

**Leidy Yaneth**  
*Vásquez Ramírez*

A woman's face is shown in profile, with a teal tint. Overlaid on her face are several mechanical gears and plants. One gear is near her ear, another is near her cheek, and a third is near her hand. A plant with yellow and orange flowers is near her ear, and another plant with purple and red flowers is near her hand. The background is a solid teal color.

**Paisajes educativos  
en la planta de producción:**  
*ficciografías de los cuerpos  
que se fabrican*

**EB**  
**EDITORIAL**  
**BONAVENTURIANA**  
UNIVERSIDAD DE SAN BUENAVENTURA



**EB**  
**EDITORIAL**  
**BONAVENTURIANA**  
UNIVERSIDAD DE SAN BUENAVENTURA

**Colección Señales**

**Paisajes educativos  
en la planta de producción:  
*ficciografías de los cuerpos  
que se fabrican***

**Leidy Yaneth  
Vásquez Ramírez**

Vásquez Ramírez, Leidy Yaneth

Paisajes educativos en la planta de producción: ficciografías de los cuerpos que se fabrican

-- Medellín: Editorial Bonaventuriana, 2024.

160 p. -- (Colección Señales)

Incluye referencias bibliográficas

e-ISBN: 978-628-7524-19-4

1. Educación; 2. Cuerpo; 3. Investigación educativa; 4. Producción; 5. Vida

370.7

V335

© Universidad de San Buenaventura



Colección Señales

### **Paisajes educativos en la planta de producción: ficciografías de los cuerpos que se fabrican**

**Autora:** Leidy Yaneth Vásquez Ramírez

**Universidad de San Buenaventura Colombia**

© Editorial Bonaventuriana, 2024

Universidad de San Buenaventura Medellín

Coordinación Editorial Medellín

Carrera 56C N° 51-110 (Medellín)

Calle 45 N° 61-40 (Bello)

PBX: 57 (4) 5145600

editorial.bonaventuriana@usb.edu.co

www.usbmed.edu.co

www.editorialbonaventuriana.usb.edu.co

**Coordinación editorial:** Daniel Palacios Gómez.

**Asistente editorial:** Laura Daniela Arboleda Ramos.

**Corrección de estilo:** Melissa Pérez Peláez.

**Diseño y diagramación:** Yon Leider Restrepo, Piermont S.A.S.

Las opiniones, originales y citas son responsabilidad de los/as autores/as. La Universidad de San Buenaventura salva cualquier obligación derivada del libro que se publica. Por lo tanto, ella recaerá única y exclusivamente sobre los autores.

Los contenidos de esta publicación se encuentran protegidos por las normas de derechos de autor. Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio, sin permiso escrito de la Editorial Bonaventuriana.

**e-ISBN:** 978-628-7524-19-4

Cumplido el Depósito Legal (Ley 44 de 1993, Decreto 460 de 1995 y Decreto 358 de 2000)  
Febrero de 2024.



**Paisajes educativos  
en la planta de producción:**  
*ficciografías de los cuerpos  
que se fabrican*

**Leidy Yaneth**  
Vásquez Ramírez



UNIVERSIDAD DE  
SAN BUENAVENTURA



INSTITUTO  
MULTICAMPUS  
DE CALIDAD

# Contenido

7	Una dedicatoria ficciográfica
8	A manera de presentación
<b>11</b>	<b>Capítulo 1</b>
	<b>Lo problémico de los cuerpos en la planta de producción: unas líneas para trazar paisajes</b>
13	Entrar y salir, no empezar ni acabar
60	Referencias
<b>63</b>	<b>Capítulo 2</b>
	<b>Ficciografía, el pliegue del método cartográfico</b>
65	Una ficciografía que deviene en paisajes
88	Composición de las vidas en la planta de producción. Detalles de un paisaje perforado
116	Referencias
<b>119</b>	<b>Capítulo 3</b>
	<b>Ficciografías corporales: líneas de lo educativo</b>
121	Líneas de lo educativo en el <i>intermezzo</i> de las ficciografías
142	Ficciografías corporales: presencias singulares del dolor
155	Final provisional para una investigación ficciográfica
158	Referencias
<b>158</b>	<b>Colofón</b>



## Una dedicatoria ficciográfica

Te has ido, abuela, con el último vaho de este ambiente oxigenado; pareciera que volaras por última vez sobre nuestras cabezas con la palabra justa y el cuerpo liviano. Tus cosas lo han invadido todo en esta casa, aun así te llevas guardadas tantas palabras dichas y calladas, imposible volver a tejer sin el cuidado de las puntadas de tu lengua.

Te vas con la boca llena de flores y, tal vez, el corazón puesto en el abismo de los continentes, desde donde llegaron nuestros antepasados hace ya tanto tiempo. Te fuiste abrazando las pequeñas manos de Violeta y la espalda ancha de mi madre. Te fuiste y una parte de nosotras contigo. Me dejaste los sueños y esta necesidad de tocar, con la punta de los dedos, saberes, prácticas y territorios que no se hicieron para nosotras, pero que, aun así, seguiremos buscando.

Dedico este libro, resultado de la investigación doctoral, a la abuela Julia, a mi madre Lucero y a mi hija Violeta, quienes han estado a mi lado alimentando la impertinencia de una estirpe pobre que se atrevió a levantar los ojos de la tierra para ponerlos en la ilusión de una lámpara en el aire. A mi hermano Walter por la infancia juntos. También a mi esposo José, porque ha sabido cuidar de nosotras en este tiempo plantado de pérdidas y de nuevos comienzos.





## A manera de presentación

Este libro es producto de la investigación doctoral titulada *Paisajes educativos en la planta de producción: ficciografías de los cuerpos que se fabrican*. Ejercita una mirada sobre la relación entre los cuerpos en una planta de producción de material educativo (cuadernos, libros de texto, manuales, entre otros) ubicada en la ciudad de Medellín. En esta se hacen presentes algunos problemas desde la perspectiva de la formación del sujeto contemporáneo, desbordando los cuerpos que se fabrican, para establecer conexiones entre algunas de las prácticas estéticas actuales y los procesos educativos en la cotidianidad. Para ello se compuso un tríptico de capítulos que si bien están enumerados de manera convencional, sugieren abandonar la práctica de una lectura lineal, pues invita a ser leído en el orden que el lector prefiera.

Tres cuerpos conectados que establecen relaciones y puntos comunes; así, el tríptico de capítulos compone el método ficciográfico para la investigación en educación como parte de los desafíos anunciados por diferentes autores de la filosofía y el arte en la contemporaneidad, pues el acercamiento a los cuerpos en producción se constituye por sí mismo en un aporte metodológico valioso para la investigación.

El primer capítulo, “Lo problemático de los cuerpos en la planta de producción: unas líneas para trazar paisajes”, aborda la problemática que nos ha llevado

a reflexionar sobre los paisajes educativos presentes en una planta de producción, explorados a través de un recorrido por territorios existenciales. Aquí se establece un diálogo abierto con los significados y conceptos que generan la problematización y el debate en torno a los conocimientos construidos de manera hegemónica sobre el cuerpo fabricado. Esto con el objetivo de alcanzar un entendimiento educativo del cuerpo en una planta de producción.

Producir sentidos como productos y no como principios —sin descubrir, restaurar o reemplazar los existentes— es una manera de inventar conexiones inéditas para abordar los problemas relacionados con la educación. En este proceso de exploración, tanto en la problemática de investigación como en los antecedentes y el horizonte teórico presentes en el capítulo, entablo un diálogo con los autores de las filosofías de las diferencias como Spinoza, Nietzsche, Deleuze, Guattari, Braidotti, entre otros. Les planteo preguntas en busca de una palabra nueva y poderosa que me permita expresar un conocimiento acerca de la forma en que lo educativo circula y se manifiesta en cada uno de los actos vitales, a partir de los cuales construimos una participación corporal renovada. Estos actos están relacionados con la conceptualización contemporánea del cuerpo, refiriéndose, en términos de Giorgio Agamben (2006), a la contemporaneidad

como singular relación con el tiempo propio. Esta relación implica una adhesión al tiempo, pero, al mismo tiempo, implica un distanciamiento a través de una relación de desfase y anacronismo.

Además, en estas líneas, que en ocasiones se vuelven curvas y empinadas, y que a su vez desafían la mirada enfocada en las partes individuales, llevándolas hacia un mapa de construcción incierto que es el rizoma, se presta atención al interés por cuestionar los cuerpos y la composición de las vidas particulares de las trabajadoras de la planta de producción en conexión con la vida de la investigadora. Esto se hace con el objetivo de trazar paisajes que se encuentren en los límites de lo educativo. A partir de esta dimensión corporal, se despliegan heterotopías de múltiples relaciones.

El segundo capítulo, “Ficciografía: el pliegue del método cartográfico”, desarrolla una serie de trazos que posibilitan un enfoque metódico llamado “ficciografía”, el cual constituye un pliegue del método cartográfico para la investigación en educación. Este pliegue implica la creación e invención de un método: el ficciográfico, que incluye la acción de “paisajear”. A lo largo de este libro, el paisajear se despliega para componer paisajes que permiten la ficciografía de la vida desde las múltiples presencias de los cuerpos. De este modo el texto muestra diferentes formas de habitar y relacionarnos con un cuerpo en el paisaje industrial, convirtiendo la ficciografía en una estética escritural en la investigación educativa.

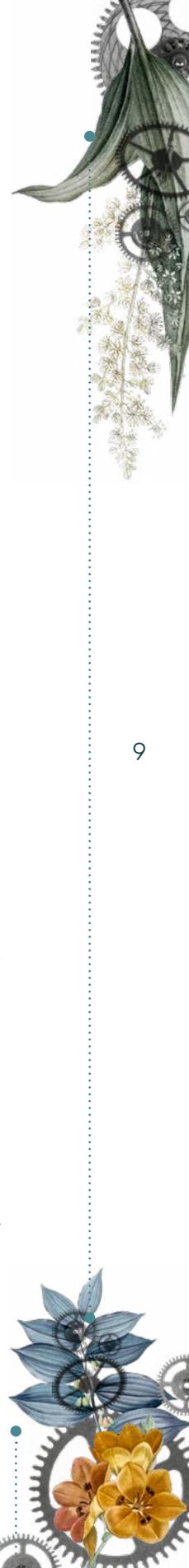
El despliegue del paisaje industrial provoca un “volver el cuerpo” hacia la diversidad de los itinerarios educativos en los que se deslizan nuestras acciones, a la vez que tensiona el lugar exclusivo de la escuela como institución educadora. Esta acción indecente de dudar, poner en vilo y en abismo lo educativo, abrió el terreno para hacer posible la grieta o el intersticio

de las preguntas por los paisajes vitales de la cotidianidad. Esto implica retornar a una corporalización de las teorías pedagógicas en los paisajes existenciales que las mujeres en una planta de producción y yo fuimos caminando.

Para ello se vuelve interesante el acto de otorgarse una manera para hacerse presente. De esta forma se bosquejan unas líneas de fuerza que, desde su presencia suave, insinúan algunas acciones implicadas en ese transitar por los espacios de una planta de producción y que entran en conexión con preguntas alrededor de lo educativo en la contemporaneidad: ¿de qué manera se compone lo educativo en el acto recíproco de compartir la vida?, ¿es posible volver la mirada sobre el cuerpo como primer lugar de lo educativo?

Así se desdobra la producción de un método que da cuenta del proceder particular de una investigadora mujer, educadora, madre y poeta, que hace presente su cuerpo en una planta de producción y constituye, entonces, una creación de instancias de actuación posibles para forzar el pensamiento hacia otros territorios de lo educativo. Lo producido es una cuerda de múltiples entradas y salidas que se va tejiendo al margen, en las orillas de una superficie en movimiento y que, por lo tanto, contribuyen para la composición de unas vidas.

En el tercer capítulo, “Ficciografías corporales: las líneas de lo educativo”, lo educativo es un acontecimiento que alude al cuerpo, rompe la continuidad de la vida e invita a pensar de otras maneras, a resolver de formas inesperadas nuestro lugar en el mundo. Irrumpe en nosotros lo educativo cuando no podemos estar tranquilos ante lo que sucede, cuando somos arrojados a la incertidumbre de tener que inventar nuevas preguntas para la formación. En la planta de producción nos acercamos a lo educativo como aquello que





nos permite ocuparnos de lo que no está dicho y cuestionar la primacía de lo normatizado por las instituciones para dejar emerger el cuerpo y ponernos en contacto con la superficie del otro, creando una ruptura en el tiempo, en nuestro propio tiempo vital, para intentar romper su linealidad y regularidad. En este escenario irrumpen las ficciografías para crear líneas de conexión entre lo cotidiano y lo educativo.

Asimismo, las mujeres en la planta de producción nos dispusimos a aprender de las otras un oficio desconocido. Nos hicimos cargo de nosotras a través del encuentro con un interés inusitado por la realización de una tarea o por el propósito vital de construirnos un rincón propio, un bienestar, un cuidado. Mientras nos convertíamos en maestras entre nosotras, íbamos tendiendo hilos-gestos que se enlazaban o rompían para permitir otra hechura. Pensar y sentir la vida juntas, aunque por instantes de tiempo, nos expuso a sentir el dolor de muchas maneras, porque no podíamos lidiar con todo, porque la sensibilidad era una conquista por constituir en la relación entre los cuerpos-máquina. De esta forma, el intento de enseñar a otro como un acto de lo educativo se desvanecía entre líneas que se desplegaban en la cotidianidad, apa-

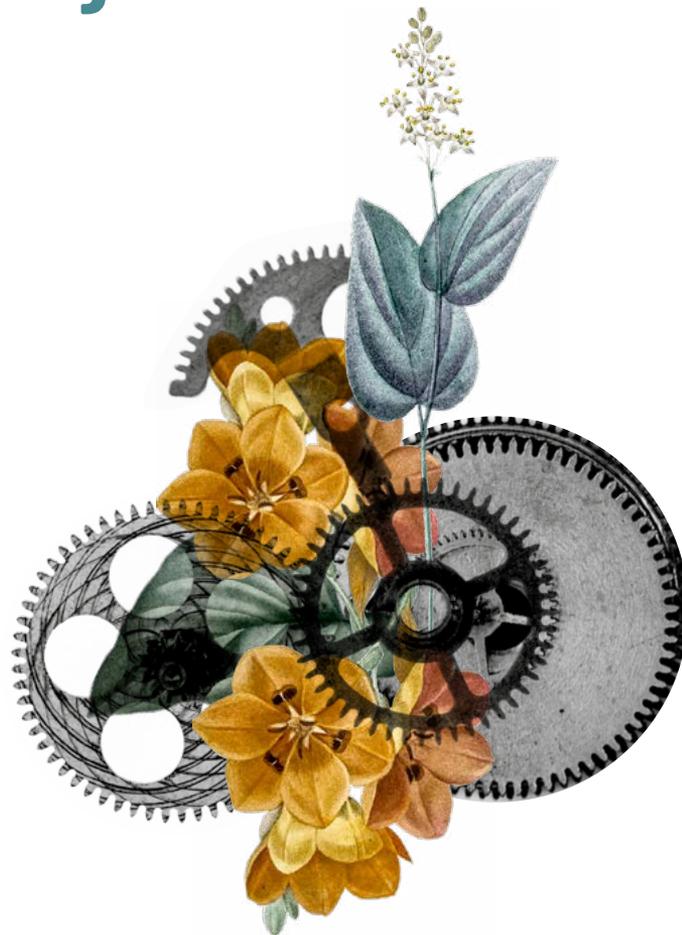
reciendo de repente enseñanzas y aprendizajes múltiples, conectando historias, sensaciones o temáticas, rompiendo la linealidad de lo que se espera de la vida para dejarnos hallar por unas palabras inesperadas.

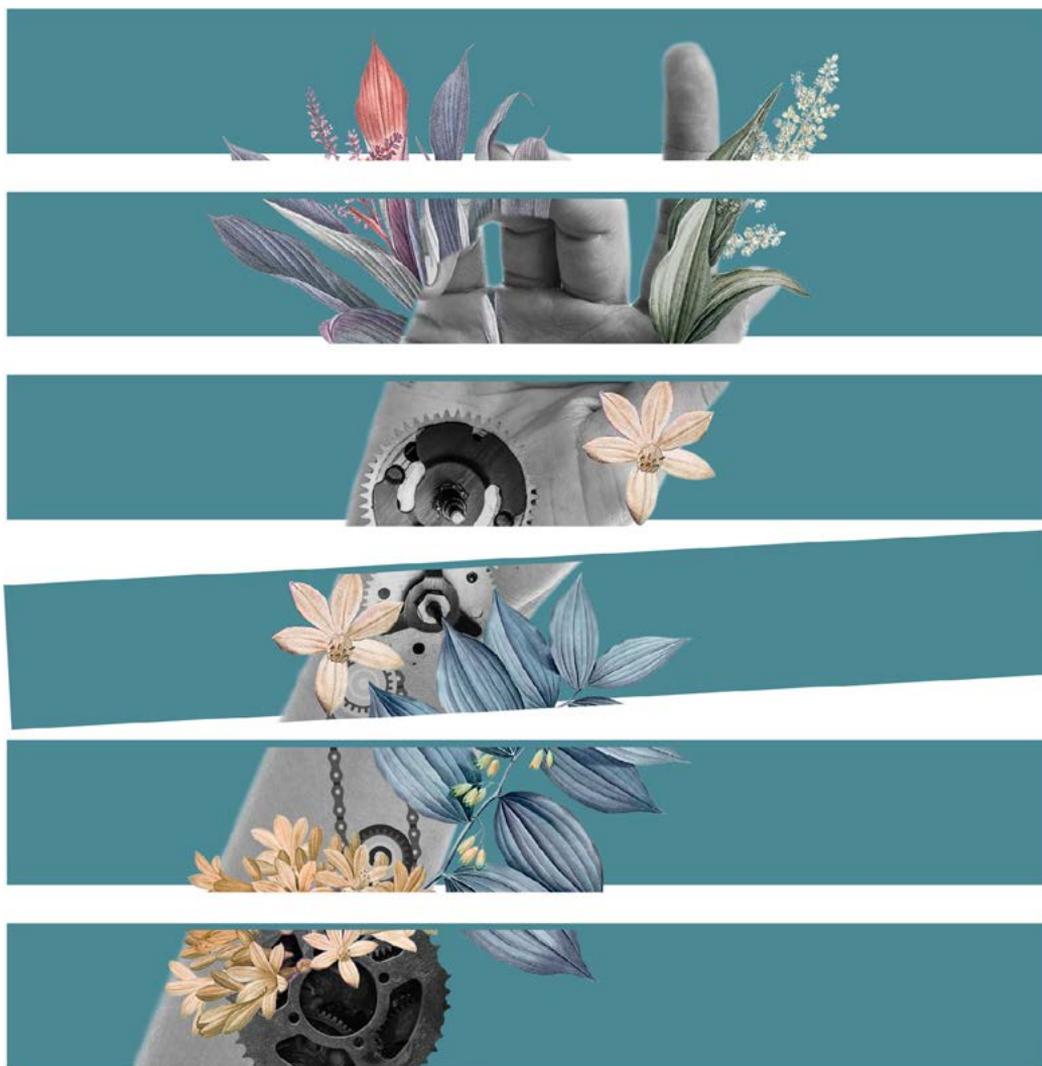
En este libro deshilé fragmentos de vida en los que ellas beben de mis palabras y yo de las suyas. Los agujijones de nuestros ojos se clavan entre los cuerpos, conformando una manera de dolor que acoge el extrañamiento para, entre ellas y yo, crearnos el mundo de lo educativo. En estos instantes corporales se despliegan signos heterogéneos de lo educativo, de los que damos cuenta en las ficciografías compuestas. Líneas ficciográficas que se van quebrando mediante una producción estética que tiende hilos posibles para inventar una red de afecciones corporales para trazar maneras de pensar, decir y escribir una investigación en educación.



# Capítulo 1.

Lo problemático de los cuerpos  
en la planta de producción:  
unas líneas para trazar  
paisajes





**Figura κ3** *Manos planta*. Técnica: collage  
**Fuente5** Lizabeth Orozco Benjumea (2020)

## Entrar y salir, no empezar ni acabar<sup>1</sup>

El cuerpo, las corporalidades y las maneras de hacernos presentes en la contemporaneidad fueron una invitación para fijarnos de forma más atenta en las alternativas de producción de lo educativo por fuera de la institución escolar, que provisionalmente nos hicieron posar el dedo en otros puntos de la cartografía humana y en otros territorios de enunciación y de la existencia. Indicios de la dificultad para trazar las líneas de este diálogo en el que una transformación importante ha sido la propia. Los tránsitos de los conceptos permitieron advertir la imposibilidad de fijar sentidos y la necesidad de migrar una y otra vez, y cuantas veces fuese necesario, hacia la constitución de una cuestión educativa en movimiento, desde la que el cuerpo como primer territorio pudo plantearle otros paisajes de problematización a la educación.

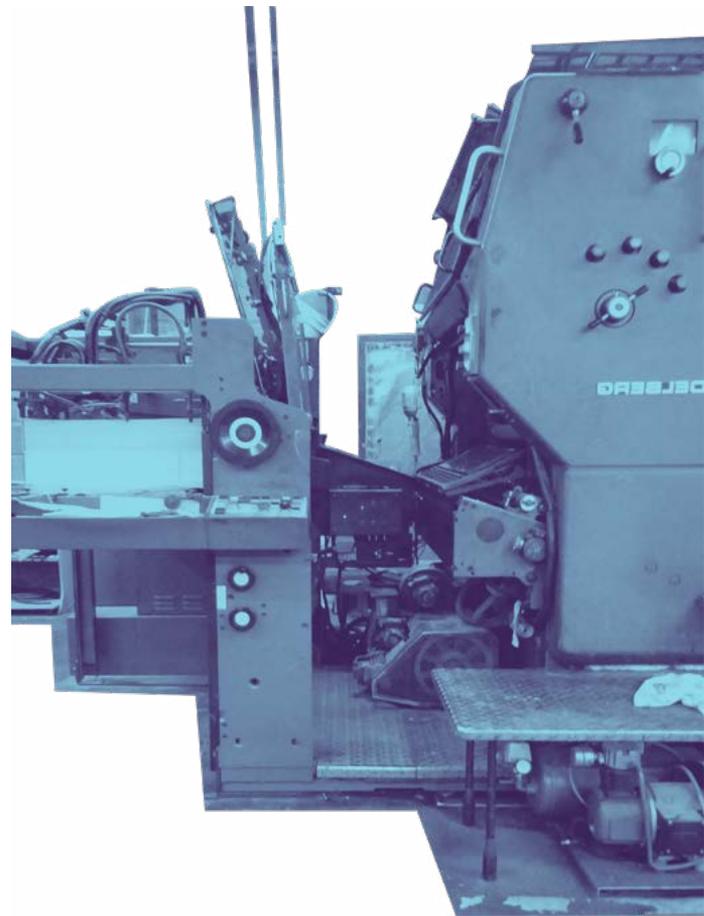
Desde una desobediencia frente a los trazos limpios y esquemáticos de la continuidad, este libro de investigación, derivado de la tesis doctoral *Paisajes educativos en la planta de producción: ficciografías de los cuerpos que se fabrican*, presenta unas líneas rizomáticas y en exploración que se fueron dibujando sobre planos de diferente índole, poniendo en conversación, a veces, procesos y saberes de naturaleza singular; otras, divergentes y contradictorios. Lo anterior con la intención de encontrar no un “objeto” o saber, sino una criatura viva tejida con los hilos que este paisaje fue proporcionando a medida que lo transité.

<sup>1</sup> En la introducción “Rizoma” del libro *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* de Gilles Deleuze y Félix Guattari (2015) aparece la siguiente frase “entrar y salir, no empezar ni acabar” (p. 29).

## Paisaje de las voces que habitan las preguntas. Fugarse de sí para ser otros en líneas de errancia

*El hombre es un animal que se despierta,  
sin saber dónde ni para qué.*  
(Pessoa, 2015, p. 23)

**Figura κ3** *Máquina impresora. Fotografía intervenida*





Entrar a la investigación doctoral por medio de la conversación con algunos escritores implicó unas pistas epistemológicas a las que fui prestando atención para adentrarme en la escritura. Autores como Le Breton, Foucault, Deleuze, Pessoa, entre otros, permitieron la filigrana con la que, como la artesana, fui construyendo una investigación durante tres años y medio de formación doctoral. Conversar, interrogar e increpar a los autores se convirtió en una alternativa poética de desaparición. Hay múltiples maneras de desaparecer cuando estamos sucumbiendo ante el abrumador hastío de ser uno y así lo despliega [David Le Breton \(2017\)](#) en su texto *Desaparecerse de sí. Una tentación contemporánea*. Pero ¿por qué este texto se me hizo a la vez tan cercano y extraño cuando esta indagación pareció devenir siempre en un sospechoso movimiento?

Escribo esto al borde de la última palabra que nunca llega al texto, movimiento que termino por aceptar como inmanencia. Debo decir que esta investigación me movilizó e invitó a pensar, pues en cuanto más creía entender, menos certero era el terreno hacia dónde se trazaron sus líneas, las palabras, la experimentación y las preguntas que voy dejando finalmente en la tela infinita de este libro que construyo en condición de errancia.

Entré al texto de Le Breton con la necesidad de encontrar resonancias en relación con una investigación cartográfica a la que interesa la pausa, el acontecimiento de no saber cómo estructurar, modelar, actuar; palabras que hoy entran en tensión, o más bien, me pusieron en tensión frente al abismo de la investigación, pues, como afirma [Foucault \(1979\)](#): “el enunciado circula, sirve, se sustrae, permite o impide realizar un deseo, es dócil o rebelde a unos intereses, entra en el orden de las contiendas y de las luchas,

se convierte en tema de apropiación o de rivalidad” (p. 177). Ese hecho, aparentemente sencillo de realizar un deseo en la investigación, invita a pasar el texto por la experiencia de una investigación-movimiento que permite reencontrarse con la escritura como esa manera que tengo para desaparecer cuando me canso de mí.

Escribir como la acción política de una maestra a la que le pasan preguntas por el cuerpo y desde allí se entrega a la incertidumbre de una escritura que interpela y permite interpelar; una acción que urge en el ámbito educativo. Según [Deligny \(2015\)](#) “escribir es trazar, y trazar está al alcance de toda mano, haya o no proyecto pensado, y sin que haya intervenido el aprender” (p. 38). En mi caso, el asunto del “querer escribir” desvanece lo innato mediante las líneas de errancia que fui trazando con la sutileza de una araña que teje su obra con el cuerpo.

De esta manera, la investigación doctoral fue al reencuentro con el poema de un autor al que recurro cada vez que mis propias voces entran en discusión. Quizá me atrae esa fractura de la que habla [Le Breton \(2017\)](#), la que convida a fragmentarse, a quebrarse, “cada uno con su autonomía y su carácter, [en lo que] el individuo busca sin saberlo, protegerse, borrar pistas” (p. 69). El autor que permite esta tensión es [Fernando Pessoa \(2002\)](#), quien en su poema *Iniciación* consigue acercar el instante del sueño al aterrador momento de una muerte que nunca llega totalmente y se encuentra allí con Le Breton, en esa sentenciosa acotación: fatigado el cuerpo, agotado el ser, encerrado en su cárcel, el sueño tampoco es el escape:



## Iniciación

No duermes bajo los cipreses,  
pues no hay sueño en el mundo.  
El cuerpo es la sombra de las vestiduras  
que encubren tu ser profundo.  
Viene la noche que es la muerte  
y la sombra acabó sin ser.  
Vais en la noche solo recorte,  
igual a ti sin querer.  
Pero en el vestidor del Asombro  
te quitan los Ángeles la capa:  
continúas sin capa en el hombro,  
con lo escaso que te tapa.  
Entonces los Arcángeles del Camino  
te despojan y te dejan desnudo.  
No tienes vestiduras, no tienes nada más:  
tienes solo tu cuerpo que eres tú.  
Por fin en la onda caverna  
los dioses te desnudan todavía más.  
Tu cuerpo, cesa, alma externa,  
pero ves que ellos son tus iguales.  
La sombra de tu vestidura  
quedó entre nos en la Suerte.  
No estás muerto, entre los cipreses.  
Neófito, no hay muerte.  
(Pessoa, 2002, pp. 77-79)

Me gusta ese Pessoa esquizofrénico, quien teje, a la manera en que lo anuncia Deleuze (2014): “[l]o interesante de una persona son las líneas que la componen, o las líneas que ella compone, que toma prestadas o que crea” (p. 55). Líneas que nos componen, tomamos prestadas o creamos con las voces de esos otros que nos habitan. La investigación fue una manera de crear líneas propias de errancia entre las voces que habitan y que hicieron posible ese encuentro con otras voces en la planta de producción para mirarnos en los ojos, en esos pequeños espejos fragmentados, y crear otras cosas con ello.

