y que es fundamental establecer una distinción entre el conocimiento crítico y, a veces, autoritario de los académicos, los artistas y los profesionales técnicos frente a las diversas experticias y prácticas de conocimiento propias del proceso de una investigación artística, ya sean éstas creativas, curatoriales, archivísticas, simbólicas, poéticas, dramáticas, corporales, editoriales, visuales, sonoras o musicales. He observado que los procedimientos de financiamiento universitario y las jerarquías académicas resultan frecuentemente contraproducentes, pudiendo conducir a que algunos investigadores se sientan renuentes a ceder su autoridad como directores de un proyecto financiado, incluso cuando este involucra disciplinas académicas distintas a las de su experiencia. Esto dificulta considerablemente la colaboración interdisciplinaria y limita las oportunidades para alcanzar resultados significativos de una parte y, de otra parte, devela una actitud marcadamente usufructuaria que desconoce el valor, el coste del trabajo y de la producción, normalizando formas de precariedad.

Resulta crucial, por lo tanto, además de que los investigadores cuenten con protección y pago público por su labor, también mantener la autonomía de estas experticias y prácticas de conocimiento mientras se intercambian miradas y perspectivas acerca de cómo ejercitar la imaginación y tangibilizarla, estando abiertos a la otredad y a la sintonía dialógica. En otras palabras, no basta con compartir la autoridad, sino que es fundamental realizar una desjerarquización para evitar las ‘posiciones de control’ y dar efectivamente autonomía creativa. Un participante puede desplegar sus destrezas en cualquier disciplina o campo siempre y cuando no se extienda a una relación de poder y dominación sobre los demás, o sobre la investigación

misma y sus productos. Esto no significa que todos los ‘conspiradores’ deban contribuir a la investigación de la misma manera pero si, como apuntan las investigadoras y educadoras Marielsa Ortíz y Beatriz Borjas (2008), que se desarrolle una actitud de empatía con el otro, una ‘praxis con frónesis’.

Por último, construir el futuro es un acto de voluntad histórica y participativa, como lo señala la socióloga Eleonora Masini (1999). Es una capacidad que implica pensar en él como una necesidad, una escogencia y una manera de vivir, y está estrechamente vinculada con la construcción social del futuro, que es sinónimo de emancipación y cambio social. Para lograrlo, es necesario una interacción permanente entre narrativas, gestos, imágenes y escenarios de futuros, valores, proyecciones y el propio rol del futurista como constructor de democracia y de sentido. En este sentido, la investigación-acción basada en el arte como metodología de prospectiva social desarrollada en esta tesis ofrece una valiosa contribución para otras disciplinas interesadas en abordar los desafíos sociales, culturales y ecológicos contemporáneos desde una perspectiva inter y transdisciplinaria. La combinación de la prospectiva, la investigación-acción y la investigación artística permite generar respuestas y acciones anticipatorias frente a los cambios y desafíos del futuro, fomentando un sentido de identidad, pertenencia y responsabilidad social en los actores involucrados.

La metodología ‘*Spectiva*’ tiene la capacidad de incluir un amplio abanico de actores sociales, permitiéndoles participar y posicionarse como sujetos activos protagonistas durante el proceso, contribuyendo así a la producción de nuevos conocimientos a partir de la mejor comprensión de sus realidades sociales, y abriendo ventanas para la transformación social. Los aportes de esta metodología son particularmente relevantes para disciplinas como la sociología, la antropología, la psicología social, la educación y la gestión cultural, entre otras, que pueden encontrar en este enfoque una forma innovadora y sensitiva de abordar los desafíos del futuro de manera colaborativa e inclusiva, conduciéndonos a entender mejor y actuar con eficacia sobre la realidad social del presente con el fin de activar agencias humanas sostenibles, así como pedagogías múltiples de la esperanza y del deseo capaces de generar un cambio social. En resumen, el método desarrollado en esta tesis representa una valiosa contribución para la construcción social del futuro y ofrece herramientas para la transformación social a través de la prospectiva social y la investigación-acción basada en el arte.

6. Referencias

- Aaltonen, M. (2009). *Multi-ontology, sense-making and the emergence of the future*. *Futures*, 41(5), 279–283. doi:10.1016/j.futures.2008.11.017
- Abella, A. (2008). *Soldiers of Reason: The RAND Corporation and the Rise of the American*.
- Adam, B., 2009. *Future Matters: Challenge for Social Theory and Social Inquiry*, Keynote address to Italian Sociological Association Conference, Future Matters for Social Theory, 29 October 2009, Cagliari University, Sardinia, Italy.
- Adam, B., Groves, C. (2007). *Future Matters: Action, Knowledge, Ethics, Brill: Leiden*. *International Sociology*, 26(2), 272–272.
- Adams, V., Murphy, M. & Clarke, A. Anticipation: Technoscience, life, affect, temporality. *Subjectivity* 28, 246–265 (2009). <https://doi.org/10.1057/sub.2009.18>
- Alviti, R. (2020). Chapter Calderón en el Gibaldone de Casamarciano (II): el escenario Il finto astrologo.
- Amara, R. (1991). *Views on futures research methodology*. *Futures*, 23(6), 645–649. doi:10.1016/0016-3287(91)90085-g
- Andersson, J. (2012). The Great Future Debate and the Struggle for the World. *The American Historical Review*, 117(5), 1411–1430. doi:10.1093/ahr/117.5.1411
- Arlander, A. (2013). Artistic research in a Nordic context. *Practice as research in the arts: Principles, protocols, pedagogies, resistances*, 152-162.
- Barthes, R. (1981). *Camera lucida: Reflections on photography*. Macmillan.

- Bautista Bulla, J. (2020). La última noche de la violencia : El fútbol y la danza de los matachines en el barrio Punta del Este de Buenaventura, entre la guerra y la resistencia.
- Becker, H. S. (1982), *Art Worlds*, University of California Press.
- Bell, W. (1997). *Foundations of Futures Studies: Human Science for a New Era* ', Vol. 1, Transaction Publishers.
- Bell, W. (2002). *A community of futurists and the state of the futures field*, *Futures* 34, pg. 235-247.
- Bell, W. (2009). *Foundations of futures studies, volume 1: Human science for a new era* (Vol. 1). Transaction publishers.
- Bell, W. (2011). *Memories of the Future*. Transaction Publishers.
- Benjamin, W. (2005) *Libro de los Pasajes*. (L. Fernández Castañeda, I. Herrera, F. Guerrero, Trads.) Madrid, Akal.
- Berezin, M. (2006). The festival state: Celebration and commemoration in fascist Italy. *Journal of modern European history*, 4(1), 60-74.
- Berger, G. (1964). *L'Attitude Prospective*, *Management International*, Vol. 4, No. 3, pp. 43-46 (4 pages), Springer.
- Berger, P. L., Luckmann, T., & Zuleta, S. (1968). *La construcción social de la realidad* (Vol. 975). Buenos Aires: Amorrortu.
- Bianchi, F., & Lutri, A. (2018). Another world is possible: collaborate to transform. *CAMBIO-RIVISTA SULLE TRASFORMAZIONI SOCIALI*, 8(15), 5-13.
- Bigger, S. (2009) Victor Turner, liminality, and cultural performance, *Journal of Beliefs & Values*, 30:2, 209-212, DOI: [10.1080/13617670903175238](https://doi.org/10.1080/13617670903175238)