Una manera de desaparecer es a través de ese diálogo entre amigos o la composición de líneas que me van tejiendo sin un patrón determinado; forman parte de la experimentación que esta investigación trazó con líneas sutiles, a veces borrosas, otras fuertes y violentas, las cuales dejaron insinuaciones en las páginas que las registraron como movimientos del cuerpo que entraron en tensión.

Frente al río viéndome mover con una brizna de aire, el pensamiento...pienso que voy leve como el viento, llevando partículas pequeñas de arena, polvillo de una estrella que ya se extinguió, y ha sido olvidada en su nombre y en su huella. Hoy a mis treinta y ocho años me celebro como una pregunta que no quiere responderse, que repite el gesto de una náusea incierta; canto a esa niña que abandonó el árbol roto de la infancia y que ahora tiene su sombra duplicada, su barca rota esperando frente a sí y detrás infinito mar, pampa, cielo. (Registro personal, 2018)

## Paisaje de los trazos que van quedando. Una maestra en composición que (se) formula (en) un problema

*¡Cada uno pasa por tantos cuerpos  
en su propio cuerpo!*  
(Deleuze y Guattari, 2015, p. 42)

**Figura κ3** *Violeta y yo.* Fotografía intervenida



Violeta y yo observamos el cristal: nunca nos devuelve una imagen repetida. Al otro lado siempre hay una desconocida haciendo “algo” que nos muestra otra imagen. Adentro, una sinfonía de voces; afuera, una alharaca que no cesa de tararear palabras. Voces y cuerpos que desdibujan la idea de una “identidad” que la desprecian y renuncian a ella para hacerse paisajes, sensaciones.

El cuerpo está por hacerse. El cuerpo que me fabrico está hecho de trazos, cada uno diferente al otro, cada uno en composición. El cuerpo está habitado por múltiples voces, una voz dentro de otra, una que creo ser, la otra que fabrico, esa que otros ven, aquella que los otros crean.

## *Multiplicidades en el espejo: el contexto de una conversación*

*Voz que regresa del espejo:* Olvido las expresiones exactas para esta investigación, porque de lo vivido solo sobrevive entre las raíces quebradas una brizna de las voces que me ha otorgado el camino. Si la investigación acerca a la experiencia de ser otros me invitó al reencuentro con autores de la literatura que reconfortan (como Pessoa); si la investigación es ese espejo en el que mi hija Violeta y yo nos miramos niñas, maestra una de la otra y la otra de una, los mapas de ese adentro y afuera de la escuela que he habitado por años, de eso que hay en medio, se vuelven pliegues posibles, y el espejo necesariamente se rompe en pedazos para mostrar muchas caras que hablan de la multiplicidad que somos. Si la investigación permite verme en esos fragmentos pequeños de la maestra que se pregunta por la escuela, de la que se pregunta por la membrana porosa que apenas deja ver lo que hay afuera, lo que educa y lo que no, lo escolar y lo no escolar en el escenario de la cotidianidad, en el contexto de una planta de producción, entonces la investigación que me interesó y dio posibilidades para hilar, costurar y construir, fue la cartográfica<sup>2</sup>.

Me interesó esta manera de investigación-intervención que se va haciendo en el proceso, incluso desde la incertidumbre de no tener propósito de “hallar” o representar algo preexistente. Otro tipo de indagaciones, aun siendo de corte cualitativo, como es el caso de la investigación acción-participativa, por ejemplo, se acercaba a la cartografía desde algunas de sus es-

<sup>2</sup> La investigación cartográfica es una posibilidad para acompañar procesos de producción de conocimiento en relación con la educación, en conexión de redes o rizomas, orientada, como sostienen Deleuze y Guattari (2015), “hacia una experimentación que actúa sobre lo real. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye” (p. 17).

trategias, pero resultaron insuficientes, pues en la indagación me fui deshaciendo de nociones y rese-mantizando otras que les eran cercanas como campo, análisis, individuo. Cuando hablo de investigación cartográfica me sostengo en las ideas de diferentes investigadores (Passos et al., 2009; Passos et al., 2014), que la ubican propiamente como una actitud de investigación. La cartografía ofrece esa postura de investigación nómada, que va creando paisajes y no solo intentando explicaciones, comprensiones o interpretaciones.

En el texto *Conversaciones*, Deleuze (2014) dice: “de mi generación algunos no consiguieron liberarse, otros sí: inventaron sus propios métodos y reglas nuevas, un tono diferente” (p. 13). Asumo esa liberación como la búsqueda de los trazos y las líneas, y no los puntos ni las respuestas prefijadas. De tal forma que el tono de la investigación me posibilitó incluir un pliegue en la pesquisa cartográfica desde el que se aporta una línea de suerte en torno de la ficciografía<sup>3</sup> como posibilidad de invención.

Las maneras como fui tejiendo esta investigación permitieron ver lo que no está a simple vista, esto es,

<sup>3</sup> La ficciografía es un concepto producido en la presente investigación, como pliegue posible de la investigación cartográfica. Alude a los modos de trazar y recorrer un paisaje, tornándose invención de un estilo en la investigación, a partir de una escritura poética-literaria que no se compone de narraciones o relatos, sino de territorios existenciales. Para Ranciére (s.f.) tanto la ficción como la poesía son un “modo nuevo de racionalidad” (p. 13), con los cuales se exploran nuevos sentidos, pero, además, “la desmultiplicación de los modos de la palabra” (p. 13), permitiéndose, como menciono antes, la exploración de estilos posibles para el decir y el habitar en la investigación. Este autor sostiene en *La división de lo sensible. Estética y política* que “[l]a cuestión es constatar que la ficción de la era estética ha definido modelos de conexión entre presentación de hechos y formas de inteligibilidad que difuminan la frontera entre razón de los hechos y razón de la ficción, y que estos modos de conexión han sido retomados por historiadores y analistas de la realidad social. Escribir la historia y escribir historias son hechos que reflejan un mismo régimen de verdad” (p. 13). Por lo tanto, espero que la ficciografía se torne estilo en producción, poema que cuente, narración que poetice, estilo por hacerse.

“hacer visible lo imperceptible” (Deleuze, 2014, p. 74). En ese sentido, ver lo que no está de un lado ni del otro, poder ver a una maestra que, como lo muestra Deleuze (2014) en el ejemplo de los gestos del relojero en su taller y en su mesa de montaje, “no pertenece a un lado ni al otro, que implica a ambos en un desarrollo no paralelo, en una fuga o en un flujo en el que ya no se determina quién persigue a quién ni con qué fin” (p. 74).

Me gusta esa L de las múltiples voces, de las preguntas sin respuestas certeras que insta un abismo. Esta es la “Y”, el lugar donde sucede la investigación —en la “Y” que agrega y que es multiplicidad— deja una pregunta que no cesa de dividirse en el presente libro, porque, como dice Deleuze (2014), “la multiplicidad reside precisamente en la Y, que es de naturaleza distinta que los elementos o los conjuntos” (p. 73). Esto permite otras formas de trazar las fronteras y de interrogar para encontrar a otros, para nombrar lo que está en medio, lo que no tiene nombre aún, lo que no es la escuela, lo que no es lo cotidiano, lo que puede ser producción de sentido con la vida.

El interés por las cartografías nació a propósito de mis estudios doctorales y del inicio de un proyecto de investigación del cual hice parte durante los últimos tres años: “Cartografías de una educación (otras)”. Este proyecto desplegó aún más el interés por cartografiar historias, ficcionar vidas, ficciografiar la cotidianidad de las mujeres en una planta de producción que produce material educativo en la ciudad de Medellín y del contacto con estas mujeres fueron quedando trazos: el interés por sus cuerpos fabricados; los mapas que tejieron en su día a día, en su ir y venir, en los paisajes que fueron componiendo el pasaje de la planta de producción<sup>4</sup>; las líneas de esos recorridos, de la

<sup>4</sup> Asumo el concepto de paisaje desde las investigaciones realizadas por Javier Maderuelo (2010). Para este autor, el paisaje no es el medio físico





casa a la planta, de la planta de producción al trabajo; las palabras e imágenes que iban cargando en sus cuerpos; las máquinas que accionaban y que terminaban por perforar esos cuerpos. Porque mientras estas mujeres hablaban acerca de su vida, yo intentaba dar cuenta de mí y de las líneas que me conectaban con ellas a través de escrituras que tensionaban las estructuras de las narraciones para configurar provisionalmente estilos que estaban en potencia.

**Voz en off:** L, la maestra en abismo, intenta ver de otra manera la escuela, pero la planta de producción le recuerda que también es otra escuela: de productividad, de tareas, de tiempos medidos, de uniformes, de encerramientos. En los recuerdos regresa a su escuela y repite la lección, como las mujeres repiten el movimiento para accionar la máquina: “esa repetición enferma a cualquiera”, se dice a sí misma. Vengo de una escuela enferma y yo también lo estoy.

**Voz que balbucea:** La escuela y sus muros seguros son eso que se vuelve certeza para la maestra. El esfuerzo del día a día por conservar los pies en la tierra, el sistema binario para explicar el mundo, ese que han pintado como una imagen estática de lo que hay que enseñar. Tengo bien aprendida mi consigna, y las palabras de [Deleuze \(2014\)](#) así me lo recuerdan: “es poco probable que una maestra, cuando explica una lección o cuando enseña ortografía, transmita informaciones. Más bien ordena, da consignas” (p. 67). Si bien

ni objetual; se trata más bien de aquello que elabora un observador a partir de sus sensaciones y percepciones en un lugar. Es, por lo tanto, un fenómeno cultural que puede ser individual o colectivo. Entonces, el paisaje es un fenómeno subjetivo, “es ‘lo que se ve’, no ‘lo que existe’” (p. 575), y genera sensaciones estéticas y sentimientos afectivos. Asimismo, la semántica del fragmento que cruza la obra de [Walter Benjamin \(2005, 2015\)](#) me permite hablar de los pasajes en tanto “aparato libidinal indisoluble de las relaciones de producción” (2015, p. 32), pues allí se dan cita las antiguas relaciones comerciales de los marginados y la espectacularidad de la subjetividad naciente.

el lenguaje a esa maestra le ha permitido “producir enunciados conformes a los significados dominantes” ([Deleuze, 2014, p. 67](#)), tal vez ya no quiera recorrer ese camino, que aparezca cierto hartazgo o, realmente, quiera desaparecer. Desaparecer de la escuela para entrar en la amplitud de lo educativo.

**Voz en off:** Puede ser que esa maestra quiera ahora un “no lugar”, un sueño que le permita eludir la existencia, porque ha llegado a ese momento de la fatiga de ser ella. “Durmiendo sin tregua, escapa a la historia, confiándose en una larga ausencia. Duerme para no pensar, para no decidir, para dejarse llevar de los acontecimientos” ([Le Breton, 2017, p. 49](#)). Pero también puede ser que se ha desprendido de sus sueños en un exilio forzado y requiere recuperarlos, porque a veces, como dice [Le Breton \(2017\)](#): “[H]ace falta esta ausencia del mundo para reparar en el sueño y los sueños aquello que se ha perdido para siempre” (p. 49). Entonces, esa maestra se convierte en un movimiento, en un espacio, un devenir ([Deleuze, 2014](#)) marcado por un nombre propio, su nombre, en ese afán por designar “fuerzas acontecimientos, movimientos y móviles, tifones, enfermedades, lugares y momentos antes que personas” ([Deleuze, 2014, p. 57](#)). Esa maestra mira el mundo como mujer, niña, poeta, madre, animal, y en ese mundo mira a otras arañas que están tejiendo sus vidas para encontrarse. El sueño es el afuera, el que está más afuera que todo afuera en la performance, esa región artística, revolucionaria, creadora; flujo que se parece a la muerte; la poeta de la palabra que se está yendo, diluyéndose, plegándose, frente a la poeta del viento que “se” muere, pero no cesa, no termina de morir.

Estoy en la pequeña sala. Miro su ojo, en el fondo un espejo que se va rompiendo,



un ojo en movimiento encerrado en el marco de las pestañas que ya no pueden contener la lágrima. Un ojo que es también espejo fractal, bifurcado, trifurcado en infinitas grietas. La garganta es un nudo que aprieta las palabras, que ahoga los símbolos, que resulta insuficiente. Abrir y cerrar los ojos, abrir sin cerrar. Abro y alguien se cierra. Estoy en la pequeña sala y ambas, Leidy y la “Marina” de este sueño, miran y esperan. (Anotaciones durante la asistencia a una reconstrucción de un performance de Marina Abramovic, 2017)

### ***Paisaje de las maneras de hacer, que trata acerca de una posible ruta***

*Todo lo que somos, y todo será, para quienes nos sigan en la diversidad del tiempo, conforme nosotros intensamente lo hayamos imaginado, esto es, lo hayamos, con la imaginación metida en el cuerpo, verdaderamente sido.*  
(Pessoa, 2013, p. 37)

Volver a lo educativo, pero no a la escuela, implicó deshilar una mirada de extrañamiento capaz de irse moviendo en un territorio de tensiones y distensiones en relación con el tejido de las construcciones sociales frente a la pedagogía, el aprendizaje y la enseñanza. Todos estos movimientos vinculados con procesos de subjetivación que no cesaron de mutar y de deshacer la subjetividad.

Después de un acercamiento inicial con los jefes de una planta de producción de material educativo impreso, con quienes conversamos acerca de la posibilidad de realizar la investigación allí, el acceso

a este espacio se convirtió en la oportunidad para estar en contacto con una intimidad<sup>5</sup> por la que circulaban escenas de lo educativo en los movimientos vitales de las acciones industriales. Posterior a esto, en octubre de 2017 fue posible un primer encuentro con diecisiete empleados de la planta, siete de los cuales, todas mujeres<sup>6</sup>, aceptaron la invitación a conversar para construir juntas el paisaje de los cuerpos en la planta de producción, disponiéndose también a compartir conmigo sus espacios vitales, sin la presencia vigilante de los jefes. Este encuentro con ellas, el transitar por procesos, materiales y dispositivos industriales, contribuyeron en el trazo del mapa por venir que movió mi cuerpo de maestra de sus lugares seguros y lo preparó para habitar educaciones otras, para devenir otra, en una desterritorialización de lo formativo.

Fue una acción de dejarme llevar por esa fuerza de afección —“el afecto de sí por sí mismo” (Deleuze, 2015, p. 99)— lo que hace posible que la fuerza plegada sobre sí misma produzca subjetivación (Deleuze, 2015).

.....  
<sup>5</sup> Al referirme al concepto de “intimidad” lo separo del de “privacidad”, que es objeto de la psicología; toda vez que, siguiendo a José Luis Pardo (2004), la intimidad alude a un estado de decir verdad sobre sí mismo: “[l]a intimidad solo es necesaria para disfrutar de la vida” (p. 30). Por esto, en acciones como la conversación, se puede experimentar la sensación de estar en intimidad con la intimidad de otro, en una especie de narración en solitario, aunque se esté acompañado, pues en la escucha se experimenta un contacto directo con el otro, en la intimidad de lo contado, creando estados afectivos que no precisan de ser nombrados directamente.

<sup>6</sup> Encontrarme en la planta de producción con estas siete mujeres que voluntariamente manifestaron su deseo de participar en la investigación me permitió hacer una conexión con la afinidad electiva de la que habla Walter Benjamin (2006) en su ensayo “Las afinidades electivas de Goethe”, cuando sobrepone la creación a la imitación, y le da a lo corriente y cotidiano un sentido sublime que lo acerca a la obra de arte como fractura (Weigel, 2007). En este sentido, la afinidad electiva que se dio entre las siete mujeres de la planta de producción y yo, permitió conectar la fuerza de atracción que movió nuestros afectos en la investigación propuesta y nos dejó ver la afinidad entre nuestros cuerpos que dolían.



Así, el movimiento de producción de sí mismo no se refirió a un asunto autobiográfico, pues precisó de un pliegue del adentro a partir de habitar un afuera determinado por la interioridad de un espacio-otro de educación, que fue plegado de tal manera que estuviera en potencia de operar una subjetivación que no cesara de variar.

El proceso de irse desconociendo, tanto en los paisajes industriales de la planta de producción, como en los escolares de la universidad y la escuela, provocó la pérdida de la subjetividad a través de las relaciones simbióticas provistas por los “nuevos modos de subjetivación que cuestionan el poder, el saber, las nuevas formas de poder, de saber” (Deleuze, 2015, p. 135). De esta forma, nos hallamos en presencia de una subjetivación que nos permitió deshacernos, diluirnos, emerger de otras formas singulares y producirnos o, en palabras de Deleuze (2015), trabajarnos.

Para este proceso experimenté al lado de personas que laboran en una planta de producción de material educativo, procurando acercarme a esa línea del afuera que se hace posible de vislumbrar desde el acercamiento que plantea Deleuze a la idea Foucaultiana de que lo lejano es lo más cercano. Frente al afuera como aquello que ha comenzado y que no termina —pues tal línea está recorrida por movimientos—, se puede decir que “la línea del afuera está adentro” (Deleuze, 2015, p. 23), este movimiento exigió aperturas, reconocimientos y deshacerse. Ver cómo acontece la producción de sentidos con la vida en nuestras acciones cotidianas es ver que la formación puede acontecer por fuera de la escuela, desde el trazo de la experiencia de trabajar, conversar, habitar, como lo ha planteado Michel de Certeau (2000) en *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*, y que, en este caso, partió de la pregunta por el lugar de la historia propia,

acerca de la persona que soy por fuera de la escuela, en la cotidianidad, en la mujer que acontece en el día a día, pero que termina por plegarse en la experimentación con las cotidianidades de esos otros cuerpos que, al entrar en contacto, generan intensidades y dejan pasar fuerzas.

Por lo anterior, entendí desde esta acción de lo formativo, la exterioridad de las relaciones, las articulaciones y los puntos de fuga posibles que se presentan como movimientos de desestratificación que Deleuze y Guattari (2015) denominan agenciamiento. Este agenciamiento en la configuración de la subjetividad en la propia cotidianidad se constituye en un organismo para una totalidad significativa o atribuible a un sujeto, pero, dicen que:

También está orientado hacia un cuerpo sin órganos que no cesa de deshacer el organismo, de hacer pasar y circular partículas asignificantes, intensidades puras, de atribuirse los sujetos a los que tan sólo deja un nombre como huella de una intensidad. (2015, p. 10)

El lugar para esas intensidades en este trabajo fue la cotidianidad de una planta de producción, pues fue el escenario donde hallé mis fuerzas propias de vibración, entrando en contacto con las de otros, para deshacer la representación y nuestras subjetividades. Un autor como Michael de Certeau (2000) se ha acercado al estudio de las prácticas cotidianas desde conceptos como marginalidad o cultura popular. De esta forma pone la mirada en actos de enunciación que operan en el acto de hablar desde un trabajo con la cultura dominante y dentro de ella. Al mirar lo pequeño, de Certeau (2000) vuelca la atención en los argumentos esbozados por Foucault (2002) en *Vigilar y Castigar*, a partir de los cuales evidencia que los dis-

positivos encargados de reorganizar el funcionamiento del poder son cada vez más minúsculos y se ubican en el ambiente de la antidisciplina, por lo que para él resulta importante señalar:

Qué procedimientos populares (también “minúsculos” y cotidianos) juegan con los mecanismos de la disciplina y sólo se conforman para cambiarlos; en fin, qué ‘maneras de hacer’ forman la contrapartida, del lado de los consumidores (o ¿dominados?), de los procedimientos mudos que organizan el orden sociopolítico. (de Certeau, 2000, p. 44)

Allí se genera una reflexión análoga a la propuesta por Foucault, pues sostiene que:

Estas “maneras de hacer” constituyen las mil prácticas a través de las cuales los usuarios se reapropian del espacio organizado por los técnicos de la producción sociocultural. Plantean cuestiones análogas y contrarias a las que abordaba el libro de Foucault: análogas, pues se trata de distinguir las operaciones cuasi microbianas que proliferan en el interior de las estructuras tecnocráticas y de modificar su funcionamiento mediante una multitud de tácticas articuladas con base en los “detalles” de lo cotidiano; contrarias, pues ya no se trata de precisar cómo la violencia del orden se transforma en tecnología disciplinaria, sino de exhumar las formas subrepticias que adquiere la creatividad dispersa, táctica y artesanal de grupos o individuos atrapados en lo sucesivo dentro de las redes de la “vigilancia”. (de Certeau, 2000, p. 45)

Así pues, las maneras de hacer en la cotidianidad permiten la producción de otras subjetividades, las

prácticas de crearse una vida. Trazar huellas de intensidades implicó devenir otros, crearse y producirse, y para ello la escritura fue trazando su propio mapa. Ya no se trataba solo de formular una propuesta de investigación sobre la educación, sino de reconocer qué era cuando escribía, cuáles eran las intensidades que esta práctica posibilitaba cuando me ponía en relación con otros cuerpos que se producen en escenarios por fuera de la escuela. En tal caso, “[e]scribir no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar, incluso futuros parajes” (Deleuze y Guattari, 2015, p. 11).

Trazar esos parajes implicó hacer un pliegue a las narrativas, las historias de vida y otros relatos de sí que han sido conceptualizados por autores y autoras, algunos de ellos franceses, que beben de la tradición alemana, como en el caso de Christine Delory-Momberger (2015), y explorar otras maneras del decir, en términos de incertidumbre, reconociendo que “no sé lo que soy” (Deleuze, 2014, p. 21). Este movimiento de escritura agrega la “y” de la multiplicidad, que “es de naturaleza distinta que los elementos o los conjuntos” (Deleuze, 2014, p. 73). Una mirada rizomática, distinta a la dicotómica, hacía que dejara de decir de mí para decir con otras voces o personajes conceptuales que habitan una investigación cartográfica, porque en nosotros viven muchos personajes. En estos parajes, otros tableros, pupitres y lecciones tensionaban la cuestión de lo educativo y posibilitaban desplegar interrogantes para su discurso instaurado en la certeza. Así, la investigación se tornaba acontecimiento singular en tanto acto de creación que permite hacerse a una vida, fabricarse una como posibilidad de agenciamiento, al tiempo que se distendía el pliegue de una experiencia por enunciarse. Una enunciación posible desde las ficciones cotidianas me permitió acercarme



a una forma del decir, situada entre la narración y la creación literaria: las ficciografías de los cuerpos que se fabrican.

***Paisaje de un problema que se abre. Paisajear las variaciones en los modos de percibir, sentir, actuar y pensar***

Hablar de la producción de sí no es, necesariamente, hablar de escolarización. Desde Nietzsche (2017) se percibe que formarse significa básicamente ocuparse de uno mismo y que los espacios para esto son vastos y múltiples. Al respecto, el autor sostiene: “[m]e puse a mí mismo en mis manos, me sané yo a mí mismo” (2017, p. 32). Es necesario, primero, practicar con una misma, haberse expuesto a prácticas, pues solo un cuerpo contagiado puede contagiar a otro y hacerse, por tanto, a una vida.

En tal caso habrá que creer en aquello por experimentar en la vida propia para poder hacerlo con otros. Al menos esta correspondencia necesaria es la que se devela como potencia para el libro que compuse en una especie de devenir-otra, tejiendo desde las pesquisas cartográficas a las que me acerqué en los últimos años y desde las que construí una nueva casa, con ventanas todavía por abrir y algunas paredes derruidas. Estoy frente de un terreno en el que me repito, pero, como Lispector (2013), sé que, al cruzar el cuerpo en su singularidad ya no será nunca igual, también porque “pensar es emitir singularidades” (Deleuze, 2015, p. 178). Dice Lispector (2013) que:

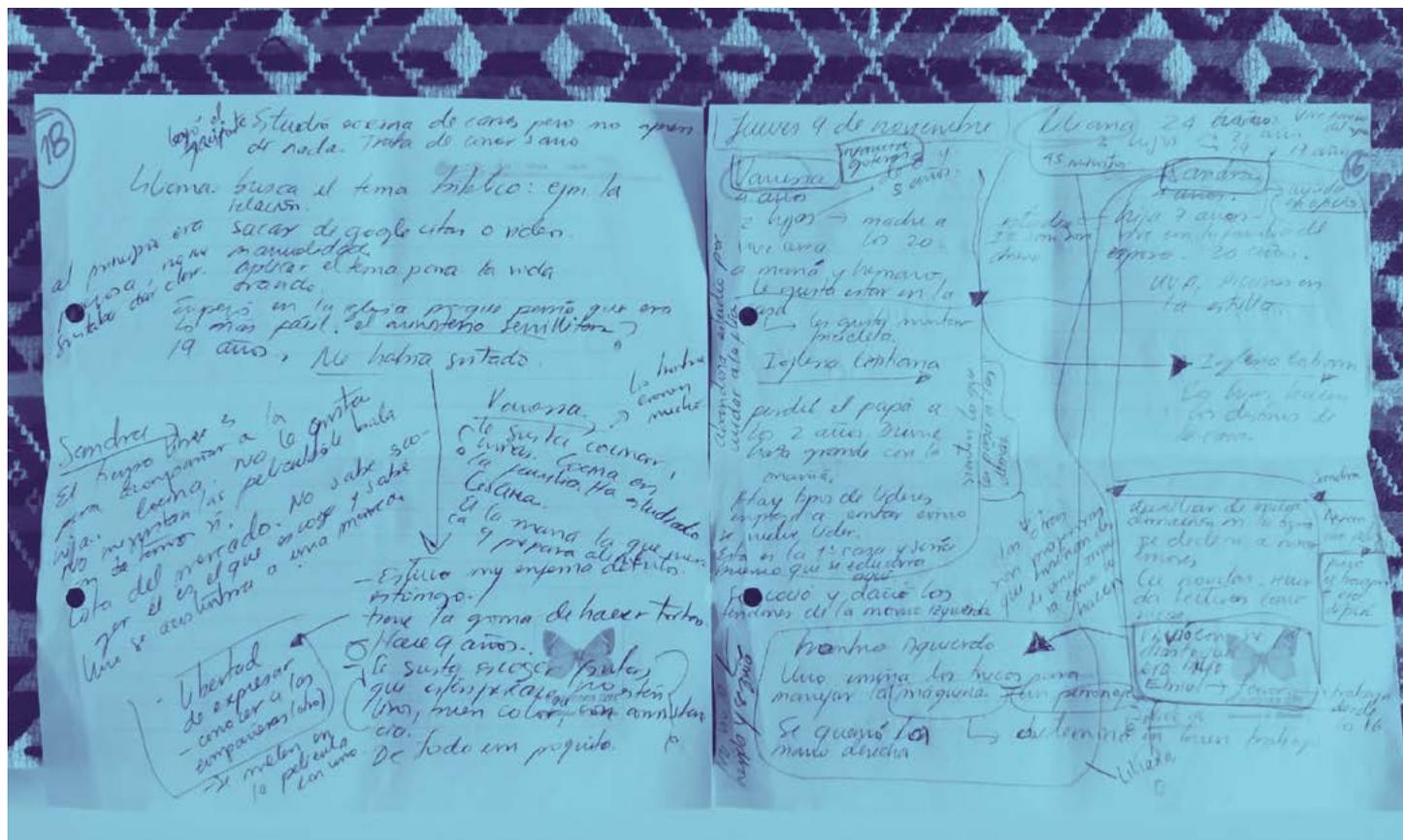
¿Qué debe hacer alguien que no sabe qué hacer de sí? ¿Utilizarse como cuerpo y alma en proyecto de cuerpo y alma? ¿O transformar su fuerza en la fuerza de otros? ¿O esperar a que nazca de sí mismo,

como una consecuencia, una solución? La libertad es poco. Lo que deseo aún no tiene nombre. (p. 163 [traducción propia])<sup>7</sup>

Paisajear, ese observar desde adentro, implica una presencia corporal que supera la observación distante. Por ello, inicialmente, importó tanto la pregunta que develaba inquietudes hacia el lugar de lo educativo desde el hacer como maestra. Con el pasar de los días apareció un sismo, y la pregunta se convirtió en una posibilidad para abandonar los terrenos seguros de la docencia y lanzarme en el abismo del paisaje de la cotidianidad, donde si bien estaba la escuela como la conocemos desde hace varios siglos y que habito la mitad de mi tiempo vital, también estaba la calle, el supermercado, la vida en casa, el diario hacer, asuntos de los que nunca antes me había ocupado, pero que componen mis líneas de subjetividad en el paisaje de una vida que se va haciendo a la par que también se está muriendo. En este sentido, lo pequeño se volvía interesante para la formulación de un problema de investigación que se ocupara de la producción de los cuerpos, porque, como lo afirma Nietzsche (2017), hemos despreciado los asuntos pequeños e importantes de la vida, por lo que es preciso “comenzar a *cambiar lo aprendido*. Las cosas que la humanidad ha tomado en serio hasta este momento no son siquiera realidades, son meras imaginaciones o, hablando con más rigor, mentiras nacidas de los instintos malos de naturalezas enfermas” (Nietzsche, 2017, p. 69 [énfasis propio]).

<sup>7</sup> Texto original: “¿O que deve fazer alguém que não sabe o que fazer de si? Utilizar-se como corpo e alma em proveito do corpo e da alma? Ou transformar sua força em força alheia? Ou esperar que de si mesma nasça, como uma consequência, a solução? Liberdade é pouco. O que desejo ainda não tem nome” (p. 163).

Figura 13 Bitácora personal. Fotografía intervenida



Ese es el otro lado del terreno, un adentro-abismo de lo pequeño, que desde fragmentos irrepetibles recompone una secuencia de haceres propios y de otros. Solo que quizá ya nos los anunciaba Deleuze (2015) en su curso sobre Foucault: “el adentro es siempre el adentro del afuera [...] Solo el afuera tiene un adentro” (p. 24) y, por lo tanto, esta investigación se convirtió en una suerte de vehículo para hacer vibrar ese pliegue del afuera que está en los adentros que he compuesto.

Por esto la investigación me empujó a escribir, a tantear formas del decir, líneas en composición que

latían en mis preguntas iniciales, porque me componían, tomaba prestadas de otras voces, me impulsaban, desestabilizaban mi espacio-tiempo real y posible, y lo habilitaban para otra duración. La escritura como acto para anudar de unas formas y no de otras permitió conducir mis experimentaciones y crear un cuerpo, como bien lo anuncia Serres (2011), nada tiene que ver con lo imaginario. Y es que yo escribo porque no sé qué pensar acerca de un tema que me despierta interés, escribo porque al hacerlo me transformo y va cambiando lo que pienso (Foucault, 1979), no como una manera de disolución de la subjetividad,



sino como una transformación en el ejercicio nada sencillo de desplegarme dentro de la escritura para crear “entramados de fabulación especulativa, feminismo especulativo, ciencia ficción y hechos científicos” (Haraway, 2016, p.19).

En este sentido, los motivos que me impulsaron a realizar esta indagación y construir una forma de expresión son sencillos. No hay originalidad en el tema de la autoproducción fuera del ámbito escolar, de hecho, en este se encuentran algunas de las reflexiones más recientes sobre la educación contemporánea<sup>8</sup>, sin que esto haya asegurado otras vías o procesos de transformación en las escuelas ni en las metodologías de investigación educativa. Sin embargo, lo que me animó fue el acercamiento a investigaciones cartográficas que exploran otras formas de indagar en la intersección entre educación, arte y filosofía. Específicamente en el diálogo con las mujeres de una planta de producción esto generó extrañamiento y provocó nuevas formas de ver, escribir y actuar, despertando el deseo de explorar otros enfoques en la investigación. Esto se convierte en una posibilidad de creación, ya que al abandonarse a los flujos se produce el encuentro, aquel que permite trazar la cartografía para la indagación en educación.

<sup>8</sup> En este texto entiendo lo contemporáneo desde Giorgio Agamben (2011), esto es, como aquello que no coincide a la perfección con su tiempo, es decir, es inactual, pero precisamente permite percibir y aferrar su tiempo. En esta misma línea, lo contemporáneo es “esa relación con el tiempo que adhiere a este a través de un desfase y un anacronismo” (p. 19). La definición propuesta por el autor para este concepto se me hace especialmente bella, pues emplea la imagen del poeta como contemporáneo, en tanto puede ver su tiempo —esa oscuridad— y aun así “está en condiciones de escribir humedeciendo la pluma en la tiniebla presente” (p. 21). Esa idea del coraje del contemporáneo para ver una luz entre las tinieblas del tiempo me inquieta, y posiblemente vuelva sobre esta durante la construcción del concepto de ficciografía, desde esa posibilidad que señala Agamben (2011) de “volver a un presente en el que nunca estuvimos” (p. 27) y fracturar el tiempo.

Un acercamiento inicial cuestiona la manera como operan esos investigadores que se entregan al proceso de la intervención<sup>9</sup>, es decir, a la liquidez de una investigación incierta, pero en la que están involucrados los cuerpos sin órganos (Deleuze y Guattari, 2015), desprovistos de la hegemonía y limitación de los cinco sentidos (Serres, 2011), con todo lo que esto lleva, cuando se trata de cuerpos que pueden estar enfermos, doloridos, mutilados, marcados, como el cuerpo de una maestra delimitado por el gesto de la razón que ha trazado sobre el renglón, una lección aprendida, recitada, copiada en los tableros como consigna, y ya por Deleuze (2014) sabemos que las consignas dictan nuestra percepción y la limitan. Pero también se trata de cuerpos en potencia que contienen unas maneras de ser y de habitar, y de los que aún nos preguntamos junto con Spinoza ¿de qué son capaces?

Me cuestiono, entonces, ¿para qué investigar sobre aquello que ya sabemos?, ¿qué sentido tiene una investigación para seguir indagando las mismas maneras de estar en la escuela y de entender lo educativo? De esta forma se fue sucediendo el movimiento. El extrañamiento fue trazando su mapa, y yo, con muchos temores, permití el acontecer de la mirada para que el lápiz fuera diciendo y la investigación me encontrara en lugar de seguirla apilando en mis pequeños cajones.

<sup>9</sup> La intervención es entendida, en este escenario, como un proceso de subjetivación que puede producir “algo” en el proceso de investigación.



**Figura κ3** *Espacios cotidianos en la planta de producción.*  
Fotografía intervenida



De esta forma me acerco a Gilles Deleuze y a Félix Guattari, quienes invitan a palpar otras maneras de plantear problemas de investigación desde los trazos del rizoma<sup>10</sup>. Estos referentes han posibilitado a autores como Elizabeth Adams St. Pierre (2014) en Estados Unidos, Fernando Hernández y Beatriz Revelles Benavente (2019) en España, entre otros, realizar algunos trazos de lo que han denominado investigación postcualitativa, la cual, según lo mencionan estos últimos: “nos ha permitido poner en cuestión algunas de nuestras concepciones sobre lo que puede significar investigar y dar cuenta (escribir) de una investigación en educación” (Hernández y Revelles, 2019, p. 24).

<sup>10</sup> En la introducción de *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, Deleuze y Guattari (2015) presentarán el concepto de rizoma como una forma de sustraer la unicidad de la multiplicidad. Lo describen como un tallo subterráneo, bulbo o tubérculo, utilizando estas metáforas en repetidas ocasiones para referirse al rizoma. Este conecta diferentes elementos semióticos, está compuesto por líneas que se entrelazan y, por lo tanto, no se ajusta a ningún modelo preestablecido, ya que se orienta hacia la experimentación de lo real. Es un mapa en lugar de una copia fiel.

De este modo, puedo afirmar que lo que transforma una investigación doctoral es al propio investigador, y eso es precisamente lo que aborda este libro. No se trata de una investigación centrada en uno mismo, autobiográfica o de auto análisis, que son características más propias del ámbito de la psicología y en las que conceptos como entropía y empatía adquieren valor, permitiendo la invención de otro que termina por aprisionar al yo. Además, como bien señala Carlos Skliar (2002) “quien se queda mucho consigo mismo se envilece” (p. 80).

De esta manera, este producto de investigación se configuró desde el extrañamiento y del reconocimiento de que uno nunca puede ser ni sentir lo que es y siente el otro. Sin embargo, sí puede caminar a su lado para develar maneras de gobernarse a sí mismo (Deleuze, 2015). En palabras de Deleuze (2015), siguiendo a Foucault:

Gobernarse a sí mismo se despega tanto de las relaciones de poder mediante las cuales uno gobierna a los otros, como de las relaciones de saber mediante las cuales cada uno se conoce a sí mismo y conoce a los otros o al otro. (p. 98)

Este arte de sí-otros es el pliegue que me interesó, pues una cartografía en clave de la ficciografía devela un mapa de relieves del otro que me proporcionó algunas pistas para acercarme a ese misterio lejano e irreductible que se vuelve otro, en su voz, en sus ficciones. En palabras de Skliar (2002):

El mapa de la mismidad parece haberse esfumado junto con los mapas trazados durante siglos sobre los otros. Porque ese mapa indicaba siempre para lo mismo de nosotros mismos y la mismidad era así y



en sí un significado completo, absoluto, ordenado, coherente. (p. 76)

Ese sí-otros vuelve a los cuerpos, a sus especialidades y temporalidades, que no es mismidad, calco ni repetición; es misterio, diferencia, irreductibilidad.

Entonces, ¿de qué se trata el uno mismo y qué tienen que ver estas prácticas de uno mismo con una investigación en educación? Acercarme a una investigación cartográfica acerca de la producción de los cuerpos en la planta de producción, en tanto lugar ajeno a la escuela, implicó atender, silenciar el pensamiento, estar y procurar que las mujeres de la planta que investigaron junto a mí estuvieran en ellas mismas también, dándome el tiempo de llegar a mí y al cuerpo que soy, procurando que el movimiento se diera, a su manera, en esas mujeres de la planta de producción y de aquello que producimos estando juntas, para que pudiéramos llegar a los territorios existenciales que somos, desde los hilos que nos vinculan y componen. Intuía que ese conocimiento de las personas, de lo que producen en sus vidas, de los movimientos, de las herramientas y las relaciones que tejen entre los cuerpos, era lo que me permitía torcer un poco algunos clichés frente a los temas de la vida, tener el derecho a otros problemas en educación y a otras maneras de investigar que se configuraron desde el encuentro con las personas para procurar otras formas de habitar, escribir, pensar, a las que antes no tenía acceso porque, precisamente, como en el caso de la escuela, parecían ya instituidas.

Así pues, lo que soy se hace de las sensaciones vividas en este cuerpo que se fue componiendo en el contacto con otros, a veces enfermo, a veces mutilado, enseñado a sentir y ver de unas formas “correc-

tas”; puesto que, como lo sostiene Nietzsche (2017): “[d]esde este punto de vista tienen su sentido y valor propio incluso los desaciertos de la vida, los momentáneos caminos secundarios y errados, los retrasos, las ‘modestias’, la seriedad dilapidada en tareas situadas más allá de la tarea”. (p. 66)

En tal caso ¿cómo me vuelvo lo que soy?, no para saber quién soy, sino para experimentar y escudriñar en las sensaciones, hablar de la experiencia, de la cotidianidad, ver más allá de los discursos instituidos para salvaguardar los muros de la educación y de la escuela. Entonces puedo decir que lo problemático de los cuerpos en la planta de producción dio cuenta de unos movimientos expresivos, intensivos y expandidos que fueron delineando el paisaje de lo educativo por fuera de la institución escolar, tendiendo las líneas de fuerza del problema para trazarlo en el paisaje. A continuación, estas líneas de fuerza fueron expandidas desde el acercamiento a otras voces que poblaron este espacio de investigación destituido y cambiante.

Lo normatizado, incluyendo la escuela, ya no ofrecía espacios de experimentación para mi cuerpo en movimiento, estrecho, malentendido, empequeñecido. Entonces, ¿dónde hallarlos?

### Paisajes en composición polifónica

Voy trazando líneas desde las intuiciones. En relación con esta investigación se hace importante el acercamiento a los antecedentes de investigaciones cartográficas en el ámbito educativo, entendido este como un acontecimiento que sucede en la vida cotidiana y que no está necesariamente supeditado a la escuela. Este movimiento implicó volver la mirada hacia

el sur del continente. Son algunos grupos de investigación brasileros los que han hilvanado las pistas para comprender maneras de hacer investigación en proceso, desde los postulados de las filosofías de las diferencias desarrolladas, entre otros, por Gilles Deleuze y Félix Guattari, quienes en su momento vieron en Brasil un terreno fértil para las disertaciones y los brotes conceptuales que aún seguimos avizorando. Luego, fue interesante disponerme a mirar casa adentro algunas investigaciones acerca del cuerpo para, finalmente, ampliar la revisión hacia otras latitudes que han venido planteando un giro hacia lo que han denominado investigación postcualitativa.

### ***Paisaje de las conversaciones. Cuando las voces de otros invitan a una investigación***

*Cada entidad es múltiple, al tiempo que está relacionada con otras diversas entidades.*  
(Deleuze, 2016, p. 167)

Los textos e investigadores que propongo a continuación, algunos de estudios doctorales o maestría, y otros correspondientes a trabajos adelantados por grupos o colectivos de investigación, dicen un poco de esa atención con la que otros se han acercado a la experiencia con los autores de las filosofías de las diferencias. Convocaron a ver otra investigación, una en la que se conversa con los autores, se habla con ellos, no desde el intento por comprenderlos, pues lo que está implicado es la vida misma, la experiencia, la creación y no la interpretación o reproducción. De esa conversación amable que les permitió a los investigadores olfatear sensaciones para sus pesquisas, tomo, en un intento por alcanzar un trazo propio, un mapa tejido en ese terreno de la creación, del crear.

En este camino, un primer referente lo constituyó el texto *Universos da arte* de Fayga Ostrower (1989). Este es un trabajo de experiencia pedagógica y humana con operarios de una fábrica: encuadernadores de primer servicio de acondicionamiento de libros, corte, costura, impresión de capas, con quienes realizó un curso básico de arte durante siete meses, basado en los principios de lenguaje visual y de crítica. A partir de esta experiencia se preguntó: ¿cómo las actividades físicas, el hacer cotidiano, forman? Para esto, aún sin nombrarlo cartografía, Ostrower experimentó la manera de introducir, de forma natural, aspectos de la percepción del espacio. Para ello se estableció una secuencia de problemas desde la teoría, pero basada fundamentalmente en la propia vida. La autora tomó su intuición y las preguntas de comprensión e interpretación de los operarios acerca de la percepción, conocimientos y significados. Lo hizo mediante notas y audios que luego son reconstruidos en el texto.

Ostrower se pregunta cómo hablar de arte con personas que tienen la tarea de la supervivencia material, pues resulta que, ante problemas urgentes, el arte podría ser irrelevante. Sin embargo, lo que hizo ella fue partir de los conocimientos y vivencias de las personas —pues la idea no era volverlos artistas— y educar sus sensibilidades mediante la sustitución de una definición verbal directa por una experiencia. A esto es a lo que la autora denominó método de deseducación, pues no es cuestión de técnica, sino de ética, entendiendo los ejercicios que hizo con estas personas no como juegos, sino como actuaciones para crearse a sí mismo y hacer crecer la curiosidad frente a los fenómenos de la vida.

Sin tratarse propiamente de una investigación cartográfica, la autora deja ver una manera de hacer pesquisa de intervención desde el encuentro con el otro,





desde esa cotidianidad como espacio de formación a partir de eventos de experimentación que dejan de hablar desde el lugar de los expertos y ponen al investigador y a los sujetos de la investigación en el mismo lugar: el de la vida como acontecimiento. Sin embargo, este trabajo mantiene, de entrada, un interés didáctico que no me genera resonancias, en cuanto me interesa entender la formación por fuera de aquellos discursos con los cuales la he vinculado en mi ejercicio de ser maestra. Ahora bien, Ostrower me deja el sabor de aquella educación que desde el arte vincula la vida en su devenir y que necesariamente produce una vida, un sí mismo.

Más adelante, Eduardo Passos, Virginia Kastrup y Liliana Escóssia (2009), junto con un grupo de investigadores de la Universidad Federal Fluminense, publican el texto titulado *Pistas do método da cartografia, pesquisa intervenção e produção de subjetividade*, en el que presentan los trabajos que vienen desarrollando alrededor de lo que ellos denominan como “método de investigación cartográfico” o “método de investigación-intervención”. Para esto sitúan la investigación como una acción en movimiento sin reglas ni protocolos, dando lugar a la mirada del investigador, a la crítica de la separación entre sujeto-objeto y a la apertura de la investigación de conceptos y dispositivos de intervención. Este grupo basa sus indagaciones en los postulados de Félix Guattari y Gilles Deleuze, a partir de los cuales presenta unas estrategias que no se enmarcan en la representación de objetos, sino en la transformación de la realidad. Lo anterior, en la medida en que entiende la cartografía como acompañar procesos de producción de conocimientos y subjetividades en conexión con redes o rizomas.

En este texto los autores proponen ocho pistas del método de la cartografía, a saber: 1) la transforma-

ción de la realidad y del investigador; 2) los gestos de la atención: fluctuante y, siguiendo a Bergson (1977), de reconocimiento; 3) el acompañar procesos; 4) movimientos: referencia, explicación, producción y transformación; 5) fuerzas como plano; 6) la disolución del punto de vista; 7) la inmersión en el territorio y 8) las prácticas del narrar en el diario de a bordo.

En relación con esta última, que se podría tomar cercana a la investigación narrativa que incluye un componente de reflexividad, Benavides de Barros y Passos (citados por Passos et al., 2009) sostienen: “[e]l registro del proceso de investigación es de interés porque incluye tanto a los investigadores como a los investigados”<sup>11</sup> (p. 172 [traducción propia]). Por lo anterior, este tipo de investigación cartográfica se trata de un conocer y un hacer como inseparables, caminar con el objeto, construir el propio camino y construirse en el camino. Esta distinción me parece importante para el recorrido que trazo en la investigación, pues si bien en los enfoques de investigación autobiográfica existe un interés cercano a contar una vida, el decir de sí en la cartografía habla de un encuentro de voces que se aleja de la representación de una vida como suceso lineal y abre la posibilidad para las líneas de fuga, que no son propiamente anécdotas, sino acontecimientos provocadores de movimiento y creación en quienes terminan por ser la misma investigación.

Cuatro años más tarde de la anterior publicación, en 2014, Eduardo Passos, Virginia Kastrup y Silvia Tedesco publican *Pistas do método da cartografia, a experiência da pesquisa e o plano comum*, un segundo volumen en el que presentan ocho nuevas pistas desarrolladas durante más de tres años de encuentros presenciales de cuatro horas entre investigadores de

<sup>11</sup> En su idioma original: “[o] registro do processo da pesquisa interessa porque inclui tanto os pesquisadores quanto os pesquisados” (p. 172).

diferentes universidades del Brasil. En este volumen abordan los problemas anunciados en el volumen 1 y otros posteriores a la publicación. Inicialmente se incluyen pistas acerca de la formación del cartógrafo: la entrevista, lo común y el análisis de datos. En segundo lugar se aborda la validación de la investigación cartográfica. En tercer lugar se habla de la confianza y la experiencia compartida. En cuarto lugar se aborda la entrevista como una experiencia del decir. La quinta pista tiene que ver con el lugar de la actividad en el trabajo del cartógrafo. La sexta pista aborda el lugar de lo cuantitativo en la investigación cartográfica. La séptima pista se relaciona con la validación, el acceso a la experiencia, la consistencia y la producción de los efectos. Finalmente, la octava pista se refiere a la transversalidad como un trazo de líneas para dar otro ritmo.

Así las cosas, en la investigación cartográfica hay pistas, algunas huellas o marcas que van logrando su propio ritmo en el movimiento de las cartógrafas que vamos siendo. Dejar latir las propias pistas es ponerme en el lugar de un no vidente, de alguien que a tientas está recogiendo sus propios trazos en el plano de investigación que se va escribiendo, sin certezas, sin caminos seguros y como una línea de suerte. Entonces, me interesa la revisión de algunos trabajos de maestría y doctorado publicados entre 2007 y 2017, los cuales muestran apuestas interesantes alrededor de la investigación cartográfica, es decir, insinúan las maneras cómo otros han hecho su trazado.

La tesis de doctorado de [Clarissa de Carvalho Alcántara \(2011\)](#) se constituye en un referente directo, pues es una pesquisa de carácter cartográfico en la que el arte performativo y la creación literaria abren preguntas e indagaciones en potencia. Con el título de *Corpoemaprocesso / Teatro desessência*, la autora deja ver la manera como la escritura de sí se vuelve

una abertura para el desarrollo de un corpus conceptual alrededor de la creación literaria y teatral. Esta investigación plantea un abordaje cartográfico desde el cual propone la creación del concepto de *corpoe-maprocesso* y teatro *desessência*. En los cuatro volúmenes que conforman la obra, la autora desarrolla profundas relaciones entre palabra-imagen y cuerpo-escritura, usando como soporte de investigación los entrecruzamientos entre performance, video y fotografía-corpoescritura en el espacio.

En el primer volumen, denominado *L'étoffe I diario êxtimo*, [Clarissa de Carvalho Alcántara \(2011\)](#) recoge la cualificación, anotaciones producidas entre abril de 2001 y octubre de 2003, a manera de un diario de tesis, en el que muestra cómo se va transformando en su proceso de tesis, cómo van cambiando sus preguntas, qué provoca dichos movimientos y la manera como las lecturas y lo que le pasa con la investigación cambia cuando también se va transformando su cuerpo.

En el segundo volumen, la autora presenta su “glossÁRIA”, aquello que aparece en las márgenes de su trabajo, en términos de lo marginal: “la voz solitaria no explica lo oscuro, oscurece, eso es glosario —algo que se inventa para quedar de incógnito—” (p. 5 [traducción propia])<sup>12</sup>. Allí, ella presenta su diario, un compendio de notas, un glosario y un arcabuco de tesis. Como ella lo dice, “esta parece haber sido la única forma posible de lidiar con la estructura vacilante de la experiencia que me hace uno con el objeto” (p. 7 [traducción propia])<sup>13</sup>. En *L'étoffe III* presenta sus notas donde va mostrando las contribuciones de los

<sup>12</sup> En su idioma original: “a voz solitária não explica o obscuro, ela obscurece, isso é glossÁria —algo que se inventa para deixar ser incógnito—” (p. 5).

<sup>13</sup> En su idioma original: “parece ter sido esta a única forma possível de lidar com a estrutura vacilante da experiência que me faz uma coisa só com o objeto” (p. 7).





autores para su proceso y la manera como estas citas le van permitiendo decir acerca de su experiencia. Además, nos presenta las disertaciones que logra a partir de diálogos con su orientador de tesis, acercamientos al trabajo fuera de su país y el intercambio de correspondencia con investigadores.

Finalmente, en el *L'étoffe IV, arcabouço de tese*, la autora presenta una secuencia fotográfica en la que se muestra a sí misma durante el proceso de defensa de la tesis, donde vive la idea de “continuidad-discontinuidad que crea la versión del propio cuerpo como objeto/poema” (p. 39 [traducción propia])<sup>14</sup>. Presenta a Artuad, Blanchot y Bataille como piezas de un juego tejido en red de rizoma, junto con Deleuze y Derrida.

Clarissa de Carvalho Alcántara no desarrolla necesariamente una historia de vida o una autobiografía, y, sin embargo, le permite al lector entrar en la intimidad de su investigación, en la que ella misma se va transformando. No necesito saber qué desayuna Clarisa o qué hace en sus tiempos libres para entender que la investigación le permitió crearse un cuerpo, vivir la escritura, tejer su vida como rizoma. Es claro que en este y otros casos de la investigación cartográfica ese vínculo entre arte, filosofía y educación hace posible otras miradas alrededor de lo que hemos construido como idea de formación, para ir hacia conceptos que la piensen en los acontecimientos más inesperados y desescolares (por decirlo de alguna manera) posibles.

En esta línea, autores como Donald Hugh de Barros Kerr Junior presentan artículos en los que vincula el arte y la educación como una posibilidad de la investigación cartográfica. En su artículo titulado: “La producción de una educación contemporánea: la experiencia con el cine y el olvido”, de Barros (2014), per-

<sup>14</sup> En su idioma original: “continuidade- descontinuidade que cria a versão do corpo próprio como objeto/poema” (p. 39).

teneciente al grupo Experimenta del Instituto Federal Riograndense del Sur (IFSUL), cuestiona esos estudios en los que se privilegia la identidad y la memoria en la formación de profesores. En contraposición, el autor plantea la necesidad de explorar aquello que no se sabe acerca de esa formación, deformación y transformación desde los conceptos de cine de Gilles Deleuze y de olvido de Jean-Louis Chréhen, los cuales posibilitan pensar la educación como creación e invención. Se pregunta cómo permitir un encuentro cuando se apuesta por el olvido a partir de dar lugar a otras caras de lo que es ser un sujeto niño-profesor, producto de representaciones establecidas; con las rutinas que lo controlan de una manera casi esquizofrénica desde donde repite modelos, se ubica en el rol de la transmisión de la información. En tal caso, para el niño aprender significa recordar, tal como se hace en las prácticas educativas hegemónicas. En ese sistema el cuerpo orgánico y duplo se vuelve un cuerpo memorizado que no se pregunta por sus sensaciones. Se cuestiona de Barros (2014) por la manera de conciliar las dimensiones del cuerpo: “¿Sería el olvido una de las formas de construir otro sujeto en la vida y en el trabajo [...] el deseo de saber y la tensión por buscar de nuevo serían capaces de producir otras intensidades?” (pp. 97-98 [traducción propia])<sup>15</sup>. Y con esta pregunta pone en el centro del artículo la necesidad de otras intensidades como manera de pensar otra educación de los sujetos en la contemporaneidad, desde la posibilidad de “pérdida del origen”, una especie de olvido de sí en el que recordar no es repetir ni volver al recetario. Así, dice de Barros (2014) que:

<sup>15</sup> En su idioma original: “[s]ería o esquecimento um dos caminhos para construir um outro sujeito na vida e no trabalho (...) Seria o desejo do saber e a tensão de buscar novamente capazes de produzir outras intensidades?” (pp. 97-98).

Al pensar en la forma atemporal del saber, dejamos de ir al pasado para recuperar el conocimiento, lo copiamos para resignificarlo, nos abrimos a un tiempo potencial, como una aproximación al futuro, a buscar lo que no es aún conocido y no trabajar con la acumulación de conocimiento. (p. 100 [traducción propia])<sup>16</sup>

En este sentido, se plantea el cine como una posibilidad para pensar una imagen en devenir que muestra la crisis de la verdad, la posibilidad de afectar y ser afectado, no desde la representación, sino desde la construcción de mundos para la educación. Dice de Barros (2014) que:

Para Deleuze, si alguien quiere entender qué es el pensamiento, no debe recoger ejemplos de la vida cotidiana y sacar conclusiones: debe observar el pensamiento en sus formas más extremas, que según él son el arte, la filosofía, el disparate, la locura o la mala voluntad. (p. 103 [traducción propia])<sup>17</sup>

Con la idea de aproximar el arte y el cine a la vida, se busca permitir que al igual que las imágenes y los signos del cine, que no atrapan la reminiscencia porque están abiertos al futuro, se invente otra forma de educación, una que se aleje de la representación.

<sup>16</sup> En su idioma original: “[a]o pensar na forma atemporal do saber, paramos de voltar ao passado para recuperarmos saberes, copiá-los para resignificá-los, abrimo-nos para um tempo em potência, como que uma aproximação ao futuro, para buscar aquilo que ainda não se sabe e não trabalhar com o acúmulo de saberes” (p. 100).

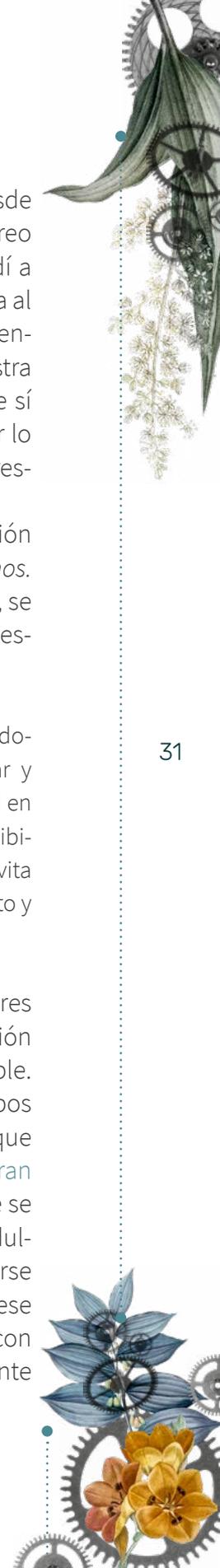
<sup>17</sup> En su idioma original: “[p]ara Deleuze, se alguém quiser compreender o que é o pensamento, não deve coletar exemplos na vida cotidiana e extrair conclusões: deve observar o pensamento em suas formas mais extremas, que segundo ele são a arte, a filosofia, a besteira, a loucura ou a má vontade” (p. 103).

Pensar la propia formación como maestra, desde una necesidad de desidentificación con eso que creo ser, implica el olvido de esa manera como aprendí a hacerme docente. La idea de un futuro que no imita al pasado me hace pensar en la maestra que estoy siendo, desde la misma posibilidad de olvidar esa maestra que he sido para poder ocuparme del cuidado de sí (mí), pues, como sostiene de Barros (2014), pensar lo impensado ya es abandonar el binario estímulo-respuesta y dejarse llevar por los acontecimientos.