- Bishop, C. (2023). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso books.
- Block, N. (1990). Can the mind change the world? In J. O’Leary-Hawthorne, & M. Michael (Eds.), *Philosophy in Mind: The Place of Philosophy in the Study of Mind* (pp. 263-275). Dordrecht: Kluwer.
- Boal, A. (1995). *The Rainbow of Desire: The Boal Method of Theatre and Therapy*. London: Routledge.
- Borda, O. F., & Rahman, A. (1992). La situación actual y las perspectivas de la IAP en el mundo. In *La investigación-acción participativa: Inicios y desarrollos* (pp. 205-230). Editorial Popular.
- Borgdorff, H. (2010). *The Production of Knowledge in Artistic Research*, The Routledge Companion to Research in the Arts. London: Routledge.
- Boulding, E. (1988). ‘Why Imagine the Future?’, A collection of essays: *The Future: Images and Processes* by Elise and Kenneth Boulding?, Sage Publications.
- Bourdieu, P. ([1972]1977). *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Bourriaud, N. (2002) *Relational Aesthetics*. Les presses du reel. Paris.
- Bradbury, H., & Reason, P. (2003). Action research: An opportunity for revitalizing research purposes and practices. *Qualitative social work*, 2(2), 155-175.
- Brown, J. (2013). *What is theatre?: an introduction and exploration*. Taylor & Francis.
- Busch, K. (2009). Artistic research and the poetics of knowledge. *Art & Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, 2(2), 1-7.
- Bustos Cara, R. (2004). Patrimonialización de valores territoriales. Turismo, sistemas productivos y desarrollo local. *Aportes y Transferencias*, 8(2), 11-24. ISSN 0329-2045

- Candy, S. (2010). *'The Futures of Everyday Life: Politics and the Design of Experiential Scenarios'*, Dissertation submitted to the Graduate Division of the University of Hawaii at Manoa.
- Candy, S., & Dunagan, J. (2017). Designing an experiential scenario: The people who vanished. *Futures*, 86, 136-153.
- Candy, S., & Kornet, K. (2019). Turning foresight inside out: An introduction to ethnographic experiential futures. *Journal of Futures Studies*, 23(3), 3-22.
- Cañizares-Esguerra, J. (2006). *Puritan conquistadors: iberianizing the Atlantic, 1550-1700*. Stanford University Press.
- Cendales, L., Torres, F., & Torres, A. (2004). Uno siembra la semilla pero ella tiene su propia dinámica. Entrevista a Orlando Fals Borda.
- Cornish, E. (1977). *'The Study of the Future: An Introduction to the Art and Science of Understanding and Shaping Tomorrow's World'*, Routledge.
- Cortés Rojas, I. (2021). De la protesta a la fiesta: la performatividad de los colectivos de danzas y músicas andinas en Chile posdictatorial. *Literatura y lingüística*, (44), 113-139.
- Cotter, L. (2017): "Reclaiming Artistic Research — First Thoughts..." en *MaHKUscript: Journal of Fine Art Research*, 2(1).
- Cramer, F. y Terpsma, N. (2021), 'What is Wrong with the Vienna Declaration on Artistic Research', Open! Academy, [Link](#)
- Cruells, A. P. (2006). Ciudad, fiesta y poder en el mundo contemporáneo. *Revista LiminaR. Estudios sociales y humanísticos*, año 4, vol. IV, núm. 2, 26-49, diciembre de 2006, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. ISSN: 1665-8027
- Dator, J. (2005). *De-Colonizing The Future*. *Journal of Future Studies*, 9(3): 93 -104.

- Dator, J. (1998). The future lies behind! Thirty years of teaching futures studies. Introduction to the special issue on " Teaching Futures Studies at the University Level." *American Behavioral Scientist*. www.soc.hawaii.edu/future/dator/futures/behind.html.
- Dator, J. (2009a). *Alternative Futures at the Manoa School*. *Journal of Futures Studies*, 14(2): 1-18.
- Dator, J. (2009b). *The Unholy Trinity, Plus One*. *Journal of Future Studies*, 13(3): 33-48.
- Dator, J. (2017a). *Time, the Future, and Other Fantasies*. *World Futures Review*, Vol. 9(1) 5-16.
- Dator, J. (2017b). *Why Gaming, Why Alternative Futures?*, *Journal of Future Studies*, 22(2): 75-80.
- Davis, J. E. (2002). Narrative and social movements. *Stories of change: Narrative and social movements*, 3-29.
- Debord, G. (2003). *La sociedad del espectáculo*. 1967. Valencia: Pre-textos.
- Declaración de Viena sobre la Investigación Artística:
<http://www.eq-arts.org/wp-content/uploads/2020/07/Annex-18-Vienna-Declaration.pdf>
- Deeds Ermarth, E. (2010). *What If Time Is a Dimension of Events, Not an Envelope for Them?* *Time & Society*, 19(1), 133–150. doi:10.1177/0961463x09354421
- De Jouvenel, B. (1967). *The Art of Conjecture*, Basic Books Inc.
- Delgado, M. (2004). Fiesta y espacio público. *Universitat de Barcelona, Institut Català d'Antropologia*, 1-13.
- Del Sur, R. C. (2012). Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina. *Revista Concinnitas*, 2(21), 220-232.
- Duke, R. D. (1974). *'Gaming: The Future's Language'*, SAGE Publications.

- Dunne, A., & Raby, F. (2013). *Speculative everything: design, fiction, and social dreaming*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.
- Einstein, A. (2007). *Relativity: The Special and General Theory*. Digireads.
- Elias, N. ([1984]1989). *Sobre el tiempo*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- Elo, M. (2019). Paradojas de la investigación artística. En Sixto, R. (Ed.) *Piscina. Investigación y práctica artística. Maneras y ejercicios*, pp. 177-192. Bilbao: Ediciones laSIA.
- Fabian, J. (1983). *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object*. New York: Columbia University Press.
- Feldt, A. G. (1995). Thirty-five years in gaming. *Simulation & Gaming*, 26(4), 448-452.
- Feldt, A. G. (2014). Experience with simulation/gaming: 1960-2010. *Simulation & Gaming*, 45(3), 283-305.
- Fernández Nadal, E. (2019). 'Pasado como futuro' y 'multi-temporalidad' en Silvia Rivera Cusicanqui'. 1º Congreso Internacional de Ciencias Humanas - Humanidades entre pasado y futuro. Escuela de Humanidades, Universidad Nacional de San Martín, Gral. San Martín.
- Feyerabend, P. (2010). *Against method* (4th ed.). Introduced by Ian Hacking. London, UK: Verso.
- Foucault, M. (2001). *Power: Essential Works of Foucault 1954-1984*. Vol.III, New York, New Press.
- Friis-Hansen, D. (2001). Notes to a young curator. *Words of Wisdom: A Curator's Vade Mecum on Contemporary Art*. New York: Independent Curators International.
- Flores, J. R. R. (2015). Pasos hacia una descolonización de lo festivo. *Tábula rasa*, (22), 103-122.
- García Hernández, A. (2017), *El tiempo a lo largo del tiempo*. Ene. Vol. 11 no.3, Santa Cruz de la Palma. Versión On-line ISSN 1988-348X