Desde otra línea de indagación, la investigación de la española Noemí Duran Salvadó, *Escucharnos. Reescribir entre cuerpos caminos po(e)sibles* (2015), se configura como un importante referente para la investigación en arte y creación educativa:

Es una propuesta de acompañamiento a educadores-investigadores que tiene por eje cuestionar y reinventar el lugar de la escucha y la sensibilidad en la educación actual. Propone un trabajo de sensibilización que parte de la exploración corporal e invita a las personas a estar a la escucha, en movimiento y en relación. (p.15)

En este texto tiene como fin explorar otros lugares de los cuerpos en educación y propone la creación de la “casa voladora” como un espacio de lo posible. Entre sus propuestas está la de hacer de los cuerpos sensibles unos cuerpos errantes y resonantes que aprenden a darse. El trabajo desempeñado por Duran Salvadó (2015) con madres de Catalunya en el que se les dio la posibilidad de dejar de actuar como el adulto y observar lo que hacen los niños para integrarse a sus juegos, me permite encontrar potencia en ese movimiento de percibirse en relación con el otro, con un cuerpo como un todo y en relaciones altamente





cooperativas, pero que en la actualidad están marcadas por elementos de la sociedad postindustrial y su régimen empresarial de lo sensible.

Finalmente, me interesaron los trabajos de [Renata Barbosa Porcellis da Silva \(2017\)](#) e [Isabel Gomes Ayeres \(2017\)](#), pertenecientes a la maestría profesional de Educación y Tecnología del Instituto Federal Sul-rio-grandense (IFSUL), Campus Pelotas, pues en estos se evidencian unas líneas y maneras posibles para abordar una investigación cartográfica desde los mapas de intensidades y la configuración de textos cartográficos, en diálogos con una propuesta específica del sur de Brasil, denominada Mujeres mil.

En primer lugar, en *Mapa de intensidades: cartografia de uma transformação feminina* [Renata Barbosa Porcellis da Silva \(2017\)](#) se propone:

Un desfasamiento de la identidad femenina proveniente de una concepción estructuralista del sujeto. Cuestiona cómo se dan los procesos de deconstrucción de un sujeto mujer y cómo subvertir a un femenino en el encuentro de ideas, cuerpos e intensidades que pueden o no producir singularidades. (p. 5)

Allí lleva a cabo una investigación con el objetivo de problematizar la noción convencional de feminismo, desafiando así las ideas predominantes sobre el género y cuestionando la idea de que exista una única forma de ser mujer. Para lograrlo aprovecha la experiencia y el empoderamiento obtenidos al participar en el programa Mujeres Mil, en el cual se desafían estereotipos machistas y sexistas al observar cómo estas alumnas mujeres se transforman y, a su vez, transforman a Renata, la autora. Con este propósito en mente, emprende un proceso de deconstrucción de su propia identidad femenina, utilizando como recurso

narrativo una novela que explora la transformación de su personaje principal. A medida que la narración avanza, se establece un diálogo entre los conceptos filosóficos y el texto literario, como afirma la autora:

Mi estrategia como cartógrafa es conectar los textos literarios y académicos con el propósito de problematizar cuestiones de género y sexualidad. Desnudando a la audiencia los sentimientos de la docente, la narradora desarrolla el problema en cuestión y, para ello, aborda las filosofías de la diferencia y las cuestiones feministas, elaborando el mapa de investigación. (p. 13 [traducción propia])<sup>18</sup>

Así las cosas, los conceptos de género y sexualidad son problematizados a partir de la idea de que los cuerpos son una producción de subjetividades y que la forma de ser mujer es una fabricación, generando así una ruptura en relación con la perspectiva organicista. Esta investigación toma como referencia el pensamiento de Judith Butler y de Paul Beatriz Preciado, junto con las filosofías de las diferencias, para preguntarse por los procesos de producción de la diferencia. La autora opta por encarnar a una profesora a partir de una narrativa literaria, no para hablar de sus propias memorias, sino para dar cuenta de una multiplicidad de mujeres que la habitan, lo cual me parece interesante para el caso de esta obra, desde la cual tampoco pretendí hacer autobiografía, pues habría limitado mis posibilidades de escuchar a

<sup>18</sup> En su idioma original: “minha estratégia enquanto cartógrafa é conectar os textos literário e acadêmico com a finalidade de problematizar questões de gêneros e sexualidades. Despindo para o público as sensações da professorinha, o narrador desenvolve a problemática em questão e, para isso, se aproxima das filosofias da diferença e de questões feministas, produzindo o mapa da pesquisa” (p. 13).



esas otras que soy y a esas otras personas con las que transité mis rutas de investigación.

En segundo lugar, *Cartografia das experimentações de um corpo em formação: natureza, ecosofia e suas ressingularizações* es un texto de [Isabel Gomes Ayres \(2017\)](#) que explora el tema de la formación de profesores a partir del trazo de un mapa cartográfico basado en las afecciones producidas en el cuerpo de una profesora de medio ambiente que experimenta con el arte, la filosofía y la educación. En este trabajo, la autora emplea la creación de cuentos como un artefacto artístico y filosófico a partir del aporte teórico de Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michel Foucault, entre otros. Tal como sostiene [Isabel Gomes Ayres \(2017\)](#):

La idea de esta investigación fue seguir posibles movimientos de resingularización en mi formación como docente de medio ambiente. En este empeño me alié con la estrategia de crear historias. A través de los relatos inventé personajes, figuras estéticas que tienen mucho de mí, pero que también llevan huellas de otros maestros, llevan intensidades que emanaban de otros cuerpos que me marcaron en este proceso formativo que viví y que sigo viviendo. (pp. 24-25 [traducción propia])<sup>19</sup>

Lo interesante del acercamiento que realiza a la cartografía es su claridad frente a que la cartografía del propio proceso de formación no implica una

<sup>19</sup> En su idioma original: “[a] ideia desta pesquisa foi acompanhar possíveis movimentos de resingularização em minha formação como professora de meio ambiente. Nessa empreitada, me aliei à estratégia de criar contos. Por meio dos contos, inventei personagens, figuras estéticas que têm muito de mim, mas que também carregam rastros de outros professores, carregam intensidades que exalaram de outros corpos que me afetaram nesse processo formativo que experimentei e que ainda experimento” (pp. 24-25).

narrativa autobiográfica, pues el cuerpo del investigador se mueve con las intensidades de otros cuerpos no orgánicos, que pueden ser las diferentes manifestaciones del arte y las potencias de la vida misma. Se trata de pensar el cuerpo del cartógrafo como un colectivo de cuerpos, lo que de entrada me dio pistas para el trabajo de escritura que llevé a cabo.

De esta manera, ambos trabajos ofrecen un enfoque que me ha cautivado, ya que demuestran las oportunidades que brinda la narración y la literatura en un sentido cartográfico. Esto es especialmente relevante porque demuestran que esta estrategia puede trascender lo anecdótico y lo artificial, convirtiéndose en un verdadero encuentro con las voces de la investigación en forma de proceso.

En el contexto local, el profesor [Alexánder Hincapié](#) ha realizado acercamientos alrededor del cuerpo y la educación en la contemporaneidad. En el artículo “Cuerpos sometidos, sujetos educados. Apuntes para una interpretación de las luchas discursivas por la construcción de la educación sexual en Colombia” [Hincapié y Sebastián Quintero \(2012\)](#) —de la Seccional de Salud de Antioquia— abordan el tema de la educación sexual en Colombia en la década de los años setenta y noventa, planteando la homofobia como un producto de la educación. Así, dicen los autores que:

Los cuerpos de los niños y de los adolescentes, tornados objetos de estudio y de intervención, y al no ser categorías esenciales sino históricas, no logran estabilidad como conceptos, excepto por el uso estratégicamente político que se hace de ellos para justificar su normalización en la escuela, el colegio y el hogar. (p. 95)



En este sentido, el artículo examina la supresión de la homosexualidad y el VIH, así como la subyugación de los cuerpos y el amor bajo un régimen disciplinario. Se aborda esta cuestión a través de la revisión de libros utilizados para enseñar comportamiento, salud y sexualidad. Este enfoque se centra en la exploración de las construcciones de género en el ámbito escolar, aunque los autores proporcionan una aclaración fundamental:

La interpretación aquí propuesta a lo largo del texto no tiene por propósito enriquecer a la institución Escuela: no hablamos de una escuela que, para su correcto funcionamiento, debe superar la homofobia —un sueño refundador que no cesa de soñarse—; más bien, postulamos que la homofobia se conserva, y tiene sus condiciones de posibilidad, a través de los discursos y las instituciones que preservan la existencia de la Escuela misma. (p. 103)

El texto se convierte en una oportunidad para cuestionar el concepto de cuerpo en el ámbito escolar, trascendiendo así una mera crítica o propuesta institucional. El vínculo establecido entre educación sexual, escuela y cuerpo revela la diversidad de preguntas e interpretaciones que surgen en la actualidad en torno a este tema, generando un espacio de diálogo en el cual mi investigación se conecta con algunas de estas interrogantes con el fin de explorar una perspectiva creativa. En este orden, la investigación se adentra en los recorridos nómadas del cuerpo que se manifiestan en espacios perturbadores. Uno de estos espacios es la cárcel, que ha sido abordada como punto de indagación sobre la dimensión corporal por parte del profesor [Alexánder Hincapié y Bibiana Escobar \(2017\)](#), quienes han realizado investigaciones que exploran el cuerpo en el contexto penitenciario.

En el artículo titulado “El encierro del cuerpo. Lecturas en torno a la maternidad en la prisión” (2017), basado en una investigación que se ocupa de los cuerpos de las mujeres en prisión a través de la maternidad, se asume como perspectiva metodológica los trabajos de Foucault y de Agamben, este último como referente para nombrar la imposibilidad de tener un método prescrito desde el principio:

Más bien, en la medida en que una investigación finaliza, es posible extraer una serie de reflexiones que muestran su orientación metodológica o de procedimiento. Aquí se puede afirmar que la necesidad de un andamiaje que permita recorrer el trayecto investigativo es inherente al desarrollo de toda problematización. (Hincapié y Escobar, 2017, p. 27)

Desde esta perspectiva los autores exploran el concepto del cuerpo moderno en relación con la cuestión carcelaria y el encierro. Específicamente, el cuerpo se entrelaza con las diversas fuerzas históricas que buscan establecer una verdad y mantener la práctica de encarcelamiento ejercida por el Estado sobre los cuerpos. La maternidad y los significados asociados a ella están vinculados con lo social y las condiciones históricas e idealizadas en las que se sitúan. Asimismo, el artículo revela el poder que el sistema carcelario ejerce sobre los cuerpos, ya que afirman que “[l]a maternidad se convierte en el vértice mediante el cual se puede formar un cuerpo dócil. Para decirlo de otro modo, a través de sus hijos las mujeres presas pueden ser chantajeadas” (p. 34).

Así pues, estos trabajos evidencian un interés por el abordaje del cuerpo en instituciones de encierro como la escuela y la cárcel, desde una propuesta interpretativa que si bien no es la que asumí en la

presente investigación, sí permite trazar un mapa de conexiones donde se piensa el cuerpo en tanto temática que plantea nuevas preguntas para una línea de sentido con la vida.

Para continuar por esta línea, en el ámbito local también es fundamental centrar la atención en el trabajo desarrollado por el grupo de investigación en Estudios en Educación Corporal del Instituto de Educación Física de la Universidad de Antioquia, titulado *Hermenéutica de la educación corporal* (2011). En esta compilación, editada por *Carmen Emilia García Gutiérrez*, aparecen los trabajos de varios investigadores vinculados con la pesquisa cartográfica, entre estos: Rosalaine Machado Albernaz, Cynthia Farina y Alberto d'Ávila Coelho del grupo Interinstitucional de Investigación en Educación y Contemporaneidad: Experimentaciones con Arte y Filosofía Experimenta, de Brasil.

En el caso de autores colombianos, se destaca la presencia de los abordajes de *Gloría María Castañeda y Sol Natalia Gómez* (2011), quienes hablan acerca de las prácticas de sí y como parte de una estética de la existencia. Me va a resultar especialmente interesante el apartado en el que hablan de la narrativa como una estrategia de la educación corporal. Para las autoras, la narrativa es una posibilidad para explorar las comprensiones del sujeto, el saber del cuerpo y de quien lo habita: “aquí la narrativa se asume como estrategia de la Educación Corporal que hace surgir la pregunta por el quién soy, porque este interrogante emerge a partir de la experiencia que se instala en el cuerpo” (p. 84).

Otros autores como *Julia Castro* (2011), *Nery Cecilia Molina* (2011) y *John Jairo Uribe Sarmiento* (2011) también abordan el tema de la educación corporal desde el giro corporal, la perspectiva hermenéutica y el movimiento experimentado a partir del abordaje de las prácticas performativas, las políticas del deseo y el

lugar del cuerpo en la experiencia vital. En esta ruta, los autores se acercan a comprensiones de la pedagogía que siguen ancladas en intentos interpretativos, de los que pretendo distanciarme para ubicarme en el plano de lo que acontece, se produce y se crea en lo cotidiano como parte de esas educaciones que están en devenir y que no exigen comprensión, sino atención.

En este sentido, la narrativa se instala en el lugar de la hermenéutica como posibilidad para la interpretación. Sin embargo, en el caso de mi indagación, la narrativa tendría otras rutas posibles en el ámbito de lo que no se dice o busca otras formas para decirse.

En el texto compilado por *García Gutiérrez, Luz Elena Gallo Cadavid* (2011) plantea la posibilidad de pensar la educación corporal desde una perspectiva amplia, que surge del acercamiento a autores como Schiller, y utiliza el arte como una herramienta para generar estados de afección. Además, propone reflexionar sobre la relación entre conocimiento y vida, considerándola como una oportunidad para afirmar esta última. Según la autora:

Estamos más bien haciendo alusión al hombre que establece una forma de relación con el mundo en el que se pone en juego la tragedia, la risa, la contemplación, la curiosidad, la inquietud, siendo la vida un medio de conocimiento. (p. 49)

De esta manera, para *Gallo Cadavid* (2011) la formación se ve como una práctica estética o un saber de nosotros mismos que es también un retorno al cuerpo. Así sostiene: “[l]a formación estética potencia cierta actividad creadora, si el hombre se muestra en un devenir abierto y no finalizado porque no se fija en una versión concluida de sí mismo, sino que aspira a formarse y autocrearse” (p. 52).





En esta perspectiva, el trabajo de la autora en mención me permite evidenciar la potencia del arte en el contexto educativo, siempre y cuando se piense en la pedagogía desde vínculos múltiples, entre estos, con el cuerpo, cuyos sentidos sean inagotables. A tal efecto, vale la pena señalar que los trabajos alrededor del cuerpo y la educación corporal son variados en el trasgar investigativo de la profesora Gallo Cadavid.

En el artículo “El cuerpo que envejece”, Luz Elena Gallo Cadavid (1994) pone en tensión el concepto de un cuerpo joven mitificado desde la necesidad de la actividad física. Al respecto sostiene: “[d]ejo entonces como concepto de cuerpo lo que soy, lo que se constituye en el conductor de la realidad, el lugar donde se expresan las conductas o aún más, aquél desde donde todas las conductas son posibles” (p. 41). Frente a la vejez, la autora alude a las dificultades físicas del cuerpo vegetativo del anciano y, desde un recorrido por la vida de algunos artistas y escritores, habla de la vejez y el cuerpo como elementos que van trazando una ruta para la liberación de las molestias, pero también la posibilidad para reconocer en el cuerpo las huellas que han dejado los años.

En otros trabajos, y desde una lectura fenomenológica del cuerpo, Gallo Cadavid habla de la subjetividad corporal educable. Así, en “El ser-corporal- en-el mundo como punto de partida en la fenomenología de la existencia corpórea” (2006) aborda el tema de la fenomenología del cuerpo desde la propuesta de un cuerpo quiasmático (cuerpo tenido y cuerpo vivido). Para la autora, el cuerpo no es más organismo y objeto, pues es una dimensión del propio ser que pone de manifiesto la noción de encarnación (ser sujeto) de Merleau-Ponty, desde donde se sitúa una postura particular en relación con la subjetividad.

Más adelante, en el artículo titulado “El cuerpo en la educación da qué pensar: perspectivas hacia una educación corporal” de Gallo Cadavid (2009) presenta una investigación de corte teórico-documental sobre el cuerpo enseñable. En este estudio Gallo considera el cuerpo como más que su mera materialidad, trascendiendo la visión del cuerpo como un objeto orgánico para reconocer los procesos subjetivos y sensoriales involucrados. A partir de esta premisa, la autora hace hincapié en la importancia de la educación corporal y afirma que:

Permite explorar la corporalidad como otro lenguaje de la educación en tanto el ser humano es presencia corporal en el mundo. El cuerpo es construcción simbólica y esto puede ser interpretado desde los procesos de subjetivación que dan lugar a diferentes formas de expresión de la subjetividad. (párr. 16)

Desde una antropología fenomenológica presenta el cuerpo como vehículo del ser en el mundo y la educación del cuerpo como posibilidad para la apertura a la formación de lo humano. En esta línea, y a la par de este periodo fenomenológico, la autora realiza un abordaje del cuerpo desde la hermenéutica, pero en su artículo “Expresiones de lo sensible: lecturas en clave pedagógica” (2014) empieza a avizorar los aportes de Deleuze para pensar la educación corporal desde la sensibilidad, planteada como una ruta filosófica, pedagógica y experiencial.

En este sentido, la autora presenta un análisis teórico documental en el que rastrea las maneras en las que la sensibilidad hace posible pensar la educación de otras maneras. Para ello, habla de acontecimiento en el contexto educativo:



Podemos decir que una educación de lo sensible se pone en el lugar de lo heterogéneo, de la pluralidad, acoge la incertidumbre, la diversidad y es una forma de producción —*poiesis*, acto de creación—, siendo estas un modo de conocer. (2014, p. 3)

Aquí enfatiza en el hecho de que no se aprende para imitar una acción motriz o un movimiento, sino como una forma de acompañar un gesto de lo que se viene haciendo o lo que puede hacer el cuerpo.

En este caso, aprender implica una práctica corporal que precisa de atención y de una poética de la creatividad que permita la emergencia de otros planos de sentido. Así, según la autora, la invitación es a encargarse de sí mismo para no seguir siendo idénticos, para agrietarnos con la educación.

Ahora bien, es significativo el interés de Gallo Cadavid por pensar el cuerpo desde el rizoanálisis. En el texto escrito junto con Leidy Johana Martínez, “Líneas pedagógicas para una Educación Corporal” (2015), buscan resignificar el lugar del cuerpo en la educación desde el giro corporal y las teorías posestructuralistas. Allí se sitúan desde los abordajes conceptuales de Deleuze en clave educativa para hablar de una educación menor que piensa el aula, los profesores y los estudiantes en tanto cuerpos de sensación. Desde una investigación educativa con enfoque rizomático, las autoras plantean una lectura intensiva e inmanente de los textos de Deleuze para ver lo que hay en los intersticios.

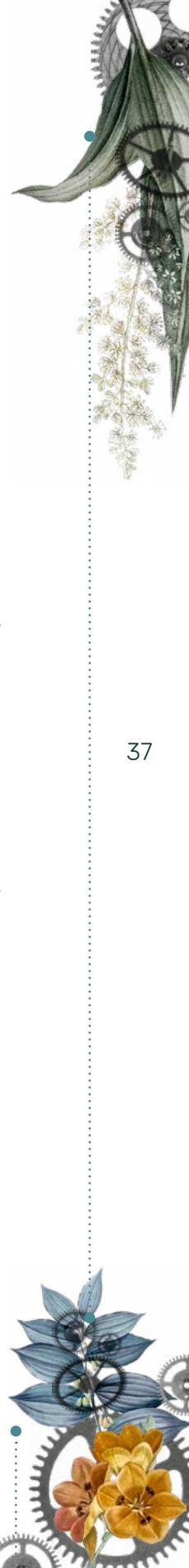
De esta propuesta, Gallo Cadavid y Martínez (2015) desplegaron unas líneas pedagógicas: afectos, devenir y creación para pensar el cuerpo en la educación. Lo anterior les permite concluir que:

El encuentro entre la filosofía deleuziana y la educación del cuerpo posibilita pensar la Educación de

otra manera; en esta ocasión, como un acto de resistencia o como lo llamaría Deleuze y Guattari (1978), un movimiento menor que se instaura en el sistema para desplegar, desorganizar y liberar las potencialidades de los cuerpos. (párr. 47)

Igualmente, en el artículo titulado “Una didáctica performativa para educar (desde) el cuerpo”, Gallo Cadavid (2017) sitúa el cuerpo en el lugar de la experiencia educativa. Plantea la problemática de los cuerpos domesticados desde la normalización y la disciplina en la enseñanza de la educación física. El cuerpo como lugar de experiencia educativa es la tesis que presenta la autora cuando se pregunta por una educación del cuerpo o una educación desde y con el cuerpo. Para ello presenta una investigación educativa, desarrollada entre 2012 y 2015, en la que habla del proceso rizomático como una posibilidad de análisis a partir de “la lectura intensiva e inmanente de la información” (p. 201), desde la que trabaja por bloques de sensaciones compuestos por conceptos, afectos y perceptos que hicieron posible pensar los signos de las clases y lo que puede un cuerpo en el contexto educativo. En la investigación, la autora plantea la escritura de epistolarios o cartas pedagógicas y cuadernos de notas de viajero, además de estrategias de registro como la observación, el registro fotográfico y las narrativas autobiográficas. Durante el análisis, Gallo Cadavid presta atención a lo que existe “entre las cosas” para la creación de mesetas discursivas, un concepto que la autora denomina: “signos sensibles, signos hedonistas, signos creativos y signos de la memoria que ponen la didáctica en clave performativa” (p. 201).

De esta manera, la autora sostiene que se cuestiona lo que parece ser una entidad estable al evitar la





mera representación y apostar por una didáctica performativa que reconoce al sujeto en constante transformación. En este contexto, la clase adquiere modos de pensamiento y acción, ofreciendo una educación experimental y vivencial en la que las metodologías no son estáticas. En relación con esto, Gallo Cadavid afirma que:

Situar la enseñanza bajo la perspectiva performativa implica descentrar la idea de trasmisión, comunicación de saberes, información, administración de conocimientos; con lo performativo nos aproximamos a un saber de la experiencia que provoca pensamiento, distensión, sentimiento, dislocación, problematización y creación. (2017, p. 203)

Finalmente, para acercarse a aprendizajes que son corporales, el aporte que plantea tiene que ver con una invitación a resignificar el cuerpo en la enseñanza y en la formación de maestros a partir de perspectivas pedagógicas contemporáneas, como una pedagogía del acontecimiento. Ahora bien, el trabajo de esta autora se sitúa en una línea desde la que la educación corporal toca las aristas de la escuela, piensa la institución y sus esquemas didácticos, pero sin abandonar la pregunta por ese cuerpo en lo cotidiano como producción de desterritorialización. Allí hallo pertinencia, toda vez que me permite tender hilos entre la escuela y el cuerpo para tensionar los paisajes en devenir de lo educativo y la planta de producción, desde una puntada inédita.

En el campo de las indagaciones locales, un referente reciente lo constituye la investigación doctoral de Leidy Johana Martínez (2019), titulada *Cuerpos, diferencia y educación. Una composición cartográfica*. Este trabajo se plantea como objeto:

Componer un texto cartográfico de una educación desde los cuerpos a partir del pensamiento de la diferencia en el acontecer de la clase universitaria. La intención es estar atentos a aquellas situaciones en que la diferencia despliega otras maneras para pensar una Educación Corporal. (p. 2)

Lo interesante de la investigación en mención tiene que ver con los puentes posibles que se pueden tejer para la composición de una cartografía a partir de pensar los cuerpos como productores de subjetividades. Si bien la autora se plantea un abordaje desde las aulas universitarias, en mi caso generé preguntas que se instalaron en otros territorios y permitieron hablar de educaciones en lugares que no se han institucionalizado para tales fines y que dan cuenta de unas prácticas de subjetivación en la cotidianidad.

En otras localidades del ámbito anglosajón se han desarrollado investigaciones sustentadas en la cartografía. En algunas de estas investigaciones se retoma también a Deleuze y Guattari para hablar del rizoanálisis como método, en el marco de lo que se ha llamado investigación postcualitativa. Desde mediados de los noventa, las autoras estadounidenses Laurel Richardson y Elizabeth Adams St. Pierre (2005), retomando la idea del “giro ontológico”, hablan acerca del escribir como método de investigación. De esta forma, en varias de sus indagaciones Adams St. Pierre (2017) dice que:

Explica cómo la escritura sirvió a la autora como método de investigación durante varias décadas y cómo una larga preparación utilizando la deconstrucción de Derrida, los enfoques históricos de Foucault y los conceptos experimentales de Deleuze y Guattari deconstruyeron lentamente la metodología

cualitativa humanista convencional permitiendo la investigación postcualitativa. El autor alienta a quienes indagan ahora, después del giro ontológico, romper el hábito de precipitarse a metodologías de investigación preexistentes y, en cambio, seguir las provocaciones que vienen de todas partes en la indagación que está viviendo y escribiendo. (párr. 1 [traducción propia])<sup>20</sup>

Esta mirada sobre las prácticas de escritura, habilitada por modos de pensamiento, nos invita a pensar las cosas de maneras diferentes a como han sido concebidas, lo que resulta en prácticas de libertad. Estas no rechazan la investigación cualitativa humanista, pero sí buscan identificar contradicciones que posibiliten transformaciones en los métodos de investigación en ciencias sociales y, más específicamente, en educación. Con relación a esto, Adams St. Pierre (2014) sostiene que:

Les aseguro que si han estudiado la teoría cuidadosamente, su “metodología” seguirá. Les aconsejo que no piensen en sus estudios utilizando la metodología cualitativa y su entramado de conceptos humanistas normalizadores, muchos de los cuales son positivistas: “planteamiento del problema”, “preguntas de investigación”, “diseño de investigación”, “proceso de investigación”, “entrevista”, “observación”, “datos”, “recopilación de datos”, “análisis

<sup>20</sup> En su idioma original: “Explains how writing served the author as a method of inquiry for several decades and how a long preparation using Derrida’s deconstruction, Foucault’s historical approaches, and Deleuze and Guattari’s experimental concepts slowly deconstructed conventional humanist qualitative methodology enabling post qualitative inquiry. The author encourages those who inquire now, after the ontological turn, to break the habit of rushing to preexisting research methodologies and, instead, to follow the provocations that come from everywhere in the inquiry that is living and writing” (párr. 1).

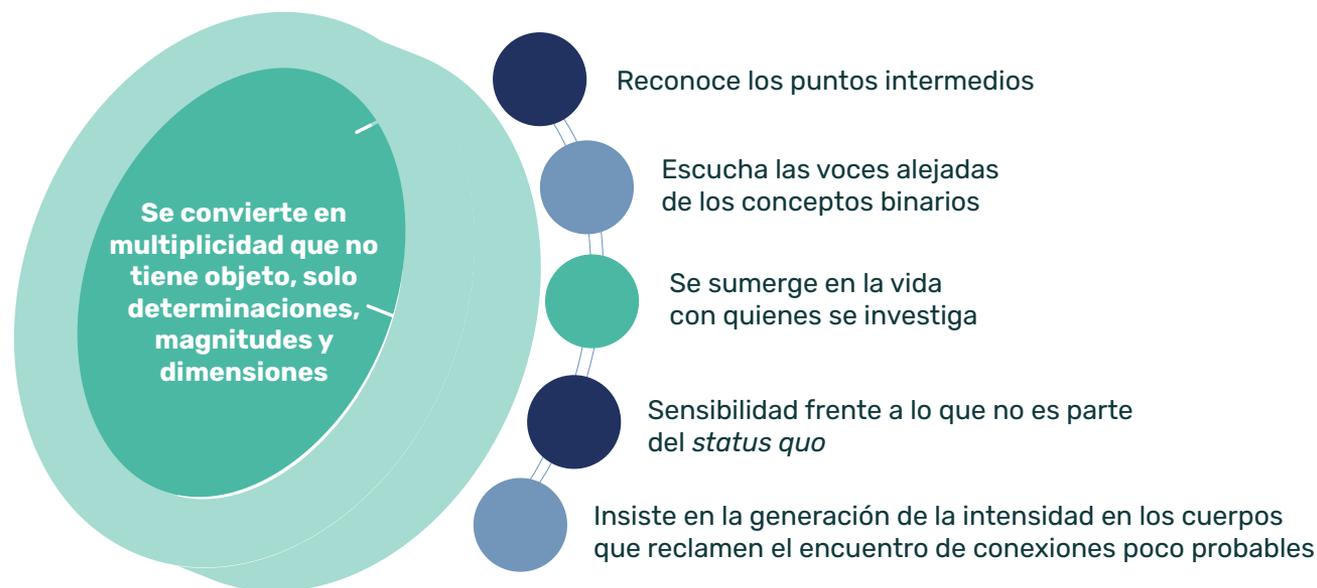
de datos”, “teoría fundamentada”, “representación”, “sistematicidad”. En su lugar, podrían preguntarse, por ejemplo, ¿cómo estudiaría Foucault las relaciones de poder en un aparato educativo en el que el concepto de deserción es posible?, ¿qué haría él para investigar ese problema? Por supuesto, no existe una receta, ningún libro de texto que explique, paso a paso, cómo “hacer” una lectura o genealogía foucaultiana del poder-saber; no hay un “diseño de investigación” o un “proceso de investigación” sobre cómo “hacer” la deconstrucción derrideana. (p. 10 [traducción propia])<sup>21</sup>

Otros autores canadienses como Bryan Clarke y Jim Parsons (2013) proponen, desde el pensamiento y la investigación rizomática, el despliegue de una agencia personal para ver la investigación como multiplicidad. Al respecto sostienen:

La investigación también se convierte en una construcción simbólica del yo a medida que el investigador adquiere agencia y llega a identificarse y actuar como investigador. Así, la actividad de realizar investigación da forma a las vidas e identidades de quienes forjan las construcciones (haciendo la investigación). En otras palabras, la investigación es siempre

<sup>21</sup> En su idioma original: “I assure them that if they’ve studied the theory carefully their ‘methodology’ will follow. I advise them not to think about their studies using qualitative methodology and its grid of normalizing humanist concepts, many of which are positivist: ‘problem statement’, ‘research questions’, ‘research design’, ‘research process’, ‘interview’, ‘observation’, ‘data’, ‘data collection’, ‘data analysis’, ‘grounded theory’, ‘representation’, ‘systematicity’. Instead, they might ask themselves, for example, how would Foucault study power relations in an educational apparatus in which the concept dropout is possible? What would he do to investigate that problem? Of course, there’s no recipe, no textbook that explains, step-by-step, how to ‘do’ a Foucaultian power-knowledge reading or genealogy; there’s no ‘research design’ or ‘research process’ for how to ‘do’ Derridean deconstruction” (p. 10).

Figura 43 Acciones del investigador nómada



más que investigación, porque es realizada y construida por personas que (al hacer investigación) se involucran en el complejo desafío de la construcción de identidad y significado simbólico, informados por narrativas de vida cambiantes. (p. 36 [traducción propia])<sup>22</sup>

Clarke y Parsons (2013) encuentran en el rizoanálisis la posibilidad de producción simbólica de nuevas narrativas. Sin embargo, de la cita anterior lo que más llama la atención es esa anotación en la que el método de investigación se asume también como productor de investigadores. A propósito, estos autores

<sup>22</sup> En su idioma original: "Research also becomes a symbolic construction of self as the researcher gains agency and comes to selfidentify and act as a researcher. Thus, the activity of conducting research shapes the lives and identities of those forging the constructions (doing the research). In other words, research is always more than research, because it is conducted and constructed by people who (by doing research) engage in the complex challenge of symbolic meaning-making and identity-building, informed by changing life narratives" (p. 36).

definen al investigador de rizomas como un nómada que lleva a cabo seis acciones (figura 6).

En tal caso, corresponde al investigador de rizomas perder el miedo a la incertidumbre, para explorar y desarraigarse. Lo que sería, en palabras de Deleuze y Guattari (2015), una experiencia de desterritorialización, la cual es una de esas acciones complejas. Toda vez que desencuaderna la percepción habitual de la realidad y de las cosas, se instaura el asombro, una mirada distorsionada, un iris que forma rizomas nuevos. A partir de las elaboraciones conceptuales de estos autores, generamos resonancias que nos alienan a pensar en nuestros propios caminos, a inventar nuestra manera de deambular por la planta de producción. Forjar mapas rizomáticos, indeterminados, inconexos a veces, para configurar otras preguntas para la educación y para nosotros.

En la misma vía de Clarke y Parsons (2013), Maney (2015) problematiza la investigación educativa

cualitativa desde el rizoanálisis y las literacidades múltiples (alfabetización múltiple, no jerárquica ni limitada a la escuela) con implicaciones transdisciplinarias. Desde su crítica a la investigación humanística tradicional, la representación, la lógica binaria y el sujeto centrado, plantea líneas de vuelo para la investigación rizoanalítica donde la observación y la entrevista crean nuevos senderos. Para ella, el rizoanálisis no es un método, pues invita a la desterritorialización del concepto de metodología de la investigación para llevarlo hacia su reterritorialización como mapeo de líneas a través de la inmanencia. Esta autora sugiere el uso de viñetas como textos y eventos sensoriales que permitan crear nuevos territorios que pueden ser conceptos.

Otros autores ponen en presencia la cartografía para configurar métodos como la investigación basada en artes (IBA) que alimenta la discusión alrededor de la investigación postcualitativa, cuyos giros “plantean cuestionamientos a la centralidad del sujeto y la subjetividad en los estudios cualitativos, así como a la interpretación (o comprensión) como perspectiva o sentido del abordaje cualitativo” (Hernández y Revelles, 2019, p. 25). Para Fernando Hernández (2008) la IBA inicia como parte del giro narrativo, cuestiona la hegemonía de ciertas maneras de investigar y hace uso de procedimientos artísticos para dar cuenta de la experiencia. De tal forma que, según el autor:

El desafío de la IBA es poder ver las experiencias y los fenómenos a los que dirige su atención desde otros puntos de vista y plantearnos cuestiones que otras maneras de hacer investigación no nos plantean. En cierta forma, lo que pretende la IBA es sugerir más preguntas que ofrecer respuestas. Cuando pensamos en la IBA suele hacerse considerando la utilización de las imágenes o representaciones artísticas

visuales o performativas como elemento esencial de la representación de las experiencias de los sujetos. Sin embargo, el componente estético no se refiere sólo a estas representaciones visuales. También se vincula a la utilización de textos que permitan, debido al formato elegido —literario, poético, ficcional—, conseguir el propósito heurístico que esta perspectiva posibilita. Textos que permitan a los lectores plantearse cuestiones relevantes y mirarse en ellos a modo de espejo que les interroga. (pp. 94-95)

Esas maneras de posicionar interrogantes en este tipo de investigación se han asociado, tal como lo anuncia el autor en varias de sus publicaciones, con la narrativa, específicamente las del yo. Sin embargo, Hernández y Revelles Benavente sostienen que este enfoque tiene el peligro de la centralidad de la voz de los sujetos, lo que según ellos “plantea problemas no afrontados sobre el sentido androcéntrico de la subjetividad y la experiencia, la interpretación que de ella realiza quien investiga y la ontología y epistemología humanista que lo guía” (2019, p. 28). A partir de esta reflexión, la investigación postcualitativa pondrá en tela de juicio, nuevamente, las posibilidades o no del movimiento en investigaciones que dan por sentados los enfoques y los instrumentos metódicos y, en este caso, plantea unas claves del pensamiento post que estos autores mencionarán como: “la rebelión ante el imperialismo discursivo (Grecco y Stenner, 2008) y el énfasis en las capacidades del cuerpo, tal como señala Patricia Clough (2008) para afectar y ser afectado” (Hernández y Revelles, 2019, p. 35).

Así pues, estas maneras de abordar una investigación dinámica, basada en los afectos y el devenir posible del investigador, provocan la especulación, la improvisación corporal que potencia, a su vez, las





líneas de fuga de una investigación en acción creadora que transforma los cuerpos puestos en relación con otros. Finalmente, las búsquedas de estos autores dejan entrever sus propias indagaciones al interior de la cartografía y sus rastreos por las arenas subterráneas del rizoma. En sus planteamientos quedan fisuras y pliegues que permanecen entreabiertos, no se cierran ni buscan responder preguntas específicas. El método permanece agrietado, permitiendo que otros investigadores, como yo, nademos despacio, filtremos el agua y recojamos las sensaciones que se agitan en nuestros territorios de investigación para hallar, posiblemente, nuevas corrientes de aire y de agua aún por ser cartografiadas y nombradas.

Hasta aquí doy cuenta de mi mirada cartográfica en expansión desde distintos litorales investigativos. Paso por el método cartográfico, la investigación basada en artes y algunas indagaciones locales que se han ocupado de los cuerpos en vínculo con la educación y sus paisajes carcelarios, educativos, institucionales, hasta llegar a la propuesta de investigación postcualitativa.

Teniendo en cuenta lo anterior, a partir de estas lecturas reseñadas que fueron transformando mis enfoques de investigación, me planteé las siguientes preguntas: ¿cuál es mi tesis?, ¿cómo puedo intuir una idea que vaya más allá de mi experiencia en la escuela y como maestra, pero que esté conectada con otras facetas de mi vida cotidiana? Es evidente que para Gilles Deleuze en conversación con Claire Parnet (2013), las cuestiones se generan a través de la experiencia y se entrelazan en las relaciones diarias. Esto nos invita a crear un problema antes de buscar una solución.

Quedó entonces la pregunta sobre qué es ese “algo” que ocurre y que representa un acto de creación de la vida, de forjarse una existencia, y que hace

parte del proceso formativo. Este “algo” puede o no suceder en la institución educativa o en el entorno laboral, y generar las intensidades que resuenan en la vida cotidiana de las personas, incluyendo la mía.

### ***Paisaje del extrañamiento. Cuando se dejan pasar intensidades en el intersticio de las preguntas***

Llego a la experiencia de la investigación doctoral y pronto tengo la oportunidad de avizorar un pliegue, que por más pequeño que parezca al principio, con el pasar de los días se torna en la manera más bella para comenzar a trazar otros paisajes; así pues, me implico en una experimentación y no propiamente en un proceso de comprensión y categorización de un fenómeno, lo cual además de constituirse en reto, se convierte en un abismo al que me acerco y caigo a un vacío creador.

**Figura 3** *Entrelazadas, manos en la planta de producción.*  
Fotografía intervenida



Entre octubre y diciembre de 2017, marzo de 2018 y febrero de 2019, acompañé el proceso de investigación denominado “Cartografías de una educación (otras)” y me acerqué a las prácticas cotidianas de un grupo de siete mujeres que desempeñan diferentes acciones en la cadena de elaboración de material educativo impreso. Todo esto ocurre en una planta de producción dedicada a la producción, edición y distribución de productos, en el ámbito de las artes gráficas y la educación artística en la ciudad de Medellín.

### Siete mujeres

¿Por qué siete?, ¿por qué mujeres?... fueron preguntas que me acompañaron durante todo el proceso, desde el momento en el que las siete mujeres se interesaron por hacer parte de esta investigación que invadió un día el paisaje monótono de la planta de producción. En investigación cualitativa se contempla a veces, el muestreo subjetivo que, vinculado con el criterio de accesibilidad para incorporar a las personas que desean participar en la investigación, permite cimentar relaciones de diálogo, confianza y respeto mutuo. Pero, en este proceso, a ellas y a mí nos unía algo diferente a la determinación anticipada de unos criterios: la potencia de nuestras vidas y el agujero negro de la rostricidad que se nos presentaba a cuentagotas en cada conversación, a lo largo de tres años fueron hilos desde los que íbamos tejiendo las afecciones mutuas, la herida y los cuerpos para instalar entre nosotras los pedazos de existencia compartida en la planta, las conexiones inesperadas y la reconciliación.

Desde una serie de espacios en los que estas mujeres<sup>23</sup> dejaron su trabajo en la planta de producción y por cerca de hora y media bosquejaron los trazados de sus rutas cotidianas en un mapa de Medellín, se fue provocando la conversación. Se abordó la cotidianidad de su trabajo en la planta, la ficción de sus vidas, sus recorridos, pasatiempos y actividades cuando no están en la labor. También se exploraron sus maneras de habitar la casa, su relación con sus familias y cómo se desenvuelven en su vida respecto a las prácticas de cuidado de sí mismas, ya sean proporcionadas o no.

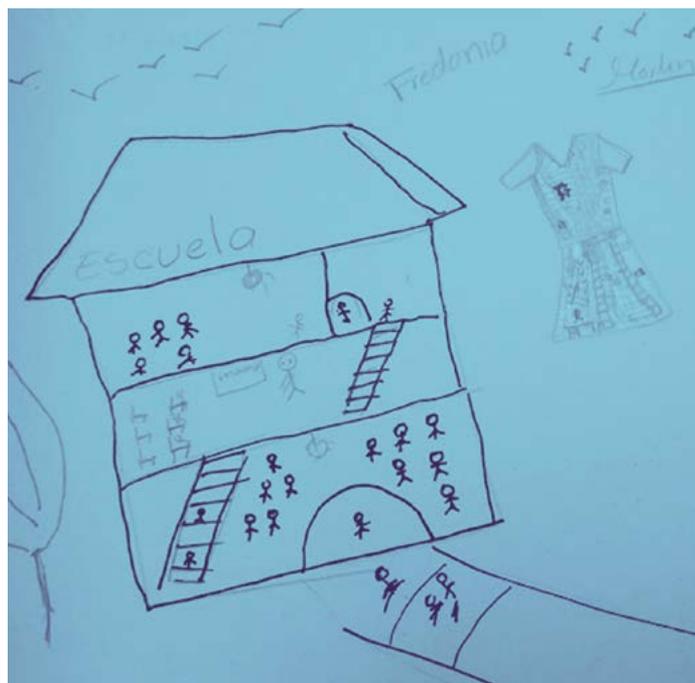
Estas mujeres, que en algunos casos llevan alrededor de veintisiete años como empleadas de la planta de producción, han hecho de esta su centro de existencia, algunas trabajan al lado de sus hijas e hijos, con sus nueras, a tal punto que la relación termina por reconfigurar una idea de familia expandida y otras formas de producción de subjetividad que mapeé durante mis recorridos, conversaciones y estancias. Al respecto, señala Haraway (2016): “[g]enerar relaciones de parentesco es, tal vez, la parte más difícil y urgente del problema” (p. 21), pues se pone en cuestión genealogía y familia para dar lugar a una significación diferente del concepto, más allá de las conexiones ancestrales. Con lo anterior, en esta investigación se me insinuó la necesidad de agenciar maneras para

<sup>23</sup> Me refiero a las mujeres de la planta de producción, como una manera para inventarnos un nombre que, por un lado, las movió a ellas de su condición de operaria industrial y, por otro, me desubicó a mí del lugar de la investigadora—observadora no participante—. Tal vez en un intento por romper el velo de la subjetividad en la que no se puede ser más que lo que ya se es, este trabajo ya no podía mantener esas “identidades”, pues habla de las mujeres, ellas y yo, que transitamos los paisajes de la planta y que, desde nuestra presencia ligera, nos fuimos tejiendo otras maneras de habitar, ser y nombrar. Desplazar el concepto de operaria hacia el de mujer es acercarse a un devenir imperceptible (Deleuze, 2015) que nos permite pasar de lo uno o lo otro, al entre, como una manera de comunicar lo elemental y molecular. “Todo devenir es un bloque de coexistencia” (Deleuze y Guattari, 2015, p. 292).

hacer-con y componer-con, en el sentido de hacer-parientes, como señala Haraway.

Haber acompañado a estas mujeres en seis sesiones de conversación, un recorrido por el centro histórico de la ciudad de Medellín, una visita a la Universidad de San Buenaventura Medellín (sede San Benito) y tres temporadas de experimentación, durante las cuales me sumergí en las actividades de la planta de producción por varias semanas, me permitió abrir una ventana hacia los procesos de producción de subjetividad que no guardan ninguna relación con el entorno institucional escolar, a pesar de que se puedan identificar prácticas similares en ambos ámbitos. Estas experiencias podrían ser denominadas, según las palabras de Deligny (2015), “proyectos pensados”.

**Figura y3** *Trazo de la escuela.* Fotografía de dibujo realizado por una de las mujeres de la planta de producción durante una conversación en 2017



Al respecto, dice Deligny (2015) que “[l]as fábricas trabajan bajo la égida del proyecto pensado, un plan de producción riguroso y exigente; obreros, luchando cada mañana con el número de piezas que les hacía falta producir” (p. 48). Mientras que en las escuelas los contenidos a aprender son medidos y evaluados meticulosamente, lo mismo ocurre con los tiempos de las clases, las tareas y la competencia por la productividad o por ser el mejor. Sin embargo, el propósito de esta investigación no es realizar interpretaciones o representaciones, sino más bien entregarse a la apreciación de aquellas intensidades que se generan en las conexiones entre nuestros “cuerpos sin órganos”, los suyos y los míos, que generan o no intensidades y fuerzas de afectación en el contexto de una planta de producción. Así pues, en este ejercicio de reconocerlos, como me lo recuerda Deleuze (2014):

Lo interesante no es saber de qué me aprovecho, sino más bien, si hay quienes hacen tal o cual cosa en su rincón, como yo en el mío, y si es posible un encuentro azaroso, un caso fortuito, no alineaciones o adhesiones, toda esta bazofia en la que uno se supone ser la mala conciencia que tiene que corregir al otro. (p. 2)

En ese proceso de habitar otros territorios de formación a partir del acercamiento a la planta de producción, a las palabras y actos tejidos con estas mujeres para encontrar los hilos que nos conectan, me interpelan dos conceptos que son importantes en el abordaje cartográfico: extrañamiento y experimentación. Estos se volvieron necesarios para repensar otras maneras de lo educativo en una investigación que se interesaba por los cuerpos en la cotidianidad. La conversación, el caminar y el habitar la planta de

producción me arrojaban al abismo de un cuerpo desconocido que iba emergiendo entre las máquinas, el espacio industrial y las horas. Una maestra, mujer, trabajadora, madre, investigadora que se producía en líneas de tensión desde las que oscilaban sus puntos seguros de apoyo, cada vez menos fijos y observables. Me había desacomodado, ya la escuela dejaba de ser ese terreno seguro para pensar lo educativo.

Por esto mismo, y en palabras de Deleuze (2015), “el saber es terreno, pero aquí hemos abandonado la tierra desde hace ya mucho tiempo. El saber era una cuestión de formas, las formas son terrestres. La línea del afuera es la línea oceánica” (p. 24), me aventuro a los paisajes acuáticos. A estos pasajes marítimos, líquidos, en movimiento, llegué desde las palabras de estas mujeres, desde sus oficios, desde sus educaciones, desde sus vidas trazadas en el mapa de la ciudad en la que se ancla su territorio, pero que desconocen mientras reconocen nunca haber visto a Medellín en un mapa. Tal vez yo tampoco había visto ese cuerpo de la ciudad tendido sobre el papel, colorido e inerte, levantándose en las palabras y los trazos que íbamos poniendo sobre él, volviéndose sílaba, línea, melancolía, dibujo, sensación.

De esta manera fui desplegando nuevas preguntas. En esa cotidianidad repetitiva implicada en un proceso de producción en la planta, estas mujeres compartían conmigo su vida y yo les compartía la mía. Más allá de lo que íbamos narrando a partir de un ejercicio de experimentación, al trazar los recorridos por la ciudad nuestros cuerpos eran una multiplicidad de voces en la conversación, agenciamientos posibles en cada uno de los movimientos que producíamos y desde donde aumentaban las conexiones entre aquello que originalmente no las poseía y que se entendía como único: los hilos rojos de nuestras existencias.

Así pues, en un espacio en el que inicialmente no hay una estructura educativa como punto o posición, se dejan ver las líneas de ese rizoma<sup>24</sup> en tanto sistema abierto (Deleuze, 2014), las líneas de su fuga y su cambio de naturaleza al conectarse con otras en su decir de sí. Ese rizoma es un escenario de oficios cotidianos que no se relacionan directamente con el escenario escolar, en el que la subjetivación<sup>25</sup> acontece desde el propio devenir de la vida y en la configuración de una acción repetitiva que, pese a ello, todavía se presenta como una “línea de suerte” en ese proceso de deshacer la organización del cuerpo para encontrar otros posibles.

En el acercamiento con las mujeres de la planta de producción veía sus acciones como una imitación de la escritura que se lleva a cabo en la escuela mediante la reproducción de imágenes significantes (manejo del papel, formas tipográficas, dominio de saberes), pero también desde Deleuze y Guattari (2015) experimenté en este escenario el surgimiento de la fuga, es decir, la relación entre dos realidades heterogéneas que no tenían mucho que ver. En este sentido, empecé a vislumbrar que la formación, la escuela y el trabajo

<sup>24</sup> Pero no basta con decir que se reconoce lo múltiple, hay que hacerlo, de la manera más simple, sustrayéndolo, pues lo Uno forma parte de lo múltiple y en tal caso esto implica “[s]ustraer lo único de la multiplicidad a constituir: escribir a n-1. Este tipo de sistema podría denominarse rizoma. Un rizoma como tallo subterráneo se distingue radicalmente de las raíces y de las raicillas. Los bulbos, los tubérculos, son rizomas” (Deleuze y Guattari, 2015, p. 12). Así, dicen los autores que: “[e]l rizoma tiene formas muy diversas, desde su extensión superficial ramificada en todos los sentidos hasta sus concreciones en bulbos y tubérculos: cuando las ratas corren unas por encima de otras. En un rizoma hay lo mejor y lo peor: la patata y la grama, la mala hierba” (Deleuze y Guattari, 2015, p. 12).

<sup>25</sup> En *La subjetivación. Curso sobre Foucault*, Deleuze (2015) sostiene que la subjetivación es el pliegue mediante el cual “el exterior constituye un interior que es interior de lo exterior” (p. 174), lo que ubica la relación de la subjetivación como una relación de fuerzas desde la que siempre se están constituyendo nuevos modos de subjetivación, los cuales tienen como producto el sí mismo.





de las mujeres en la planta de producción hacían rizoma. Después, con el pasar de los días, estos movimientos cotidianos se fueron convirtiendo en formas de creación, de una acción, una tarea, una vida.

La planta de producción fabricaba un cuerpo, uno que dolía. Bien lo señala Simone Weil en su libro *La condición obrera* (2014) cuando recuerda que pese al insistente dolor de cabeza que la aquejaba mientras labora en la fábrica, “esto no impide la velocidad, y sin pastillas” (p. 87). El dolor se industrializa en la planta de producción, los cuerpos de las mujeres se adecuan a esta condición y resulta curioso que incluso la manipulación de las máquinas, a veces perturbadoras y dolorosas para el cuerpo, termina convirtiéndose en signo de fortaleza y poder entre las mujeres que laboran en la planta.

En esta línea, Weil (2014) afirma: “[n]o estoy lejos de concluir que la salvación del alma de un obrero depende, en primer lugar, de su constitución física” (p. 80). Su cuerpo es la misma máquina que debe repararse en las horas de descanso para regresar igual de fuerte a la próxima sesión de trabajo. Muchas de estas mujeres tienen afecciones en sus hombros, producidas por el movimiento repetitivo al accionar las máquinas. Algunas de ellas conservan cicatrices (de las que no hablan mucho) provocadas por la manipulación de los químicos o por algún descuido (porque según dicen, la máquina no es peligrosa en sí y los accidentes son causados por descuidos propios). En tal caso, su vida en casa es el momento que tienen para cuidar de sí y allí solo quieren ir a descansar, para que a su regreso a labores el “próximo lunes” solo algunas de ellas hayan tenido tiempo para pintar sus uñas o “preparar un almuerzo más balanceado” con el que tienen la ilusión de minimizar los “efectos de la edad en la salud de sus cuerpos”, como lo afirman algunas.

A la planta de producción que ahora es “la empresa” le deben todo lo que son y tienen (extraño es que no lo relacionan con su esfuerzo propio o con aquello de lo que son capaces sus cuerpos), muchas de ellas han podido estudiar, viajar, sostener a una familia, en su manera de decir: “ser alguien en la vida, gracias a Dios y a la empresa”. Porque también habitan una especie de religiosidad (algunas de ellas son cristianas y van al culto cada ocho días e incluso offician de “maestras” de las escrituras en estos espacios cotidianos) en la que “cualquier despertar del pensamiento es entonces doloroso” (Weil, 2014, p. 81). Estos cuerpos producidos en la planta de producción (centro de encierro) atraviesan una crisis, mientras, como sostiene Deleuze (2014), recordando a Foucault, “se instalan esas nuevas fuerzas que ya están llamando a nuestra puerta. Se trata de las *sociedades de control*, que están sustituyendo a las disciplinarias” (p. 278). En las sociedades de control las fábricas sufren una transformación importante y con esta los cuerpos de las mujeres que allí laboran: “la fábrica es sustituida por la empresa, y la empresa es un alma, es etérea” (Deleuze, 2014, p. 280). De esta manera, la planta de producción y sus prácticas empiezan por relacionarse cada vez con mayor solvencia, con la estructura “democrática” de la empresa.

Ahora, esto me hizo intuir que una “otra” y diferente producción de subjetivación como experiencia estética se develaba en medio de esos discursos de la cotidianidad y no necesariamente en los metarelatos sobre lo educativo en los cuales había sido formada. Así, dice Farina (2006): “[n]uestra experiencia estética se constituye del conjunto de aprendizajes sensibles y conscientes del que echamos mano, aunque sin darnos cuenta, para ver y responder a lo que nos pasa” (p. 7).

En el transcurrir de la investigación iba dejando puertas abiertas y rincones para la fuga, para sorprenderme, para trazar líneas en el aire, componer paisajes con formas disímiles y desestructuradas. Dispuesta a dejarme decir de lo que está por hacerse en el ejercicio del diario vivir, me dispuse a habitar una planta de producción para tejer otras texturas para la educación.

Me puse en un escenario de terrenos movedizos, rizomáticos y fangosos que necesariamente me conectaban con esa idea de los tallos subterráneos, de los bulbos y la mala hierba de la que hablan Deleuze y Guattari, donde las raicillas resultaban ser más potentes que los sistemas arborescentes. ¿De qué maneras problematizar eso que yo sé o creo saber acerca de la forma como acontece la producción de subjetividad en un escenario por fuera de la escuela, como es el caso de la planta de producción, y que me invita a desterritorializarme de esta práctica que he naturalizado desde hace más de quince años de profesión docente?, ¿cómo problematizar la subjetivación en la cotidianidad de la planta de producción en medio de la configuración de mi propia experiencia de desterritorialización?

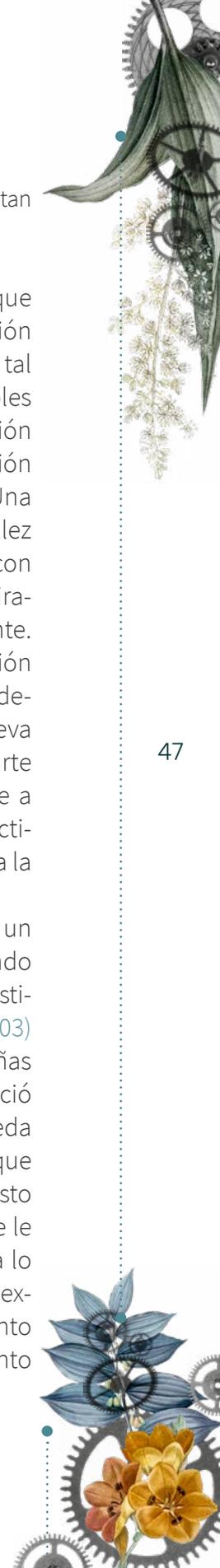
Según Farina (2006) la experiencia estética desestabiliza y cuando este acontecimiento sucede nos vemos abocados a improvisar otros sentidos para lo que hacemos. En tal caso, Farina (2006) pregunta acerca de:

¿cómo conciliar la fluidez y la inestabilidad que desata la experiencia estética con el deseo de orientar y custodiar de la pedagogía?; ¿cómo conciliar las dos dimensiones de la experiencia estética en los procesos de formación? O dicho de otro modo: ¿cómo hacer lugar en el campo de la pedagogía para obras como la de Oleg Kulik, por ejemplo, que cuestionan la razón,

la moral y las formas de vida actuales de manera tan contundente, sin pedagogizarla? (pp. 10-11)

Se trataba, pues, de problematizar aquello que nos desestabilizó en el ámbito de una educación cuyos límites estaban cada vez más diluidos, de tal manera que se pudiera experimentar de múltiples formas con los discursos vinculados con la formación de los sujetos en escenarios de desterritorialización en la planta de producción, como en este caso. Una investigación-obra artística que recogiera la sencillez de lo cotidiano, la estética del día a día y el trato con aquello que me afectaba requería una nueva mirada, porque aguzar la mirada era hacerse presente. Renunciar a los terrenos seguros de la comprensión y aventurarme a lo que Jan Masschelein (2006) denomina una pedagogía pobre, implicó una nueva manera de entender lo educativo, ya no como parte de los terrenos seguros de la comprensión frente a aquello que hago en las aulas, pues requería “prácticas que nos permitan exponernos, que nos lleven a la calle, que nos disloquen” (p. 1).