- Gaffney, M. (2008). Participatory Action Research: An Overview. What makes it tick? Kairaranga - Volume 9, Special edition.
- Garfinkel, H. (1967). *Studies in Ethnomethodology*. University of California, Los Angeles, Prentice-Hall, Inc., Englewoods Cliffs, New Jersey.
- Geertz, C. (1973). *'The Interpretation of Cultures'*, New York, Basic Books.
- Ghamari-Tabrizi, S. (2000). *Simulating the Unthinkable: Gaming Future War in the 1950s and 1960s*. *Social Studies of Science*, Vol. 30, No. 2 (Apr., 2000), pp. 163-223 (61 pages), Sage Publications, Inc.
- Godet, M. (2010). *Future memories. Technological Forecasting and Social Change*, 77(9), 1457–1463. doi:10.1016/j.techfore.2010.06.008
- Goffman, E. (1959): *La presentación de la persona en la vida cotidiana (The Presentation of Self in Everyday Life)*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006.
- Gómez, J. H. B. (2009). *Pintura y Narración: Vidas Ejemplares y El Sujeto Colonial Neogranadino*. *Revista UIS Humanidades*, 37(2).
- González Pérez, M. (2008). *El concepto de fiesta. Ómnibus*. *Revista digital intercultural*, 4.
- Gordon, T. J. (1994). *Cross-impact Method*, AC/UNU Millennium Project.
- Gordon, T. J. (1996). *'The Methods of Futures Research'*, *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, Sage Publications.
- Granjou, C., Walker, J., & Salazar, J. F. (2017). The politics of anticipation: On knowing and governing environmental futures. *Futures*, 92, 5-11.
- Greenblat, C. (1972), *'Gaming and Simulation in the Social Sciences. A Guide to Literature'*, *Simulation & Games*, Sage Publications.

- Greenwood, D. J., & Levin, M. (1998). Action research, science, and the co-optation of social research. *Studies in cultures, organizations and societies*, 4(2), 237-261.
- Guédez, J. M. R. (2009). Orígenes de la festividad de los Diablos Danzantes en Venezuela. *Boletín de la Academia Nacional de la Historia (Venezuela)*, 92(366), 165-173.
- Haarmann, A. (2019): *Artistic Research. Eine epistemologische Ästhetik*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Hannula, M., Suoranta, J., Vadén, T. (2005). ‘*Artistic Research. Theories, Methods and Practices*’, Academy of Fine Arts, Helsinki, Finland and University of Gothenburg, Sweden.
- Hannula, M., Suoranta, J., Vadén, T. (2014). ‘*Artistic Research Methodology. Narrative, Power and the Public*’, Peter Lang publishing.
- Harrison, R., Bartolini, N., DeSilvey, C., Holtorf, C., Lyons, A., Macdonald, S., & Penrose, S. (2016). Heritage futures. *Archaeology International*, 19, 68-72.
- Head, S. (2011). Forward theatre: an introduction. *Journal of Futures Studies*, 16(2), 17-34.
- Helmer, O. (1972). ‘*Cross-impact Gaming*’, SAGE Publications.
- Higgins, H. (2002). *Fluxus experience*. Univ of California Press.
- Hobsbawm, E., & Ranger, T. (Eds.). (2012). *The invention of tradition*. Cambridge University Press.
- Holtorf, C. (2014). The Preservation Paradigm in Heritage Management. In: *The Encyclopedia of Global Archaeology*. Edited by C. Smith, pp. 6128-6131. New York: Springer.
- Holtorf, C. (2018). Conservation And Heritage As Future-Making. In: *A contemporary provocation: reconstructions as tools of future-making. Selected papers from the ICOMOS*

University Forum Workshop on Authenticity and Reconstructions, Paris, 13 – 15 March 2017, eds C. Holtorf, L. Kealy, T. Kono. Paris: ICOMOS.

Horton, R. (1982). Tradition and modernity revisited.

Inayatullah, S. (1993). *From “who am I?” to “when am I?” Futures*, 25(3), 235–253.
doi:10.1016/0016-3287(93)90135-g

Intini, D. (2015). The Politics of National Celebrations in postrevolutionary Iran. *Master's Thesis Leiden University*.

Jokela, T., Hiltunen, M. and Härkönen E. (2015), ‘Art-based action research – participatory art for the north’, *International Journal of Education through Art*, 11: 3, pp. 433–448, doi: 10.1386/eta.11.3.433_1

Jokela, T. (2019). *Art-Based Action Research for Art Education in the North*, NSEAD/John Wiley & Sons Ltd.

Kemmis, S. Mc Taggart, R. (1992) *Cómo planificar la investigación acción*. Madrid: Laertes.

Kemmis, S., & McTaggart, R. (2000). Participatory action research. In N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Eds.), *Handbook of qualitative research* (2nd ed., pp. 567-607). Thousand Oaks, CA: Sage.

Klein, J. (2010). What is artistic research? *Journal for Artistic Research*.

Kuhn, T.S. (1962). *The structure of scientific revolutions*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Lafuente, A., Cancela, M., (2020), *Cómo hacer un prototipo. La aventura de aprender*. EducaLAB, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Gobierno de España.

Levin, M., & Greenwood, D. J. (2016). *Creating a new public university and reviving democracy: Action research in higher education* (Vol. 2). Berghahn Books.

- Llanos Vargas, H. (2014) Barroco y Modernidad en el Nuevo Reino de Granada. Religiosidad e imagen: aproximaciones a la colección de arte colonial de la Orden de Predicadores de Colombia. Bogotá: Ediciones USTA.
- López Parada, E. (2005). Monjas Coronadas: una exposición de pintura novohispana, Letras Libres.
- Lowenthal, D. (1996). Possessed by the Past the Heritage Crusade and the Spoils of History.
- Lucena, D. (2012). Estrategia de la alegría. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, 111-115.
- Lucena, D., & Laboureau, A. G. (2015). Art, body and politics in the 1980s: disobedient aesthetics in the under scene of Buenos Aires.
- Manga Quispe, E. (2018). *PACHA: Un constructo de espacio-tiempo anino, dinamizado por las permutas de los conceptos duales de urin y janan*. 2da. Versión 2018a (leído en 2017, en el Cusco). 1ra. Versión 1994b, publicado en Madrid.
- Madigan, T. (2014). *Glossary of terms to supplement Jeffrey C. Alexander's 'The Fate of the Dramatic in Modern Society: Social Theory and the Theatrical Avant-Garde'* in Theory, Culture & Society.
- Mannermaa, M. (1986). 'Futures Research and Social Decision Making: Alternative Futures as a Case Study', Futures, Butterworth & Co Ltd.
- Marino, A. (2015). The Work of the (Festive) Devil. Festive Devils of the Americas. Edited by Milla Cozart Riggio, Angela Marino, Paolo Vignolo. Seagull Books.
- Masini, E. B. (1999). Futures studies and sociology: a debate, a critical approach and a hope. *International Review of Sociology*, 9(3), 325-332.

- Miller, R. (2018). 'Transforming the Future. Anticipation in the 21st century', United Nations Educational, Scientific and Cultural Organisation UNESCO', Routledge.
- Milojević, I., & Inayatullah, S. (2015). Narrative foresight. *Futures*, 73, 151-162.
doi:10.1016/j.futures.2015.08.007
- Navas, C. (2014). Carnavales y Nación. Estudios sobre Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba y Venezuela. Bogotá: Intercultura Colombia, 2014. 284 p.
- Navas, C. I. (2016). La metamorfosis del Matachín: entre ritual universal y acto liberador. La fiesta en Colombia. *Revista Credencial Histórica*, edición 324. ISSN 0121-3296.
- Nietzsche, F. (2006). *La gaya ciencia*. Madrid: Tecnos.
- Nisbet, R. A. (1962). Sociology as an Art Form. *Official Journal of The Pacific Sociological Review*, Vol. 5, N°2.
- Ortiz, M., & Borjas, B. (2008). La Investigación Acción Participativa: aporte de Fals Borda a la educación popular. *Espacio abierto*, 17(4), 615-627.
- Ozouf, M. (2020). *La Fiesta Revolucionaria, 1789-1799*. Zaragoza: Universidad Nacional de Zaragoza. Prensas.
- Persohn, L. (2021). Curation as methodology. *Qualitative Research*, 21(1), 20-41.
- Polak, F. (1953). 'The image of the future', Elsevier Scientific Publishing Company Amsterdam.
- Poli, R. (2010). An introduction to the ontology of anticipation. *Futures*, 42(7), 769-776.
doi:10.1016/j.futures.2010.04.028
- Puech, H.-C. (1957). *Gnosis and Time. Papers from the Eranos Yearbooks*, Eranos 3, 38-84.
- Puwar, N., & Sharma, S. (2012). Curating sociology. *The Sociological Review*, 60(1_suppl), 40-63.