En este sentido, para educar la mirada operé un cambio en la práctica de investigación, permitiendo un cambio en mi propia experiencia como investigadora. Así, la apreciación que Clifford Geertz (2003) hace alrededor de las acciones cotidianas y pequeñas fue un punto central para entender lo que aconteció en la planta de producción, ya no desde la búsqueda de leyes, sino desde las expresiones enigmáticas que se hallan en “una pizca de cultura”, “un gesto”. Esto implicó una labor de reconocimiento del valor que le asignaban las mujeres de la planta a las cosas y a lo que les sucedía, de las acciones que hacían y de su experiencia, pero también involucró un extrañamiento necesario en las propias maneras de agenciamiento





que me había procurado en lo que para mí se constituía la investigación.

Los grandes problemas, la gran historia estaba sobreconceptualizada. Se abrió paso la necesidad de volver a la fertilidad del mundo microscópico subterráneo, tubercular, para pensar “creativa e imaginativamente” en el sentido de poder inventar otras formas de habitar el mundo, de conectar lo que inicialmente no está vinculado, de permitir emerger las relaciones entre los eventos de la vida a la manera como emergen, casi de la nada, las suculentas. Así me acerqué a la planta de producción de material educativo y a las mujeres de la planta de producción, con la necesidad de habitar otros espacios microscópicos y ajenos, otra cultura.

Para [Guattari y Rolnik \(2006\)](#), la cultura es una de esas palabras trampa, dada la ambigüedad de su definición como cultura-valor, cultura-alma colectiva (civilización), cultura-mercancía. Frente a estas maneras de acercarse a la cultura, lo importante para mí ya no era quiénes producen cultura y cuáles sus recipientes, sino:

Cómo agenciar otros modos de producción semiótica, de manera que posibiliten la construcción de una sociedad que simplemente consiga mantenerse en pie. Modos de producción semiótica que permitan asegurar una división social de la producción, sin por eso encerrar a los individuos en sistemas de segregación opresora o categorizar sus producciones semióticas en esferas distintas de la cultura. (p. 35)

Aquí mi pregunta fue por aquellos agenciamientos de singularización que permiten la transformación de la vida, de los cuerpos, en un plano cotidiano, por fuera de escenarios escolares como el producido por las mujeres de la planta en sus recorridos vitales. Ahora,

Guattari y Rolnik entienden la singularización como esa manera de vivir en un momento determinado, de sentir y respirar, que nada tiene que ver con la identidad. Así pues, para mí, y siguiendo a este autor, más que referir la noción de cultura o identidad cultural, en la investigación procuré hablar de agenciamiento de procesos de expresión. Esta línea de reivindicación de las minorías trabajadoras no fue una apuesta por la identidad, fue por la multiplicidad y la pluralidad que hay en esos otros que no estaban relacionados, como sí lo estaba yo con la escuela como institución que ha naturalizado lo educativo y lo ha tomado para sí como parte de sus “bienes”. Así pues, la “minoría” fue una opción ante las redundancias dominantes y, por ende, una posibilidad de hacer rizoma en mi proceso de indagación, en la investigación en devenir.

Generar un problema de investigación era preguntarme por algo que efectivamente no sabía, por aquello que está afuera de la escuela pero que devela el acontecimiento de la formación y la subjetivación en la —para mí extraña— cotidianidad de una planta de producción. Así pues, enuncié como problema aquello que percibí de otras maneras, desde las condiciones de lo sensible que me constituyen. Así mismo me expuse a las cosas del mundo y al mundo de las mujeres de la planta para permitirme sentir de otra forma y nombrarme en eso que no he sido capaz de nombrar, autcartografiando el proceso.

Así las cosas, los cuerpos en la cotidianidad se constituyeron en territorios existenciales que en la planta de producción se relacionaban con los cuerpos-máquina, cuerpos-fábrica, cuerpos-máquina-de-guerra. Esto me permitió preguntarme ¿cuáles son los cuerpos que se fabrican en la cotidianidad de una planta de producción? y ¿qué lugar tienen esos cuerpos en dicha cotidianidad? Indagaciones a partir de las cua-

les compuse como pregunta de investigación la siguiente: ¿qué cuerpos se fabrican en la cotidianidad de una planta de producción?

Sin embargo, en los intersticios de las conversaciones y los tránsitos por los espacios de formación doctoral fui recogiendo las voces de mis interlocutores, entre las que resonó especialmente la invitación que me hizo el profesor Alexander Hincapié<sup>26</sup> para ir abandonando la pregunta acartonada del inicio, procurando complejizarla y desplazarla hacia un lugar que me permitiera ver la manera como la ficciografía se relacionaba con componer una vida. De esta manera, gracias a los ritornelos y a las migraciones de la discusión, la pregunta fue mutando hacia ¿cómo se componen las vidas en la planta de producción desde las acciones implicadas en el habitar estos paisajes?

Siguiendo esta ruta me planteé como propósitos: 1) componer paisajes subjetivos en la cotidianidad de una planta de producción a través de una serie de ficciografías de los cuerpos que se fabrican; 2) experimentar con mapas de intensidades, discontinuidades, devenires y aconteceres de los cuerpos en la cotidianidad de una planta de producción; y 3) crear-inventar una serie de narraciones-poemas-líneas en la que se despliegan las maneras como se componen las vidas de las mujeres en la planta de producción en clave de formación en la cotidianidad, por fuera de la institucionalidad escolar.

Para lograr esto sentí la necesidad de “producir conceptos” (Deleuze y Guattari, 1997; 2015), una tarea que no es exclusiva de los filósofos, pero sí de la filosofía. Por lo tanto, a continuación, presento algunos brotes

<sup>26</sup> Doctor en Educación, magíster en Psicología. Estudios de pregrado en Psicología y Filosofía. Docente de la Facultad de Educación (Universidad de San Buenaventura Medellín). Integrante del Grupo Interdisciplinario de Estudios Pedagógicos (GIDEP).

conceptuales que he elaborado con el fin de darle ritmo a este paisaje-pasaje que he ido componiendo.

La maestra que está comenzando a vivir está siendo afectada por las líneas de su pregunta. Esta investigación, la investigación que me está encontrando y no esa que se busca como cuadro para colgar en un museo estático, es mi posibilidad de “tal vez” hallar-me o hallar alguna de esas otras que hablan de una investigación que se ve encontrando en el ejercicio mismo de la escritura. (Registro personal, abril de 2018)

### ***Paisaje de trazos en composición. Entre el ritornelo y la creación: los brotes conceptuales***

*Se denomina ritornelo a todo conjunto de materias de expresión que traza un territorio, y que se desarrolla en motivos territoriales, en paisajes territoriales.*  
(Deleuze y Guattari, 2015, p. 328)

Los brotes son las partes más tiernas de las plantas, las indefensas, las que se están haciendo. Con frecuencia son comidos por los animales debido a lo apetitoso de sus fibras en desarrollo, en potencia. Los brotes, a veces más suaves, se mastican y digieren con facilidad, pero cuando crecen y envejecen se vuelven más duraderos y resistentes. Para favorecer este proceso de crecimiento, algunas plantas, como los helechos, producen toxinas para hacer menos apetecibles los brotes más deliciosos.



Supongo que algo así sucedió con mis brotes conceptuales: a veces amargos, frágiles, insolubles, difíciles al paladar, ¿qué sería de mi investigación sin esos brotes tóxicos, enfermos, que no llevan a un camino seguro, que son indigeribles a la primera lectura? De esa incertidumbre trata este apartado, porque son esos brotes difíciles los que me arriesgué a componer en este paisaje. Digo junto con Pessoa (2013) que: “[d]e lo que pensé, de lo que sentí, sobrevive, oscuro, un deseo inútil de llorar” (p. 13). Pretendí ir del ritornelo —lo que en música y poesía se conoce como el estribillo de repetición<sup>27</sup>— hacia la creación y la posibilidad de producir otra cosa. Para comenzar me acerqué a lecturas que antes abandoné en el afán de comprender cierta suerte de mensajes o consignas, y que ahora encontré nuevas. Así pues, desde una relectura de *Ecce Homo* de Friedrich Nietzsche (2017) —y no precisamente para citarlo como a un “muerto”, a la manera en que lo hace el docto, aquel del que él mismo se burla cuando “acaba por perder íntegra y totalmente la capacidad de pensar por cuenta propia” (p. 65)— me reencuentro con su idea de la vida como una obra de arte, como algo que se puede producir, crear, inventar, fabricar, al igual que los conceptos, pues como sostiene Deleuze, esa es la tarea de la filosofía, y yo agregaría que de lo educativo: crear su terreno de conceptos.

Así las cosas, a continuación me dispongo a hacer unos trazos para esos conceptos, con la expectativa de componer los propios a lo largo de esta investigación.

<sup>27</sup> En el apartado titulado “Del ritornelo” en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (2015), Deleuze y Guattari hablan del ritornelo como esa cancioncilla que esboza “un centro estable y tranquilo, estabilizante y tranquilizante en medio del caos” (p. 318). En dicha meseta, los autores desarrollan su idea de territorialización, desterritorialización y reterritorialización que me interesa, en tanto señala unas pistas para la cartografía de la cual me ocupo.

### Trazo de afección: investigación cartográfica, un abrir los ojos mientras se traza el mapa

Leer el cuerpo y poder optar por lo que me hace bien se constituye en una elección ética que me posibilita la desnaturalización de lo naturalizado para ver lo educativo que no he sido capaz de ver en la escuela o fuera de esta. Repito en voz alta, muy adentro: “si no soy capaz de ser afectada no seré capaz de formular otras preguntas para los mismos lugares”.

De esta manera, reconozco que hay unos saberes que requieren ser desnaturalizados. Por ello en una investigación cartográfica es necesario preparar la mirada, olvidar la mirada que me han enseñado e inventar una nueva, liberar la propia mirada y hacerme presente. En este sentido, Masschelein (2006) invita a prácticas que disloquen. Este dislocar la mirada implica ver diferente y ser transformada, es decir, hacerme a la experiencia mientras camino. La mirada, entonces, va más allá y me pone fuera de lugar. No se trata de un punto de vista objetivo o subjetivo, se trata de la actividad misma del mirar. Esto implica estar atenta y abierta al mundo, por ende, caminar es un mapeo del presente que no me ofrece una descripción, sino la posibilidad de “atra-ver/sarlo” desde el encuentro con una escritura particular que va produciendo sentidos para la investigación. La manera que me interesó fue la ficción, pues en cartografía no se trata de escribir un documento histórico acerca de la vida de estas mujeres en la planta de producción ni una autobiografía de mi experiencia con ellas ni un conjunto de anécdotas curiosas, sino que se trata de hacerse sensible ante el problema de investigación, dejarlo abierto y que se siga moviendo en el tejido del texto que se ficcionó. Según Deleuze (2016) en *Crítica y clínica*, “[l]a literatura es una salud” (p. 10) y, en este sentido, la ficciografía estuvo al servicio de aquello

que el mismo Deleuze (2007) despliega como “inventar un pueblo que falta”, es decir, moverse en los terrenos de lo inacabado.

Esta investigación cartográfica implicó abrirse a las fuerzas que vienen de afuera, porque si por el contrario tengo una verdad, no podré ver otras cosas. En este orden de ideas, poner el problema ya no en la exterioridad delimitada por unas leyes, sino en las formas propias que crea la cartografía, es reconocer que cada cartografía es diferente y cuestiona, de cierta manera, las máquinas binarias y los dispositivos de poder. El poder está donde menos se espera, no solo en las instituciones, sino que también puede estar en las conversaciones prohibidas pero cotidianas que sostenían las mujeres mientras accionaban una máquina de encuadernación o en el paseo entre la estación del metro y la planta de producción mientras comentaban suspicaces las noticias de *El Q'hubo*<sup>28</sup>. En estos casos la investigación cartográfica nos da unas ideas posibles o multiplicidades de relaciones y singularidades, pues cuando creamos verdades estamos creando una ficción, y la propuesta de una investigación cartográfica en educación es recorrer posibilidades, inferencias, singularidades y sensaciones.

Así las cosas, este tipo de investigación cartográfica nos permite revertir relaciones, porque no investigué algo genérico, en tanto las relaciones de singularización se iban encontrando en la experiencia, en las fuerzas, choques e intensidades que se producen con el otro, no para hacer una psicología o autoanálisis, sino para producir y ser producida. Al respecto, Hernández y Sancho (2018) también plantean la tensión

<sup>28</sup> Periódico *El Q'hubo* es muy popular entre las mujeres de la planta de producción. Entre algunos sectores de la prensa lo denominan contenido sensacionalista, pues refiere a situaciones violentas en la ciudad de Medellín.

que se presenta en investigaciones de este tipo en las que se producen relacionamientos entre individuos situados en posiciones subalternas, las cuales demandan la necesidad de descolonización y alejarse de las fantasmagorías del otro. En este sentido, los autores se preguntan lo siguiente:

En qué medida la relación que propicia el marco institucional de la universidad y los dispositivos y los métodos que utilizamos en la investigación sobre historias de vida permiten no ya alterar, sino también cuestionar las relaciones de poder y de saber que inscriben al subalterno como tal. (p. 26)

Ante el interrogante por el lugar de la subalternidad, los autores responden citando a Beverley, quien cuestiona los modos de representación con los que narramos al subalterno y nos recuerda que:

Nosotros no pretendemos representar (“mapear”, “dejar hablar”, “hablar por”) el subalterno. Lo que intentamos hacer es exponer la manera en que el saber que construimos e impartimos se estructura a partir de esta carencia, de la dificultad o imposibilidad de representación del subalterno. Eso significa, sin embargo, reconocer la inadecuación fundamental de este saber, así como de las instituciones que lo vehiculan y, en consecuencia, la necesidad de un cambio social general hacia un orden social no jerárquico y más radicalmente democrático. (Beverley, 1998, citado por Hernández y Sancho, 2018, p. 26)

Por otro lado, en relación con esa tensión que presentan la escuela y el escenario de la planta de producción como territorios de afección, en los que se relacionan subjetivaciones diversas, en *Mil mesetas*.





*Capitalismo y esquizofrenia*, Deleuze y Guattari (2015), dicen:

La máquina de enseñanza obligatoria no comunica informaciones, sino que impone al niño coordenadas semióticas con todas las bases duales de la gramática (masculino-femenino, singular-plural, sustantivo-verbo, sujeto de enunciado-sujeto de enunciación, etc.) [...] El lenguaje ni siquiera está hecho para que se crea en él, sino para obedecer y hacer que se obedezca. (p. 81)

Esta idea resulta reveladora, pues regreso a la maestra que he sido, la maestra de la consigna, y siento que ya no quiero ser esa. Creo en que lo educativo podría ser otra cosa, pero también sé que la escuela que conozco no ha podido serlo; en esta, como también lo señalan los autores, “[l]as palabras no son herramientas, pero a los niños se les da lenguaje, plumas y cuadernos como se dan palas y picos a los obreros” (Deleuze y Guattari, 2015, p. 82).

Pienso en esas mujeres de la planta de producción, en sus manos cansadas y agrietadas que reproducen la anatomía de la máquina con la que trabajan, y entonces se me hacen parecidas a la escuela, la disciplina y a eso que he vivido como educación, y que ahora reclaman otras voces por fuera en la consigna de un campo social como agenciamiento colectivo que no se reduce a una simple identidad y que explica “todas las voces presentes en una voz” (Deleuze y Guattari, 2015, p. 85) o que está sometido él mismo a una constante transformación. Esta fue la manera en la que comencé a abrir los ojos.

### Trazo de acción: cartografías, experiencia y escritura, invención que se torna ficciografía

En este plano la cartografía se volvió una manera de acercar la experiencia de ser y dejar de ser lo que se es. Por lo tanto, se tornó en posibilidad micropolítica para la constitución de las relaciones, fuerzas e intensidades que iba mapeando. Entonces me autoricé para que la investigación fuera un ejercicio de creación estético que se abría y cerraba a partir de eso que no sé decir de lo que me pasaba. En tal línea me permití perder el nombre, la identidad de maestra y escribir para dejar de ser quien soy, como invita Foucault (1979). Para Deleuze y Guattari (2015), la cartografía es una experimentación que actúa sobre lo real, de tal forma que el mapa puede “concebirse como una obra de arte” (p. 18). Desde este plano de partida, las ficciones de estas mujeres que trabajan en la planta de producción se tornaron en una estrategia de escritura cartográfica que bien puso en diálogo lo real y lo literario en el plano de la creación y me permitió ver en mi indagación una posibilidad para re-crear una cartografía que desplegué en un concepto: “ficciografía de los cuerpos que se fabrican”.

Por otra vía, cuando hablo de que cartografiar también se refiere a problematizar, poner las cosas en el presente, es decir, en el tiempo de la experiencia, estoy afirmando el encuentro con el mundo de la planta de producción a partir del extrañamiento y “renuncia a lo ya sabido”, como afirman Costa et al. (2015). Ese extrañamiento requirió una revaluación de las identidades: la identidad maestra en el escenario escolar, la identidad de lo educativo y la formación, la identidad planta de producción y la identidad mujer. Maestra sin escuela, educación para la transformación, singularidades, territorios en abismo, estos asuntos me interesaron como parte importante del

tejido de la cotidianidad de la planta de producción y de los cuerpos y de las subjetividades que allí se producían. La singularidad de las minorías acapara ahora la mirada de críticos culturales que comienzan a develar la potencia de las experiencias minoritarias. Llama la atención esta visión de la micropolítica centrada no en los grandes acontecimientos, sino en la potencia de la política del deseo, de la subjetividad y de la relación con el otro (Guattari y Rolnik, 2006), ya no para apuntar a la individualidad, sino más bien para dislocar la singularidad.

La cultura de masas produce individuos normalizados en sistemas jerárquicos que hacen coincidir la subjetividad como algo dispuesto para ser llenado, pues es aquello que se produce. En *Vigilar y Castigar*, Foucault (2002) habla de una microfísica del poder, es decir, de las formas minuciosas con las que se hace adscripción política del cuerpo: “[l]a disciplina es una anatomía política del detalle” (p. 128). A esto se opondrían los procesos de singularización, la producción de una subjetividad singular que configuran Guattari y Rolnik (2006), en la que se construye sensibilidad, el gusto por vivir e involucra otras maneras de habitar la producción de subjetividades al lado de las mujeres de la planta de producción.

En el proceso de cartografiar, des-escribir para re-escribir de otras formas las ficciones de estas mujeres, me permitió caminar en lo extraño, y esa es la experiencia, para no solo hablar de otra manera, sino poder ser distinta (Nietzsche, 2017) a lo largo de esta investigación.

¿Cómo se hace una investigación que no pase por nosotros mismos, que no tenga ya las respuestas construidas? Deseamos lo que todos desean, entonces ¿cómo conectarse con uno mismo, construirse a uno mismo como una superficie en el mapa, no como

alguien que va por el mundo erguido, sino como un cuerpo que se va conectando, haciéndose en el trayecto de la investigación? En ese probar voces, los autores de los que me alimenté, conexiones con aquello que se fue constituyendo en parte de mi deseo, al modo del *Ecce Homo* (Nietzsche, 2017), se convirtió la escritura de la investigación en un acto de agenciamiento, acerca del cual Deleuze y Guattari (2015) proponen: “[e]scribir quizá sea sacar a la luz ese agenciamiento del inconsciente, seleccionar las voces susurrantes convocar las tribus y los idiomas secretos de los que extraigo algo que llamo Yo” (p. 89).

En *Crítica y clínica*, Deleuze (2016) concibe que el escritor es un tipo de vidente, es un oyente, un corista, un músico que crea una geografía que se reinventa y que en ese mismo delirio crea una salud. Alicia del otro lado del espejo es para Deleuze una conquista de las superficies que invita a deslizarse para crear sinsentidos.

Desde esta idea, la cartografía no es un ejercicio de descripción, sino un “ejemplo de actividad cultural con un potencial crítico y hasta utópico aparentemente intrínseco” (Masschelein, 2006, p. 4). Así las cosas, el ejercicio de mapear no tuvo que ver con leer y representar, sino más bien con atravesar el camino. Por lo tanto, fue interesante abrir los ojos, no para descubrir reglas o verdades en el ejercicio de la biografía, sino para darle sentido a la experiencia de esas mujeres con las que estuve transitando a partir de la escritura de ficciones que nos conectaban, ficciografías, es decir, fabricaciones de escritura facticia<sup>29</sup> que van de

<sup>29</sup> El concepto de escritura facticia es abordado inicialmente por André Gide cuando se refiere a la autobiografía como aquello que el autor fabrica para seducir al lector, diferenciándolo de lo ficticio como irreal. Más adelante, Albert Chillón, en *La palabra facticia. Literatura, periodismo y comunicación* (2014), abordará el concepto a partir de cuestionar ese vínculo entre los hechos y las palabras que se ponen en tensión en



la realidad a la ficción y viceversa. Al respecto, fue Fernando Pessoa (2013) quien me dio una versión poética de esa innegable capacidad de las ficciones para fabricar una vida cuando sostiene: “[f]icciones del interludio, cubriendo de color el marasmo y la desidia de nuestro íntimo descreimiento” (p. 330).

Porque no es la vida el acontecimiento que vibra en la ficción, sino sus alrededores y esas licencias que nos damos para ser otras personas, mientras nos arriesgamos también a escuchar las voces que llevamos adentro. De esta manera, cartografiar consistió en el acompañamiento de procesos que tienen quiebres, indeterminación, lo que se puede entender como una especie de rizoma, en palabras de Passos et al. (2009). Así pues, la invitación que hizo la cartografía en el plano de la educación fue a acercarnos a toda clase de prácticas que desacomodaron lo educativo, que lo sacaron de la escuela y nos pusieron en el lugar de la experiencia desde la que se hace presente el cuerpo para posibilitar la transformación de uno mismo. Para esto fue necesario dejarse llevar por la fuerza de lo que aconteció. En este tipo de cartografías “[e]l desafío es evitar que predomine la búsqueda de información para que entonces el cartógrafo pueda abrirse al encuentro” (Passos et al., 2009, p. 57 [traducción propia])<sup>30</sup>.

Para entender la cartografía como encuentro, desde Deleuze y Guattari (2015), fue necesario entender el rizoma como mapa. Sin embargo, el mapa es abierto, puede ser modificado, iniciado por un grupo, adaptarse. Puede dibujarse, escribirse, deshacerse. Un mapa

---

la escritura mediante estrategias más honrosas que implican un conocimiento de los artificios de la narración, pero también de aquello específico acerca de lo que se escribe.

<sup>30</sup> En su idioma original: “[o] desafio é evitar que predomine a busca de informação para que então o cartógrafo possa abrir-se ao encontro” (p. 57).

no presenta puntos, sino líneas de fuga que permiten mostrar de manera potente los fenómenos y las líneas que de forma subterránea hacen el rizoma. El rizoma conecta cualquier punto con otro, se desborda. Así, “el rizoma está relacionado con un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga” (Deleuze y Guattari, 2015, pp. 25-26).

En esta investigación de múltiples entradas se hizo posible que un acontecimiento microscópico en la planta de producción alterara una realidad, conectara y tensionara las acciones cotidianas. La estrategia para registrarlos no se basó en los modos objetivos de la ciencia moderna ni en los instrumentos de categorización que utiliza para comunicar conocimiento. En cambio, se trató de que esos mapas generaran intensidades, vibraciones y golpes en el cuerpo de quienes investigamos. Fue así como la escritura sobre cómo ocurrieron estas intensidades pudo encontrar sus propias fuerzas, de manera similar a cómo una ficción mantiene la tensión entre fragmentos de realidad y elementos inventados por su autor.

En la cartografía el ejercicio de escritura requirió tomar distancia de uno mismo. En la contemporaneidad, el individuo se ve cuestionado en aquello que le interesa, ya que la experiencia del sujeto es producto de lo colectivo, lo social, lo histórico y lo cultural. Se convierte en un “agujero negro” de impresiones, sensaciones y sentidos imposibles de abarcar por completo. Por lo tanto, la escritura debió desafiar la identidad, ya que al trabajar con el yo mismo, se adentraba en un terreno opuesto a la permanencia.

Lidiar con el yo mismo no implicó elogiar mi propia persona, sino que requirió pensar, sumergirme y escuchar mis múltiples facetas. Las formas en las que

se produjo la subjetivación no son las mismas, al igual que lo que me ocurrió a mí. Por lo tanto, las formas de manifestarme en la escritura se convirtieron en prácticas estéticas y actos de creación.

En este acto estético desde una concepción cartográfica “los mapas se superponen de tal modo que cada cual encuentra un retoque en el siguiente en vez de un origen en los anteriores: de un mapa a otro, no se trata de la búsqueda de un origen sino de una evaluación de los desplazamientos” (Deleuze, 2016, p. 92). En esta inversión del sentido ya no se trató de escudriñar en la vida de las personas, sino de las invenciones y los devenires posibles. Las ficciografías tomaron las voces de las mujeres de la planta de producción, no como referente de su biografía, sino desde el personaje conceptual del que hablan Deleuze y Guattari (1997) en *Qué es la filosofía*, que permite una composición de vidas. De tal forma, los personajes-metáforas permitieron articular el relato de vida desgarrado de la conversación acerca de la cotidianidad, contra el modelo de trabajo en la planta de producción. Los personajes conceptuales operaron el plano de mi escritura como autora, pero también intervinieron en la creación de conceptos.

Así pues, asumir ficciones en lugar de mapas pone de manifiesto un regreso a la palabra dicha, a los trazos que esta hace en la superficie del medio de la conversación. En tal caso, la cartografía fue un acompañar procesos, y la escritura de ficciones una manera de operar y darle sentido a los ruidos y silencios que se iban extendiendo por los planos ondulados de las investigaciones: una estética escritural que fui encontrando a medida que la pregunta acontecía. En tal caso, encontrar unas voces en mi escritura fue investigar desde la ficciografía, un asunto que exploré en la experimentación y el proceso que esbozo en estas páginas.

### Trazo de experimentación: planta de producción, industrializar o naturalizar el dolor

En el texto “Post-scriptum sobre las sociedades de control”, incluido en *Conversaciones* (2014), Gilles Deleuze actualiza la idea de Foucault sobre una genealogía del poder. Dicho texto fue escrito en 1990, poco antes de su muerte, en este Deleuze (2014) sostiene lo siguiente:

La fábrica hacía de los individuos un cuerpo, con la doble ventaja de que, en este modo, el patrono podía vigilar cada uno de los elementos que formaban la masa y los sindicatos podían movilizar a toda masa de resistentes. La empresa en cambio, instituye entre los individuos una rivalidad interminable a modo de sana competición, como una motivación excelente que contrapone unos individuos a otros y atraviesa a cada uno de ellos, dividiéndole interiormente. (p. 280)

Así pues, la fábrica, como institución de encierro, ha mutado en la contemporaneidad, convirtiéndose en un dispositivo más sofisticado que migra hacia la idea de la empresa e incluso a la de planta de producción. La empresa ofrece incentivos a sus empleadas siempre y cuando se cumpla con la tarea y se esté satisfecho con esta. La tarea, como la llaman estas mujeres, está compuesta por cifras que van mostrando cómo se cumple o no con la meta de trabajo del día, a partir de un seguimiento minucioso de tiempos y actividades que registran un minuto a minuto de la labor.

Según Deleuze (2014) las cifras “marcan o prohíben el acceso a la información” (p. 281) y van mostrando un tipo de productividad que termina por poner a unas contra otras. Algunas logran dominar las máquinas



**Figura 3** Registro de control de tareas.

Fotografía intervenida del registro realizado por una de las mujeres de la planta de producción

Time	Activity	Location/Notes
12:10 - 1:40	PO17	020069
1:40 - 3:30	PO17	020064
3:30 - 4:45	PO17	020067
4:45 - 12:30	PO17	Miembro
1:30 - 8:00	PO27	Miembro
7:30 - 9:00	PO1	Plant
9:00 - 10:00	PO1	Alto Registrante
10:00 - 11:00	PO10	020073 → 488
11:00 - 1:15	PO19	020067
1:15 - 2:15	PO27	del valle → 600
2:15 - 5:30	PO27	del valle
7:30 - 8:15	PO	Reunion cubito
8:15 - 8:30	PO27	Lacort
8:30 - 9:15	PO19	
9:15 - 1:00	PO27	Ayudas
1:00 - 1:30	PO27	(caca)
1:30 - 2:15	PO15	Espacio Arte A
2:15 - 5:30	PO27	Carpetas T.A.
7:30 - 11:15	PO27	Carpetas T.A. 350 + 62.5
11:15 - 11:30	PO27	Alotam
11:30 - 11:45	PO15	Ayudas fern
11:45 - 4:45	PO	Emblacado S22
4:45 - 5:30	PO	Desembloca 113
7:30 - 8:30	PO27	Alta laminad
8:30 - 1:30	PO16	caca 241
1:30 - 10:00	PO15	Ayudas fern
10:00 - 5:30	PO19	020067
5:30 - 3:15	PO26	Carpetas Espacio Arte A
3:15 - 5:30	PO15	Familia
7:00 - 9:30	PO27	Alota
9:30 - 12:30	PO15	Familia 2,525
7:30 - 8:15	PO17	Medica
8:15 - 11:45	PO19	Familia
11:45 - 12:00	PO27	Alota
12:00 - 1:15	PO15	Familia 855 + 900
1:15 - 2:15	PO27	Familia 400

manera ágil y necesitan recurrir a registros manuales que retrasan su posterior digitalización.