- Ramos, J. M. (2002). Action research as foresight methodology. *Journal of futures studies*, 7(1), 1-24.
- Ramos, J. (2006). Consciousness, culture and the communication of foresight. *Futures*, 38(9), 1119-1124.
- Ramos, J. (2017). Linking foresight and action: Toward a futures action research. In *The Palgrave international handbook of action research* (pp. 823-842). Palgrave Macmillan, New York.
- Ramos, R. (1996). El baile del matachín. In *Studia Aurea, Actas del III Congreso de la AISO* (pp. 309-314).
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Oprimidos pero no vencidos. Luchas del campesinado aymara y quechwa*, 4º Ed. La Paz, La mirada salvaje.
- Rivera Cusicanqui, S. (2014). The Potosí Principle: Another View of Totality. *E-misférica* 11 (1).
- Rodríguez Nóbrega, J. (1999). La imagen en el barroco: educación, propaganda y devoción. *Escritos en arte, estética y cultura*, 2(11-12), 111-142.
- Rodríguez, R. M. (2019). El predicador, comediante a lo divino. La teatralización del discurso religioso en el Barroco. *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 7(2), 461-472.
- Rossells, B. (2011). El Imaginario Demoníaco: de la Mesopotamia a América. *Domínios da Imagem*. 5. 10.5433/2237-9126.2011anoVn9p51.
- Rousseau, J. J., & Launay, M. (1967). *Lettre à M. d'Alembert sur son article Genève: Chronologie et introduction par Michel Launay*. Garnier-Flammarion.
- Rubidge, S. (2005). Artists in the academy: Reflections on artistic practice as research. *Dance Rebooted: Initializing the Grid, Deakin University, December*. Retrieved October 17, 2007.

- Saint-Upéry, M. (2020) Colombia: despertar ciudadano y dilemas políticos después del “21-N”. Entrevista Álvaro Jimenez Millán. Nueva Sociedad N° 286, marzo-abril, ISSN: 0251-2552, <<www.nuso.org>>.
- Salazar, M. (1992) (editora) La investigación-acción participativa. Inicios y desarrollo. Consejo de Educación de Adultos de América Latina, Universidad Nacional de Colombia. Editorial Popular, O.E.I., Quinto Centenario. Madrid.
- Sánchez, J. A. (2010) “Dramaturgia en el campo Expandido” En VV AA. Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación, CENDEAC-Centro Párraga, Murcia, 2011, pp. 7-27
- Santiesteban, H. (2011). Apuntes etimológicos, simbólicos y fenomenológicos de la fiesta, IV Encuentro Internacional sobre Barroco, pg. 369 - 374.
- Schechner, Richard (1993). ‘The Future of Ritual, Writings on Culture and Performance’, Routledge, London.
- Schechner, R. (1994). Ritual and performance. *Companion encyclopedia of anthropology*, 613-647.
- Schön, D.A. (1983) ‘The reflective practitioner: how professionals think in action’. Basic books, New York.
- Siivonen, K. (2019), ‘Intangible cultural heritage will revolutionize the future’, Wohin geht die Reise?, edited by Sabine Eggmann, Susanna Kolbe und Justin Winkler (Basel: Akroama, 2019), pp. 93-97. ISBN 978-3-9525134-0-8
- Slaughter, Richard (1996). ‘*Futures Studies: From Individual to Social*’. Futures Journal, Sage Publications.
- Slaughter, R. A. (1996). How to develop a social foresight capacity. In: H.F. Didsbury Jr. Futurevision: Ideas, insights, and strategies. Bethesda, MD: World Future Society, pp. 88–100.