En este proceso, las empresas en general cuentan con una oferta de capacitación constante para los empleados. En el caso de esta planta de producción, las mujeres valoran mucho aquel tiempo en que las capacitaciones eran frecuentes. Actualmente, reclaman ese pasado como parte de ese “pasado mejor” de la empresa, porque incluso aunque el oficio ha sido enseñado de unas a otras, persiste la sensación de que este proceso nunca termina y que aquello que se aprende también se lo deben a otra que compartió un “saber” con ellas, instaurando así una relación de enseñanza en cascada.

Deleuze ha caracterizado este cambio de las sociedades disciplinarias a las de control en las que la fábrica adopta la forma de la empresa presente en todos los niveles de la educación. Actualmente, esta forma de control se extiende hasta la vida cotidiana de las casas, donde el tiempo de ocio se convierte en un momento para recargar energías en cuerpos exhaustos que el lunes volverán a la planta de producción bajo la forma de una nueva mano de obra. Estas mujeres hablan poco sobre sus cuerpos durante el tiempo de ocio o en actividades que no contribuyan a la industrialización del dolor antes mencionada.

En *La condición obrera*, Simone Weil (2014) retrata de una bella forma su experiencia en la fábrica como una posibilidad para exponerse, pero también como un escenario en el que se llega a naturalizar el dolor, porque “[l]as ficciones son muy poderosas en la fábrica. Hay reglas que no se observan nunca, pero que están perpetuamente en vigor” (p. 243). Ella misma en sus diarios de fábrica insiste en mencionar el dolor de cabeza que no cesa de presentarse como una forma para silenciar el pensamiento para no ocuparse de

informáticas que facilitan el registro y control de tareas, mientras que otras no consiguen hacerlo de

otra cosa más que del cuerpo dolorido y del descanso que le permite menguarlo.

En la planta, el cuerpo y el pensamiento aparecen distanciados y divididos, pues tal parece ser la naturaleza de esos cuerpos que industrializan el dolor, las cicatrices, las fracturas, al punto de convertirlo en algo fácilmente olvidable y sin importancia: se aprende a vivir con el dolor, se naturalizan las marcas de la planta de producción en las manos, se convierten en parte del territorio existencial de estas mujeres, pues este termina por trascender el mero organismo para convertirse en condición de la propia existencia. En su forma más sutil, dicen ellas: “algunas nos hemos lastimado, pero no por la máquina, sino porque uno se descuida un momento” (trabajadoras de la fábrica, comunicación personal, 14 de febrero de 2019). Estas son palabras que escucho durante los diferentes periodos de mi experimentación y que se fueron volviendo una manera de tramitar el dolor y minimizar el tema en la conversación. Así lo ratifican las palabras de Weil (2014):

Todo lo que es propiamente temporal se confía al objeto, y lo que depende de la pura repetición de un gesto idéntico se confía al hombre. La relación desgraciada de la conciencia y del cuerpo con el tiempo, la reclusión de la conciencia y del cuerpo en el instante, tales son las claves de la opresión en la fábrica. (p. 22)

Por otra parte, dice Weil (2014) que:

Solo respiro el sábado por la tarde y el domingo, me encuentro a mí misma, recupero la facultad de hacer circular por mi mente pedazos de ideas. De manera general la tentación más difícil de rechazar, en

semejante vida, es la de renunciar por completo a pensar: ¡sabe uno tan bien que es el único medio de no sufrir! (p. 42)

De lo anterior se desprende una relación para nada despreciable entre ese cuerpo nuevamente escindido del pensamiento y las maneras para desaparecer de las que habla David Le Breton (2017) en su texto *Desaparecerse de sí. Una tentación contemporánea*. Es curioso que las mujeres de la planta de producción señalaban actividades cotidianas como el sueño o el descanso en casa como las formas que encontraban para vivir cuando no estaban en la planta; actividades que, de cierta forma, se convierten en maneras de eludir la existencia: “[d]urmiendo sin tregua, escapa a la historia, confiándose en una larga ausencia. Duerme para no pensar, para no decidir, para dejarse llevar de los acontecimientos” (Le Breton, 2017, p. 49). En este contexto, resulta llamativo observar cómo el cuerpo de estas mujeres demanda la jubilación como una forma posiblemente sutil y aún por explorar de resistirse a la muerte.

Ese cuerpo sobre el que volví una y otra vez fue central en esta investigación, pues, como lo afirma Nietzsche (1984) en *Así hablaba Zaratustra*, “todo mi yo es cuerpo, y el alma no es sino el nombre de algo propio del cuerpo” (p. 56). No es asunto pequeño el hecho que desentraman Deleuze y Guattari (2015) acerca de la disposición que hace el Estado sobre esos cuerpos, de una violencia que no pasa por la guerra: “más que guerreros, emplea policías, carceleros, no tiene armas, ni tiene necesidad de ellas, actúa, por captura mágica inmediata, ‘capta’ y ‘liga’, impidiendo cualquier combate” (p. 360).

Sin embargo, la máquina de guerra no está reducida al aparato de Estado, pues traza una línea de fuga creadora, sufre constantes metamorfosis y pone a la





mano otra justicia “a veces una crueldad incomprendible, pero a veces también una piedad desconocida” (p. 360), superando la dualidad. Aunque el Estado no tiene la máquina de guerra, se la puede apropiar bajo la forma de institución en la cual los sentimientos se tornan afectos, es decir, formas de exterioridad que “atravesan el cuerpo como flechas, son armas de guerra” (p. 363). En este punto valió la pena pensar el lugar de las trabajadoras de la planta de producción en constante tensión: entre la máquina de guerra que las inspira en sus redes de relaciones (muchas de estas familiares y afectivas) y el Estado con su orden de razones, jerarquías y actividades normalizadas.

El cuerpo colectivo que configuraron estas mujeres en la planta de producción se relaciona con el modelo familiar y el estatal. Tal como anuncian [Deleuze y Guattari \(2015\)](#), “viven como ‘grandes familias’ de funcionarios, de empleados, de intendentes o de granjeros” (p.372). Sin embargo, estos cuerpos colectivos también tienen minorías que reconstituyen máquinas de guerra, aunque de maneras ambiguas. Estos autores sostienen que “el trabajador, obrero o campesino, puede reinventar una máquina de guerra” (p. 404), a partir del surgimiento de obreros que no creen en el trabajo y, sin embargo, pueden llegar a ser adyacentes a una máquina.

Lo anterior ratifica que siguen siendo fuertes los dispositivos de disciplinamiento del cuerpo, desde el panóptico (en la planta de producción la oficina del supervisor está estratégicamente situada en un cuarto con ventanas transparentes, ubicado encima del espacio destinado para la producción) y la reglamentación del tiempo que es verificado en términos de productividad.

Tal como lo sostiene [Paula Sibilía \(2010\)](#), siguiendo los planteamientos de Foucault, los dispositivos

de disciplinamiento contribuyen a administrar la vida y los cuerpos de estas personas en la fábrica: “como resultado de estos procesos, se fueron configurando ciertos tipos de cuerpos y determinados modos de ser [...] apuntaban a la construcción de cuerpos dóciles —domesticados, adiestrados, disciplinados— destinados a alimentar los engranajes de la producción fabril” ([Sibilía, 2010, p. 26](#)).

Este “formateo de los cuerpos” del que habla Sibilía produce cuerpos útiles para la planta de producción: cuerpos capacitados y entrenados, como los de estas mujeres, para cargar altos volúmenes de papel u operar grandes máquinas como “la tigre” o “la guillotina”. Sin embargo, también se traduce en fuerzas corporales “disminuidas y subyugadas en términos políticos de obediencia” ([Sibilía, 2010, p. 27](#)), lo que limita sus espacios vitales y de ocio en agradecimiento con quien las emplea. En este escenario la resistencia se vuelve compleja, ya que el cuerpo se encuentra inmerso en una serie de normativas que lo regulan, promoviendo el modelo de la máquina como “metáfora inspiradora” e incluso como idea de vida. Paradójicamente, son las propias trabajadoras que operan las máquinas las que reciben mayor reconocimiento entre sus compañeras.

Este dominio tecnológico se evidencia en varios aspectos de la cadena de producción, desde la digitalización del registro de tareas diarias, que anteriormente se realizaba manualmente, hasta los protocolos de tiempo y procedimientos para el manejo de trabajos de encuadernación que, según algunas de ellas, son requisitos impuestos por el supervisor actual. Aunque este escenario es el más visible en la planta de producción, las preguntas que surgieron se entrelazaron como líneas de vagabundeo, como paisajes subjetivos en medio de la industrialización de los cuerpos.

### Trazo de intervención: experiencia estética de la cotidianidad, intervenir, agenciar

Según Farina (2006) “[n]uestra experiencia estética se constituye del conjunto de aprendizajes sensibles y conscientes del que echamos mano, aunque sin darnos cuenta, para ver y responder a lo que nos pasa” (p. 7). La experiencia se caracteriza por aquello que nos desestabiliza y nos impulsa a generar nuevos significados. Es una actitud que surge en relación con una realidad, un estado de cosas y un colectivo. Está vinculada con la subjetividad y objetividad de experiencias relacionadas con la vida, lo mutable y la realidad de los individuos que no es independiente de ellos mismos. La experiencia se configura como un encuentro entre subjetividades que se manifiestan como potencias e intensidades, pero que no son visibles, ya que son fuerzas en acción.

Cada una de nosotras es una estructura y lo que puede acontecer en el encuentro con las mujeres de la planta de producción y con sus ficciones por escribirse depende de esas intervenciones en las que nos modifiquemos y produzcamos la diferencia. Dicho proceso remite a la creación de tipo científico, pero también artístico, donde se pasa de las metáforas o los sentimientos y a las sensaciones. No se trata precisamente de producir en términos de mercado, sino más bien de agenciar sensaciones, un algo como efecto de creación que, en este caso, me permitió activar mi cuerpo para que algo aconteciera, para experimentar delante del abismo y posteriormente hacer posible la creación de algo distinto.

En este sentido, la intervención en y con las mujeres de la planta de producción puede ser comprendida como la activación de una red de conversaciones (Lopes y Diehl, 2012). Este colectivo constantemente genera experiencias estéticas en un movimiento con-

tinuo de desafiar lo habitual. Se trata de una formación o producción de subjetividad que ya no se limita al ámbito académico, sino que se despliega en la vida cotidiana, en la práctica diaria de aprender a ser cuando se rompen los esquemas preestablecidos y se deben buscar nuevas formas de existencia. Estas existencias singulares, cada una única en sí misma, permiten la construcción de algo en común, la creación de caminos y la viabilización de nuevas formas de existencia.

Así pues, agenciar fue disponer el propio cuerpo para crear otra realidad corporal. Dice de Sousa (2012) que: “[n]o se sale al campo, ni se lleva el diario sin que el cuerpo del investigador se involucre de lleno en la tarea, hasta el punto de, en conexión con otros cuerpos, perder toda referencia específica de organicidad” (p. 29 [traducción propia])<sup>31</sup>. El proceso de exploración ficciográfica se vuelve aún más interesante cuando se relaciona con experiencias que se experimentan como fuerzas o corrientes de intensidad, ya que esto implica una mayor provocación, extrañamiento y renuncia a lo conocido. Cuanto más nos adentramos en este paisajismo de la investigación ficciográfica, más fascinante se vuelve.

<sup>31</sup> En su idioma original: “Não se vai a campo e tampouco se constrói o diário dele sem que o corpo do investigador torne-se inteiramente implicado na tarefa, a ponto de, na conexão com outros corpos, perder todas as referências pontuais de organicidad” (p. 29).





## Referencias

- Adams St. Pierre, E. (2014). A Brief and Personal History of Qualitative Research. *Journal of Curriculum Theorizing*, 30(2), 2-19.
- Adams St. Pierre, E. (2017). Writing Post Qualitative Inquiry. *Qualitative Inquiry*, 24(9), 40-55.
- Agamben, G. (2006). *¿Qué es lo contemporáneo?* Estafeta. <http://estafeta-gabrielpu-lecio.blogspot.com/2009/11/giorgio-agamben-que-es-lo-contemporaneo.html>
- Agamben, G. (2011). *Desnudez*. Adriana Hidalgo Editora.
- Barbosa Porcellis Da Silva, R. (2017). *Mapa de intensidades. Cartografía de una transformación femenina* [tesis de maestría]. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-Rio-Grandense.
- Benjamin, W. (2015). *Atlas / Constelaciones*. Círculo de Bellas Artes
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Ediciones Akal.
- Benjamin, W. (2006). Las afinidades electivas de Goethe. En *Obras I*. Abada Editores.
- Bergson, H. (1977). *Henri Bergson: Memoria y Vida. Textos Escogidos por Gilles Deleuze*. Alianza Editorial.
- Castañeda, G. M. y Gómez, S. N. (2011). Hacia una perspectiva hermenéutica crítica de la Educación corporal: Foucault y el cuidado de sí. En C. G. Gutiérrez (Ed.), *Hermenéutica de la educación corporal* (pp. 62-77). Funámbulos Editores.
- Castro, J. (2011). Aportes del “giro corporal” a la construcción de una pedagogía de lo singular en la educación corporal. En C. E. García Gutiérrez (Ed.), *Hermenéutica de la educación corporal* (pp. 78-92). Funámbulos Editores.
- Chillón, A. (2014). *La palabra facticia. Literatura, periodismo y comunicación*. Universitat Autònoma de Barcelona; Universitat Jaume I; Universitat Pompeu Fabra; Universitat de Valencia.
- Clarke, B. y Parsons, J. (2013). Becoming Rhizome Researchers. *Reconceptualizing Educational Research Methodology*, 4(1), 35-43. <https://doi.org/10.7577/term.685>
- Costa, L., Carotta, A. y Galli, T. (2015). Cartografiar. En T. Galli, M. do Nascimento, C. Maraschin (Eds.), *Pesquisar na diferença. Um abecedário* (pp. 45-48). Editora Sulina.
- de Barros Kerr Junior, D. H. (2014). La producción de una educación contemporánea: la experiencia con el cine y el olvido. *Educación. Física y Deporte*, 33(1), 93-105.
- de Carvalho Alcántara, C. (2011). *Corpoema-processo / Teatro desessencia*. Editora CRV.
- de Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana; Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- de Sousa, P. (2012). Agenciar. En T. Galli, M. do Nascimento, C. Maraschin (Eds.), *Pesquisar na diferença. Um abecedário* (pp. 29-31). Editora Sulina.
- Deleuze, G. (2007). *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975- 1995)*. Editorial Pre-textos.
- Deleuze, G. (2014). *Conversaciones*. Editorial Pre-textos.
- Deleuze, G. (2015). *La subjetivación: curso sobre Foucault III*. Editorial Cactus.
- Deleuze, G. (2016). *Crítica y clínica*. Editorial Anagrama.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1997). *¿Qué es Filosofía?* Anagrama.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2015). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Editorial Pre-Textos.
- Deleuze, G. y Parnet, C. (2013). *Diálogos*. Editorial Pre-textos.
- Deligny, F. (2015). *Lo arácnido y otros textos*. Editorial Cactus.

- Delory-Momberger, C. (2015). *La condición biográfica. Ensayos sobre el relato de sí en la modernidad avanzada*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Duran Salvadó, N. (2015). *Escucharnos. Reescribir entre cuerpos caminos po(e)sibles* [ponencia]. 5to Coloquio Internacional de la Educación Corporal: Modos de experiencia desde los cuerpos. Expomotricidad, Medellín, Colombia.
- Farina, C. (2006). Arte, cuerpo y subjetividad. Experiencia estética y pedagógica. *Educación Física y Ciencia*, 851(61), 51-61.
- Foucault, M. (1979). *Arqueología del saber*. Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores.
- Gallo Cadavid, L. E. (1994). El cuerpo que envejece. *Educación Física y Deporte*, 16(1), 39-48.
- Gallo Cadavid, L. E. (2006). El ser-corporal-en- el mundo como punto de partida en la fenomenología de la existencia corpórea. *Pensamiento Educativo*, 38(38), 46-61.
- Gallo Cadavid, L. E. (2009). El cuerpo en la educación da qué pensar: perspectivas hacia una educación corporal. *Estudios Pedagógicos*, 35(2), 231-242. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-07052009000200013>
- Gallo Cadavid, L. E. (2011). Lo que nos da a pensar Schiller para la educación corporal. En C. E. García Gutiérrez (Ed.), *Hermenéutica de la Educación Corporal* (pp. 32-46). Funámbulos Editores.
- Gallo Cadavid, L. E. (2014). Expresiones de lo sensible: lecturas en clave pedagógica. *Educação e Pesquisa*, 40(1), 197-214.
- Gallo Cadavid, L. E. (2017). Una didáctica performativa para educar (desde) el cuerpo. *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, 39(2), 199-205. <http://dx.doi.org/10.1016/j.rbce.2016.09.002>
- Gallo Cadavid, L. E y Martínez, L. J. (2015). Líneas pedagógicas para una Educación Corporal. *CADERNOS DE PESQUISA*, 45(157), 612-629. <http://dx.doi.org/10.1590/198053143215>
- García Gutiérrez, C. E. (ed.). (2011). *Hermenéutica de la Educación Corporal*. Funámbulos Editores.
- Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Gedisa.
- Gomes Ayres, I. (2017). *Cartografia das experimentações de um corpo em formação: Natureza, ecosofia es suas ressingularizações* [tesis de maestría]. Instituto Federal Sul-Rio-Grandense.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Traficantes de Sueños.
- Haraway, D. (2016). Antropoceno, Capitaloceno, Plantacionoceno, Chthuluceno: generando relaciones de parentesco. *Revista latinoamericana de estudios críticos animales*, 3(1), 15-26.
- Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, 26, 85-118.
- Hernández, F. y Revelles Benavente, B. (2019). La perspectiva postcualitativa en la investigación educativa: genealogía, movimientos, posibilidades y tensiones. *Educatio Siglo XXI*, 37(2), 21-48.
- Hernández, F. y Sancho, J. (2018). Historias de vida y narrativas sobre la subalternidad: Afrontar el desafío de lo inabordable de la relación con el Otro. *Educar*, 54(1), 15-29.
- Hincapié García, A. y Quintero, S. (2012). Cuerpos sometidos, sujetos educados. Apuntes para una interpretación de las luchas discursivas por la construcción de la educación sexual en Colombia. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 10(1), 93-105.
- Hincapié, A. y Escobar, B. (2017). El encierro del cuerpo. Lecturas en torno a la maternidad en la prisión. *CES Psicología*, 11(1), 26-39. <http://dx.doi.org/10.21615/cesp.11.1.3>



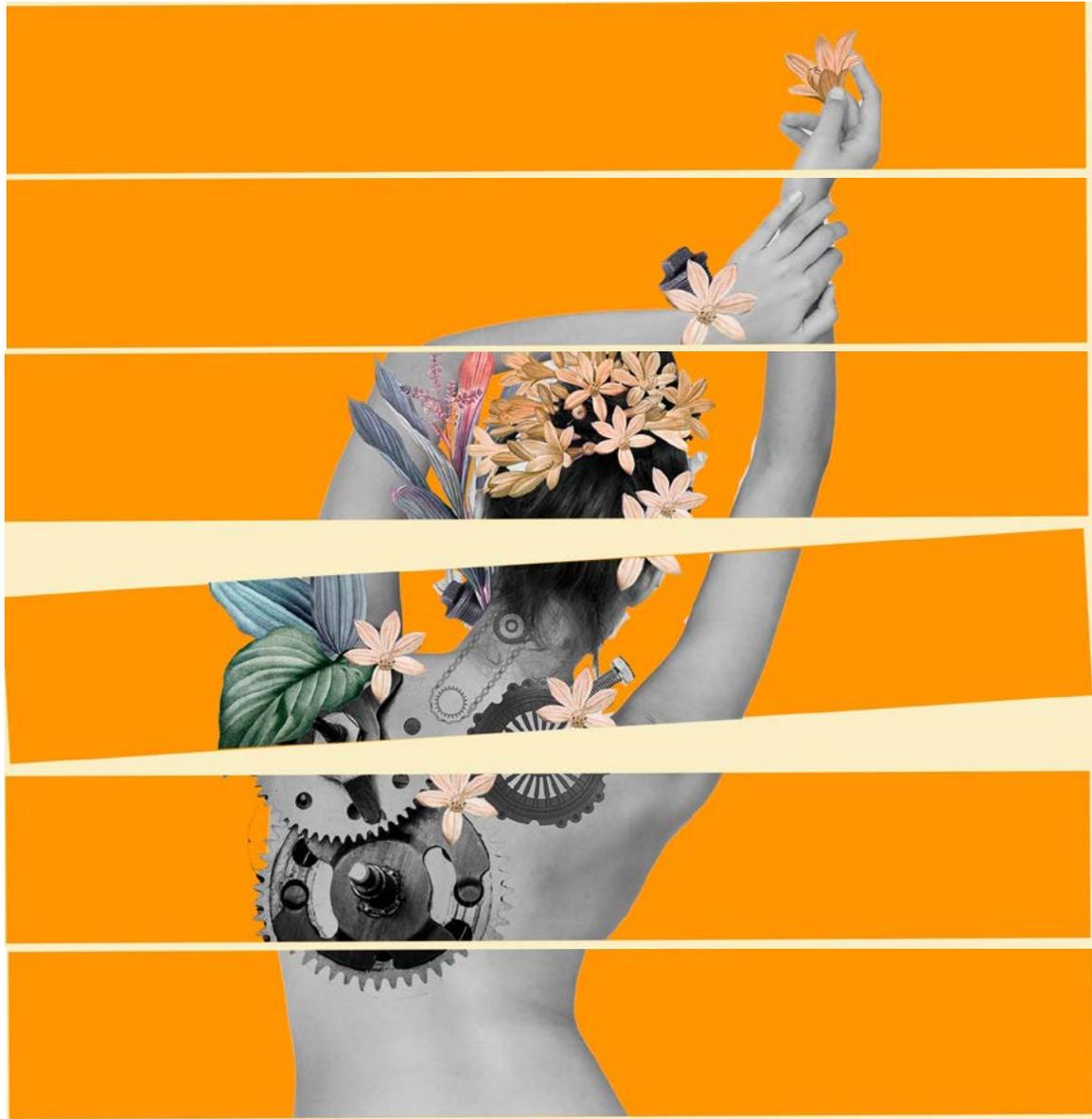
- Le Breton, D. (2017). *Desaparecerse de sí una tentación contemporánea*. Ediciones Siruela.
- Lispector, C. (2013). *As palavras*. Rocco.
- Lopes, G. y Diehl, R. (2012). Intervir. En T. Galli Fonseca, M. Do Nascimento y C. Maraschin (Comps.), *Pesquisar na diferença. Um abecedário* (pp. 29-31). Editora Sulina.
- Maderuelo, J. (2010). El paisaje urbano. *Estudios Geográficos*, 71(269), 575-600.
- Mancy, D. (2015). Problematizing qualitative educational research: reading observations and interviews through rhizoanalysis and multiple literacies, *Reconceptualizing Educational Research Methodology*, 6(1), 1-14.
- Martínez Escudero, L. J. (2019). *Cuerpos, diferencia y educación: una composición cartográfica*. [Tesis de doctorado]. Universidad de Antioquia. [https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/14140/1/MartinezLeidy\\_2019\\_CuerposDiferenciaCartografia.pdf](https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/14140/1/MartinezLeidy_2019_CuerposDiferenciaCartografia.pdf)
- Masschelein, J. (2006). Educar la mirada. La necesidad de una pedagogía pobre. En I. Dussel y D. Gutiérrez (Comp.), *Educar la mirada. Políticas y pedagogía de la imagen* (pp. 295-310). Manantial OSDE.
- Molina, N. (2011). El movimiento experienciado: una forma de habitar el cuerpo y relacionarse con los otros. En C. E. García Gutiérrez (Ed.): *Hermenéutica de la Educación Corporal* (pp. 93-145). Funámbulos Editores.
- Nietzsche, F. (1984). *Así habló Zaratustra*. Euroliber.
- Nietzsche, F. (2017). *Ecce Homo. Cómo se llega a ser lo que se es*. Alianza Editorial.
- Ostrower, F. (1989). *Universos da arte*. Editora Campus.
- Pardo, J. L. (2004). *La intimidad*. Editorial Pre-Textos.
- Passos, E., Kastnop V. y Da Escóssia, L. (2009). *Pistas do método da cartografia. Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Sulina Editora.
- Passos, E., Kastnop V. y Tedesco, S. (2014). *Pistas do método da cartografia. A experiência da pesquisa e o plano comum*. Sulina Editora.
- Pessoa, F. (2002). *Drama en gente*. Fondo de Cultura Económica.
- Pessoa, F. (2013). *Libro del desasosiego*. Editorial Acanalado.
- Pessoa, F. (2015). *La hora del diablo*. Editorial Acanalado.
- Ranciére, J. (s. f). La división de lo sensible. Estética y política. [poderesunidosstudio.files.wordpress.com/2009/12/jacques-ranciere-la-division-de-lo-sensible1.pdf](http://poderesunidosstudio.files.wordpress.com/2009/12/jacques-ranciere-la-division-de-lo-sensible1.pdf)
- Richardson, L. y Adam St. Pierre, E. (2005). Writing: A Method of Inquiry. En N. K. Denzin y Y. S. Lincoln (Eds.), *The Sage handbook of qualitative research* (pp. 959-978). Sage Publications.
- Serres, M. (2011). *Variaciones sobre el cuerpo*. Fondo de Cultura Económica.
- Sibilia, P. (2010). *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividades y tecnologías digitales*. Fondo de Cultura Económica.
- Skliar, C. (2002). *¿Y si el otro no estuviera ahí?* Miño y Dávila.
- Uribe Sarmiento, J. J. (2011). Cuerpos: entre la sugestión del miedo y del placer. Lectura en clave biopolítica. En C. E. García Gutiérrez (Ed.), *Hermenéutica de la Educación Corporal* (pp. 105-126). Funámbulos Editores.
- Weigel, S. (2007). La obra de arte como fractura. En torno a la dialéctica del orden divino y humano en “Las afinidades afectivas de Goethe” de Walter Benjamin. *Acta poética*, 28(1-2), 173-203. <http://dx.doi.org/10.19130/iifl.ap.2007.1-2.227>
- Weil, S. (2014). *La condición obrera*. Editorial Trotta.



# Capítulo 2.

## Ficciografía, el pliegue del método cartográfico





**Figura 1.** *Expansión de la máquina.* Técnica: collage

**Fuente:** Elizabeth Orozco Benjumea (2020)



## Una ficciografía que deviene en paisajes

El año 2020 marca una ruptura en torno de las preguntas que hasta entonces habían acaparado asuntos importantes de nuestro relacionamiento humano global. De repente se disloca el paisaje: un virus nos aboca como nos lo han anunciado la literatura, el cine y las artes en piezas tan destacadas como la fotonovela *La Jeteé* (1962) de Chris Marker, la película *Doce monos* (1995) dirigida por Terri Gilliam o las inquietantes historias de Isaac Asimov, llevadas también al cine y la televisión, entre otros. Todo esto nos lleva hacia la improvisación de maneras distintas para otorgarnos una presencia corporal, precisamente porque en este escenario global el cuerpo se ha convertido en una amenaza, en un lugar de contagio en el que convive lo mejor y lo peor, como en un tipo de rizoma virtual de nuestras discontinuidades.

Las epidemias virales que cuestionan nuestras corporalidades biológicas y virtuales hacen cada vez más actual las preguntas por el cuerpo en el escenario de las interconexiones entre especies, objetos, sujetos humanos y no humanos. Esto se debe a que ponen en el centro de nuestras preguntas conceptos como enfermedad, contagio, mutación, muerte, dolor, que ilusoriamente pensábamos controlar y con las cuales podríamos ahora crear, en muy poco tiempo, otra existencia, una educación “otra”, un cuerpo “otro”.