- Slaughter, R. (2004). *Futures beyond dystopia: Creating social foresight*. London: Routledge Falmer.
- Slaughter, R. (2009). The state of play in the futures field: a metascanning overview. *Foresight*.
- Steinwachs, Barbara (1973; 1974; 1977) '*A Selected List of Urban, Environmental and Social Problem Gaming/Simulations*', Michigan University Press.
- Sullivan, G. (2006). 'Research Acts in Art Practice, *Studies in Art Education, A Journal of Issues and Research*, 48(1), 19-35.
- Tamayo, J. J. M. (2017). La invención del tiempo colonial en el Nuevo Reino de Granada. La contribución del "Catecismo" de fray Luis Zapata de Cárdenas/The Invention of Colonial Time in the New Kingdom of Granada. The Contribution of "Catechism" by Fray Luis Zapata de Cárdenas. *IBEROAMERICANA*, 135-155.
- Taylor, D. (2003). *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*. Duke University Press.
- Tepe, P. (2019). Angelika Boeck: Artist with Doctorate. *w/k-Zwischen Wissenschaft & Kunst*.
- Testaverde, A. M., Evangelista, A., & De Simone, R. (2007). *I canovacci della commedia dell'arte*. Torino, Einaudi.
- THE FUTURISTS: Looking Toward A.D. 2000, *Time Magazine*, Friday, Feb. 25, 1966.
<http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,835128-1,00.html>
- Tolon, K. (2011). *The American futures studies movement (1965-1975); its roots, motivations, and influences*. Iowa State University.
- Toquica, C. (2014) *Catálogo Museo Iglesia Santa Clara*. Ministerio de Cultura de Colombia.
- Turner, V. (1998). *From Ritual to Theatre, The Human Seriousness of Play* (Vol. 1). A PAJ Publications Book, Performance Studies.

- Valaskakis, K. (1975). *The Eclectic Paradigm. Futures*, 7(6), 451–462.
doi:10.1016/0016-3287(75)90002-6
- Van Vugt, M., & Hart, C. M. (2004). Social Identity as Social Glue: The Origins of Group Loyalty. *Journal of Personality and Social Psychology*, 86(4), 585–598.
doi:10.1037/0022-3514.86.4.585
- Vásquez, J. M. (2002). La construcción social del futuro. Anotaciones desde la previsión humana y social. *Cuadernos de Administración, Universidad del Valle*, Vol. 18, Nº. 27, 2002, págs. 225-264.
- Vignolo, Paolo (2009) (director). *Una cita con el diablo (A Date with the Devil)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia-Unimedios. Audiovisual Documentary.
- Vignolo, P. (2019). Vía crucis y pasión de una diabla: espacio público, memoria histórica y derechos culturales en el carnaval de Riosucio (Colombia). *Recorridos de la historia cultural en Colombia*, 324.
- Voss, Alexander W. (2015), La noción del tiempo en la cultura maya prehispánica, *LiminaR* vol.13 no.2.
- Wallerstein, I. (1998). *The time of space and the space of time: the future of social science. Political Geography*, 17(1), 71–82. doi:10.1016/s0962-6298(96)00097-2
- Wells, L., (2007), ‘Curatorial strategy as critical intervention: the genesis of facing east’, in J. Rugg and M. Sedgwick (eds), *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*. Bristol: Intellect Books
- White, G. (2012). *On Immersive Theatre. Theatre Research International*, 37(03), 221–235.
doi:10.1017/s0307883312000880
- Zapata, F. Rondán, V. (2016) *La investigación - Acción Participativa. Guía conceptual y metodológica del Instituto de Montaña. Serie Manuales y Herramientas para la Adaptación*. Lima: Instituto de Montaña.