Ante lo que parecería una tragedia elijo ver líneas de diferencia que interfieren y despliegan el paisaje de la presente obra. En esas palabras molestas con las que siempre hemos convivido, pese a nuestro intento por hacerlas invitadas ausentes en nuestras vidas, veo ahora un paisaje semántico que se abre de manera retadora para agrietarnos con su presencia y crear un punto de fuga para lo que hasta este momento habíamos constituido como realidad y presencia. La crisis de la asepsia corporal pone en crisis también

nuestra limpieza lingüística e investigativa, e irrumpe con tal fuerza que consigue plegar nuestras maneras de relacionarnos, retomando con fuerza la urgencia de una variación de nuestras potencias propias y de las maneras como nuestros cuerpos invaden todas las dimensiones de la virtualidad, en lo que vive y muere en nosotros y en los otros, para instalar un nuevo punto de vista en tanto condición desde la cual nos disponemos a captar: “la verdad de una variación [que] se presenta al sujeto” (Deleuze, 2017, p. 31).

Sin embargo, podría ser que después de todo no pase nada con nosotros, si, como lo anuncia Giorgio Agamben (2020), solo nos seguimos preocupando por nuestra “desnuda existencia biológica” (p. 136). En este sentido, en su texto *Lo posthumano*, Rosi Braidotti (2015) anuncia que:

Los confines entre las categorías de lo natural y lo cultural han sido desplazados y, en gran medida, esfumados por los efectos de los desarrollos científicos y tecnológicos [...] la teoría social necesita poner las cosas en su sitio sobre la transformación de los conceptos, los métodos y las prácticas políticas, causadas por tal cambio de paradigma. (p. 13)

Esto no reviste novedad, pues autores como Deleuze (2014) y Mieke Bal (2016) también han anunciado que los conceptos y los métodos viajan entre las disciplinas. Dice Bal (2016) que “[n]o aplicamos un solo método, sino que reunimos varios. El objeto participa de dicha reunión, de forma que, en conjunto, objeto y métodos pueden conformar un campo nuevo no delineado de forma estricta” (pp.19-20). Es precisamente en este tiempo de incertidumbres cuando esta invitación cobra sentido entre quienes nos hemos dedicado a los estudios sociales y humanos, y a las ciencias de la



educación, a una educación que no podrá volver a ser la misma porque ya estamos afectados en la más profunda de nuestras posesiones: nuestro cuerpo.

Para el caso aludo a la línea de investigación “Estudios Culturales y Lenguajes Contemporáneos” del doctorado en Ciencias de la Educación de la Universidad de San Buenaventura Medellín, que se ocupa de:

Problematizar las relaciones entre subjetividad y los horizontes de las culturas, recurriendo al encuentro de diferentes pensamientos de la vida social como la literatura, el cine, la fotografía, la pintura y las manifestaciones de resistencia socio-cultural que tienen como centralidad los cuerpos. (Universidad de San Buenaventura Medellín, 2020, párr. 12)

En este sentido los estudios culturales son de carácter transdisciplinario y exploran las formas de producción y de creación en las sociedades actuales, proponiendo unas maneras de ocuparse de actividades cotidianas en las formaciones sociales.

En todo caso, lo que quizá más resuena de lo que anuncian Agamben, Braidotti, Deleuze y Bal es la necesidad de otros modos para comprometerse con el método y con el presente de las investigaciones que están abordando preguntas alrededor de, quizá, uno de los temas más inquietantes en la contemporaneidad: el cuerpo. El acercamiento a los cuerpos en producción, tal como señalan algunos autores (Courtine, 2014; Serres, 2011; Braidotti, 2018), es ya un aporte metodológico para la investigación y el arte. Los cuerpos y las afecciones<sup>1</sup> que se fueron tejiendo en el paisaje

<sup>1</sup> El concepto de “afecciones” proviene de Spinoza y es retomado por Deleuze en diferentes momentos de su obra: *Spinoza y el problema de la expresión* (1975), *Spinoza: filosofía y práctica* (2009), entre otros. En tal caso, este concepto parte de la pregunta por el cuerpo como modelo y asume que “el cuerpo supera el conocimiento que de él se tiene”

industrial de la planta de producción propiciaron un terreno para inscribir preguntas que hicieron posible movilizar y excavar en otras formas de trazar una pesquisa. A esto se sumó la pregunta por la subjetivación que convertida en una tensión actualizó la mirada sobre el método para acercarse a la producción de los cuerpos e invitar a “aprender a pensar de manera diversa en nosotros mismos” (Braidotti, 2015, p. 23). Como se evidencia en obras como las de Donna Haraway, Georges Canguilhem y Rosi Braidotti, el estudio de las subjetividades en la contemporaneidad invita a considerar “la estructura encarnada y orgánica del sujeto” (Braidotti, 2018, p. 62) que dialoga con una mirada geopolítica y ecofilosófica desde la que se pone en tensión el concepto de lo humano —al referirse también a agentes no humanos— y de cuerpo —en tanto lugar de organización creadora del deseo—.

De esta manera consideré a estos autores compañeros de errancia, con los cuales conversé todo el tiempo para encontrar posibilidades de interconexión, pero, además, otras maneras de investigar los vínculos afectivos producidos entre los seres humanos y los agentes no humanos que habitan una planta de producción. En este paisaje abierto de la investigación que transité, sería inocente creer que el método es un camino que reposa en un solo lugar, autor o concepto, pues las maneras para acercarse a los problemas contemporáneos movедizos, hipermediados, difusos e imperceptibles requirieron el arrojo

(Deleuze, 2009, p. 28), e invita a “captar la potencia del cuerpo más allá de las condiciones dadas de nuestra conciencia” (p. 28). De esta forma, Deleuze relaciona el esfuerzo implicado en las distintas acciones que realizamos con el carácter de los objetos. Así pues, las afecciones proceden de los objetos y se relacionan con las ideas que tenemos, las sensaciones o percepciones en un momento de tiempo determinado, en una sección de nuestra duración (efecto), y mediante estas se expresan variaciones de potencia, poder de ser afectado.



para la invención de trazos y formas de transitar la vida (y las diversas formas en las que se hace presente) que se mueve en un proceso de indagación. Sabemos de aquellos momentos en los cuales nos vinculamos con un método de investigación cuyos procedimientos están tan suficientemente delimitados en unos pasos y estrategias determinadas como generalidades científicas, que terminan por engeguernos como investigadores, privándonos de la indeterminación y la potencia de las fuerzas vivas que siempre sorprenden, aún en los terrenos que creemos conocer con suficiente solvencia.

### Paisaje del plegar. Partir del cuerpo para constituir un método

*As palavras me antecedem e ultrapassam, elas me tentam e me modificam, e se eu não tomo cuidado, será tarde demais: as coisas serão ditas sem eu as ter dito.*

(Clarice Lispector, 2013, p. 199)

Cuando volvemos a tantear sobre ese rompecabezas destrozado y forzado a decir un proceder que no se compadece con la fluidez y lo inesperado que resulta moverse en la investigación, nos enteramos con fingido asombro de que los métodos se pueden agotar en un modelo ideal que tampoco puede decir más de lo que sus preguntas permiten. Allí es cuando comenzamos a entender que no hay camino en el método, sino un caminar. Ese paso del sustantivo al verbo implica un desplazamiento que, a su vez, desinstala la mirada en torno de las partes para llevarla al mapa en construcción incierta que es el rizoma<sup>2</sup>. Caminar el paisaje y crearlo

<sup>2</sup> Según Deleuze y Guattari (2015), el rizoma se constituye a partir de eslabones semióticos que se conectan desde codificaciones diversas:

mientras se camina se volvió una acción subjetiva que movió a usar el cuerpo: “ya que tenemos un cuerpo, lo mejor será que lo utilicemos” (Le Breton, 2018, p. 241). Porque arriesgar una investigación acerca de los cuerpos que se fabrican invitó a preguntarme, junto con Braidotti (2018), “qué nuevos tipos de cuerpo están en construcción en este momento histórico” (p. 64) y pensar en el método desde las mismas potencias, fuerzas y resistencias producidas por esos cuerpos, lo cual desplaza el interés de saber qué es un cuerpo hacia una acción de componer lo que hace un cuerpo.

De esta manera me arriesgué a hacer del método un brote desprovisto de raíces, fertilizado de pliegues, alimentado por las vertientes múltiples de aire que se mueven en los acontecimientos vitales. Desprovisto de un territorio, empecé a cuestionar el método para hacerlo elástico y reelaborarlo como transespecie mediante las moléculas que fueron trazando una nueva forma de devenir red. Ante la sensación del vacío en las manos y el vértigo de las líneas áreas, desprovisto de unos pasos, cada investigador es llamado a tramitar un método para su investigación. Henri Bergson (1977) habla acerca de la necesidad de un método que permita hallar los verdaderos problemas. Al defender la intuición como método, el autor reconoce que recibir una ruta hecha es condenarse a la solución que aportan una o dos respuestas:

“eslabones biológicos, políticos, económicos, etc., poniendo en juego no solo los regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas” (p. 13). Así mismo, el rizoma conecta puntos con rasgos diversos, no se deja reducir al uno ni a lo múltiple: “no está hecho de unidades, sino de dimensiones, o más bien, de direcciones cambiantes. No tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que se crece y desborda” (p. 25). Lo anterior implica que el rizoma, en tanto está compuesto de líneas y no de puntos, constituye multiplicidades que no son atribuibles ni a los objetos ni a los sujetos, lo que lo hace susceptible de metamorfosearse, en tanto no puede hacerse objeto de reproducción: “[e]l rizoma es una antigenealogía, una memoria corta o antimemoria” (p. 26).



Equivale a decir que toda verdad es ya virtualmente conocida, que el modelo está depositado en los papeles administrativos de la ciudad, y que la filosofía es un juego de puzzle que trata de reconstruir, con las piezas que la sociedad nos proporciona, el dibujo que ella no quiere mostrarnos. (p. 23)

En este sentido, autores como [Passos et al. \(2009\)](#) hablan de la cartografía como método. De allí intuí que la investigación cartográfica, en tanto se constituye en investigación de las multiplicidades, podía nombrarse una investigación de pliegues y que incluso se aventura a crearlos. Esa fue, para entonces, la tarea semiótica —más no metafórica— que me otorgué.

Según [Deleuze \(2017\)](#), en su obra *El Pliegue. Leibniz y el Barroco*, “[l]o múltiple no solo es lo que tiene muchas partes, sino lo que está plegado de muchas maneras” (p. 11). Por lo tanto, acompañada por esta lectura, digo que la cartografía se pliega de muchas maneras para dar lugar a formas de investigar que atañen no solo a los mapas, sino también a maneras de hacer imperceptible la investigación y las acciones implicadas. Esto me ha permitido pensar en una investigación que al plegarse produce algo, un pliegue en sí misma y en las formas de hacerse presente la investigación, desde movimientos de transición potencialmente contradictorios, pero en potencia de generar híbridos significantes. También Deleuze, que permitió pensar en la necesidad de una investigación en el terreno de lo moviente como lo plantea la cartografía —cercana a la vida y a las formas en las que esta se manifiesta—, forzó mi pensamiento a desplegar la incertidumbre de un método propio que se fuera produciendo como tejido asistémico y parental. De allí retomé la acción de los brotes cuando eran semilla y llevaban dentro de cada uno de los pliegues la infor-

mación para todas las semillas venideras, brotes curvos, cóncavos, replegados, cavernosos, rizomáticos, porque permitieron hablar de un método que se pliega y despliega. En este lugar consideré la necesidad de despuntar los hilos de uno de esos pliegues posibles para la investigación cartográfica y entregarme al movimiento aleatorio de ese delgado hilo aéreo.

El método, entendido como un recorrido inesperado, a veces de trazo brusco y otras veces de trazo delineado con la delicadeza de un lápiz que apenas se deja caer sobre el plano, “nunca sigue la línea recta de ninguna curva prevista de acuerdo con una ley previa [...]. El método anuda lugares cercanos y los distribuye en la lejanía” ([Serres, 1995, pp. 98-99](#)). Por esto resultó interesante acercarme a la curvatura del método, lo que implicó mirar entre sus pliegues encriptados que, como la materia, presenta:

Una textura infinitamente porosa, esponjosa o cavernosa sin vacío, siempre hay una caverna en la caverna: cada cuerpo por pequeño que sea, contiene un mundo, en la medida en que está agujereado por pasadizos irregulares, rodeado y penetrado por un flujo cada vez más sutil, el conjunto del universo era semejante a “un estanque de materia en el que hay diferentes flujos y ondas”. ([Deleuze, 2017, p. 13](#))

Sostiene [Deleuze \(2017\)](#), desde la física barroca de Leibniz, que la curvatura del universo se sustenta desde la fluidez de la materia, la elasticidad de los cuerpos y el resorte como mecanismo. A partir de mi acercamiento a este autor, determiné que el método para mi investigación doctoral podría contemplar esa elasticidad; así, en la medida en que la curvatura de la mirada sobre las acciones de las mujeres en la planta de producción penetraba los cuerpos, formaba torbellinos entre otros



torbellinos para provocar otra paleta de movimientos. Esto implicó una búsqueda de otras maneras, como alternativa a los métodos dominantes y como proceso de metamorfosis, necesario en una investigación. Entonces me pregunté: ¿de qué manera es posible la invención de un pliegue del método cartográfico como forma imprevista de escribir una serie de ficciografías para arrojarme sobre unos mapas imperceptibles?

La ficciografía se convirtió en un torbellino en la investigación, generadora de líneas de aire. Se pliega una y otra vez para crear pliegues en la cartografía, laberintos en los mapas, rupturas en las formas y escrituras abismales hechas de lenguaje. De esta manera, la fabricación de los cuerpos en la planta de producción trascendió los límites de los mapas y se volcó hacia una demanda por otras formas de escritura que permitieran marcar la elasticidad de esta producción de subjetivación. Esta producción no necesitaba tanto terreno como aire y agua para deslizarse. Además, se resistía a idealizar las interacciones que ocurren en ella y las posibles derivas para la educación. Diré, con Deleuze (2017), que “un cuerpo tiene tanto un grado de dureza como un grado de fluidez o que es esencialmente elástico, siendo la fuerza elástica de los cuerpos la expresión de la fuerza compresiva activa que se ejerce sobre la materia” (p. 14).

La ficciografía se ocupó de esas fuerzas vitales, no solo para narrar o representar la vida en la planta de producción, sino también para expresarla de una manera diferente y otorgarle un nuevo cuerpo. Las mujeres de la planta ya construyen su vida desde la dureza, por lo que sería redundante repetir su vida o hacer una biografía de estas. Sin embargo, como afirma Delory-Momberguer (2015), a través de esto podrían dar forma a sus experiencias y a los acontecimientos de su existencia. Lo que realmente fue

posible, siguiendo la ruta trazada por Deleuze, fue desplegar y construir esas otras formas de expansión y habitar a través del lenguaje, y eso es precisamente en lo que se enfocó la ficciografía. Para Deleuze (2017) el cuerpo está compuesto por multiplicidad de pliegues, por ende:

Un cuerpo flexible o elástico, todavía tiene partes coherentes que forman un pliegue de modo que no se separan en partes de partes, sino que más bien se dividen hasta el infinito en pliegues cada vez más pequeños que conservan siempre una cierta cohesión. (p. 14)

Así las cosas, la ficciografía como pliegue se descompuso en movimientos curvos que la siguieron emparentando con la cartografía, sin que se presentara una disociación del cuerpo en puntos o mínimos. La división es como la de una hoja de papel con muchos pliegues: “siempre hay un pliegue en el pliegue” (Deleuze, 2017, p. 14). Al ser el pliegue y no el punto el elemento constituyente de la unidad de la materia, este continuaba siempre hacia otro pliegue.



## El vértigo de las líneas aéreas

Las arañas tejen una red en cualquier terreno y desde solo un punto de apoyo. No es propio de ellas la necesidad de un territorio, poco quieren hacerse terratenientes, porque ya son dueñas de sí, de su fábrica.

Basta con un pequeño espacio para desplegar la más bella de las telas, que deberían llamarse telas de aire, porque la telaraña no es una casa, es un paisaje que se teje y desteje.

Las arañas a veces se alimentan, moran, se desplazan desde su tela, pero no olvidan que más allá de la tela está el tejer como una acción creadora, como una manera para mantenerse vivas.

En eso consiste su método, en inventarse líneas que luego terminarán comiéndose, abandonándolo. Por esto mismo, aman tanto el arte de tejer, como el vértigo de colgar siempre en el aire de un delgado hilo de seda.

Un método como pliegue fue la manera como la investigación se tornó sobre sí misma en un esfuerzo por cambiar y recambiar. El pliegue implicó una acción en un sistema de relacionamiento compuesto por fuerzas de intensidad<sup>3</sup>. De este modo la investi-

<sup>3</sup> Siguiendo a Bergson (1977), entendí la intensidad como cualidad o multiplicidad cualitativa que deviene signo de una cantidad, situada en un espacio. Por lo tanto, es signo cualitativo y no cantidad.

gación atendió a la vida y al mundo existente en los mínimos cuerpos. En estos movimientos se sustrajo el mecanismo del resorte, a la manera en que se pudo hablar de una investigación muscular, que tendió y distendió, contrajo y dilató, comprimió y explotó, las acciones de unos cuerpos con otros para producir otros paisajes para la existencia nuestra en la planta de producción y fuera de esta.

Plegar el método cartográfico hacia la ficciografía implicó reducirlo, “entrar en la profundidad de un mundo” (Deleuze, 2017, p. 18), poner el mundo en las mujeres de la planta “porque el mundo es lo expresado por el alma (virtualidad)” (Deleuze, 2017, p. 39), y encontrarse a veces otros paisajes posibles en los que se vinculaban nuestras vidas, las de las mujeres de la planta de producción y la de la mujer en la que me iba convirtiendo a su lado. Pero esta reducción no se limitó a un cambio métrico en relación con la expansión de nuestras historias comunes, pues lo que sucedió entre nosotras se vinculó con una metamorfosis de nuestros organismos vivos que contenían otras especies de organismos que se movían dentro de nuestros cuerpos fragmentados y multisituados para dar lugar a nuestros cuerpos “otros”. Unos cuerpos produciendo-se otros.

La ficciografía trató de la vida y de sus paisajes en metamorfosis. Cuando hablamos de lo viviente nos referimos a cuerpos habitados por otros cuerpos que se pudieron chocar con una palabra para nombrar y ser nombrados. Supuso entrar en agujeros poblados por cuerpos que iban alimentando las líneas tenues de mi curiosidad. Asimismo, invitó a un ejercicio cercano al propuesto por Peter Handke (2003): ejercitarse “para reaccionar súbitamente por medio del lenguaje ante todo lo que se topaba conmigo” (p. 8), para darnos cuenta de que “durante la vivencia, también

en la lengua cobraba vida esa inmediatez y se volvía transmisible” (p. 8).

De esta manera, las subjetividades, en tanto potencias en devenir, se convirtieron en una operación dialéctica desde la que se fue produciendo un mundo común para ser vivido en el paisaje de la escritura. Es este paisaje estamos en potencia de convertirnos en creadores, no para juzgar, sino para recoger los estímulos que se nos ofrecen en ese fantaseo (Walser, 2009) de producción con la vida.

### Paisaje del método ficciográfico. Atender a los paisajes existenciales

*Un devenir no es una correspondencia de relaciones. Pero tampoco es una semejanza, una imitación y, en última estancia, una identificación [...] los devenires animales no son sueños ni fantasmas. Son perfectamente reales. [...] El devenir no produce otra cosa que sí mismo.*  
(Deleuze y Guattari, 2015, p. 244)

La ficciografía es un pliegue de la cartografía que crea alternativas para el pensamiento desde la composición de una atención para la creación de paisajes existenciales. Es una posibilidad para desplegar las líneas de lo humano hacia conexiones que, de alguna manera, pudieran traicionar los regímenes estáticos y pusieran a conversar la investigación con géneros menores, híbridos o bastardos que se ocupan de una composición de paisajes desde la singularidad colectiva del lenguaje. En esta indagación el lenguaje se constituyó en una condición para otorgar “la posibilidad de lucidez o la posibilidad de conocimiento” (Cadava, 2014, p. 20), es decir, para forzar el pensamiento a decir otra cosa. Esto, a su vez, me invita a la invención del método. Por ende, el

método-creación del pensamiento y de la vida para caminar esos paisajes y posibilitar el despertar de maneras de hacer que dan sentido a la experiencia, se convirtió en una elección ética para la vida.

En sus textos *Notas de un método* (2011) y *Claros del bosque* (2018), María Zambrano habla acerca de esa constitución del método a partir de la experiencia e incluso después de esta. Al mismo tiempo, cuestiona la continuidad del método y lo propone como una manera de discontinuidad para religarse al ser del mundo. Este camino de vida nos advierte que “[s]i el método se refiere tan solo al conocimiento objetivo, viene a ser un instrumento” (Zambrano, 2018, p. 80). Por tanto, “solo el método que se hiciese cargo de esta vida, al fin desamparada de la lógica, incapaz de instalarse como su medio propio en el reino del logos asequible y disponible, daría resultado” (p. 81).

Usando la expresión de Zambrano, la conquista fue ese caminar la planta de producción desde los vínculos poshumanos de los que me iban dotando mis metamorfosis, con “avivada atención”, puesta en esas palabras y gestos que partieron dejando una sensación que no cesaba de constituirse (ver figura 2).

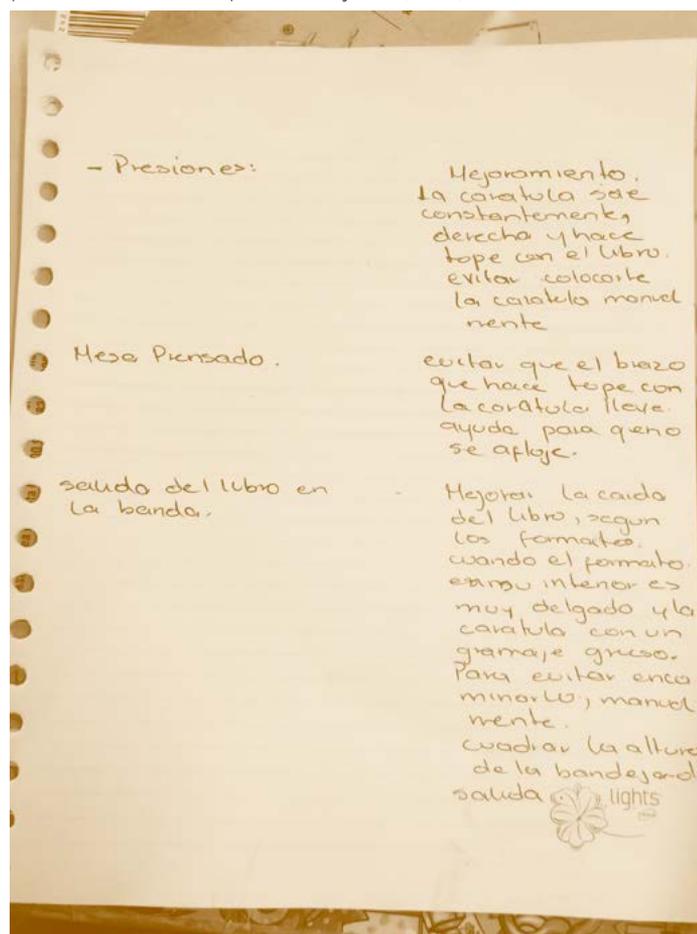
En el pensamiento de Zambrano, el método diferencia al filósofo del poeta. Así, en *Filosofía y poesía* (2010), anuncia que el poeta es un ametódico, pero que es también en la poesía, como “multiplicidad desdeñada” (p. 19), donde radican algunas pistas para acercar el enigma de un método no metódico que siempre esté en potencia de constitución. Zambrano (2010) da algunas pinceladas cuando afirma que:

El poeta enamorado de las cosas se apega a ellas, a cada una de ellas y las sigue a través del laberinto del tiempo, del cambio, sin poder renunciar a nada: ni a una criatura ni a un instante de esa criatura, ni

a una partícula de la atmósfera que la envuelve, ni a un matiz de sombra que arroja, ni del perfume que expande, ni del fantasma que ya en ausencia suscita. (p. 19)

Ese apego al cuerpo mismo de las cosas es el fondo del saber filosófico y se expresa en el método. Sin embargo, el método sigue habitando el saber enigmático de la poesía y por ello se abandona en esta y se

**Figura 2.** *Notas del trabajo en la planta de producción.*  
Fotografía intervenida con los manuscritos de los registros de procesos realizados por las mujeres (2019)



le entrega para recoger los padecimientos del instante. Así, la escritura se constituye en ese saber de la experiencia, aunque la experiencia no se puede provocar, es imprevisible y asalta al sujeto. El escritor “pasea tan a gusto como escribe” (p. 30), dice Robert Walser (2017), para quien el método está íntimamente ligado al oficio del poeta, o como él lo nombra, del paseante, ese investigador de la vida que se entrega a la experiencia.

Así las cosas, propongo la ficciografía como la fabricación de un pliegue para ese tipo de investigación cartográfica que se ha conceptualizado a partir de los planteamientos de las filosofías de las diferencias. De esta manera, la ficciografía se constituyó en una forma de atención y expresión para acercarme a las preguntas de investigación como un proceso en devenir que se nutrió tanto de la filosofía como de la literatura y del arte. Este acontecimiento de merodear y arriesgarme, precisó de una atención especial en aquello que sucedió en el encuentro con otros cuerpos en la planta de producción. Además, tuvo mucho que ver con las formas culturales menores en que sustraje la producción de subjetividad desde las complejas controversias de la contemporaneidad, donde las formas que adopta son cada vez menos transparentes. En tal situación, en la planta de producción se crearon estrategias para afrontar lo que era fuerza de intensidad en los actos cotidianos y también vida institucional, para esto renuncié a la representación de los otros y a hablar para ellos, y me acerqué a la escritura moderada desde la que renuncié a juzgar para acoger la creación de personajes conceptuales que pudieran decir y reconfigurar desde su simpleza la pregunta por el saber.

Fueron tres años de estancias itinerantes en la planta de producción, durante las cuales llevé a cabo procesos de experimentación que compartimos las mujeres de la planta y yo. Considero que juntas

hicimos del tejido de relaciones afectivas, nuevas formas de conexión social que se alejaron de la identificación o simpatía como mecanismos subordinantes en la investigación. Así las cosas, intentamos una matriz epistemológica volcada hacia los afectos y la compasión recíproca (que no radica en el juzgamiento de la realidad que vivía cada una de nosotras), pues poníamos en relación las vidas que nos hemos otorgado y que nos desestabilizaba, conmovía y tensionaba.

Hora: 8:30 am

Clima: indeterminado (es un día gris, aunque adentro siempre hace calor).

He pasado a mirar algunos puestos de trabajo. Las mujeres están recomponiendo una tarea que salió mal. Los juegos de hojas se dañaron por el descuido de una de ellas al accionar la perforadora, provocando que la filosa máquina penetrara las hojas más de lo calibrado. Ahora deben tomar libro por libro, hoja por hoja e ir pegando con mucha sutileza las partes dañadas. El trabajo es dispendioso y acarrea una precisión milimétrica para el uso del pegante y la disposición de los minúsculos fragmentos de hoja; ellas ya identifican las hojas dañadas (seleccionan, marcan, pegan, secan con un polvo especial que, según dicen, jamás habían usado). La mujer encargada de diseñar la estrategia para reparar el trabajo es la misma que causó el “daño” y mientras yo aprendo a realizar la operación y apoyo la labor, me dice: “esto no había pasado nunca antes

aquí... llevamos quince días en estas. Los jefes quieren que hagamos esto rápido, pero no se puede. Yo sé que me descuidé y fue mi error, pero esto me enseña que uno nunca sabe todo suficientemente”

Yo siento, de repente, una simbiosis: esta mujer, desde la sencillez de su palabra, disloca el día, disuelve la investigación, tensiona el método. Me duelen las manos y otras regiones corporales deshabitadas; se me hace tedioso empuñar este lápiz para escribir unas líneas que luego no dirán la metamorfosis como la estoy sintiendo en este momento... Pierdo mi “saber escribir”. (*Metamorfosis*, registro personal)

Llegué a la planta de producción en el mes de octubre de 2017. Desde entonces llevé a cabo estancias de tres días durante cada semana, que se extendieron hasta principios de diciembre de ese mismo año. Este primer ciclo de estancias culminó con una sesión de cierre parcial de la conversación, que acogió un recorrido por el centro histórico de la ciudad de Medellín, una visita a la Universidad de San Buenaventura en San Benito, una conversación con los jefes de la planta de producción y una conversación de la investigadora brasilera Cynthia Farina<sup>4</sup> con las mujeres en la planta de producción.

Invitamos a las mujeres de la planta de producción a la universidad con el propósito de ponerlas en con-

<sup>4</sup> Es Doctora en Ciencias de la Educación de la Universidad de Barcelona, España. Co-investigadora del proyecto de la investigación “Cartografías de una Educación ‘otras’” de la Universidad de San Buenaventura, Medellín.

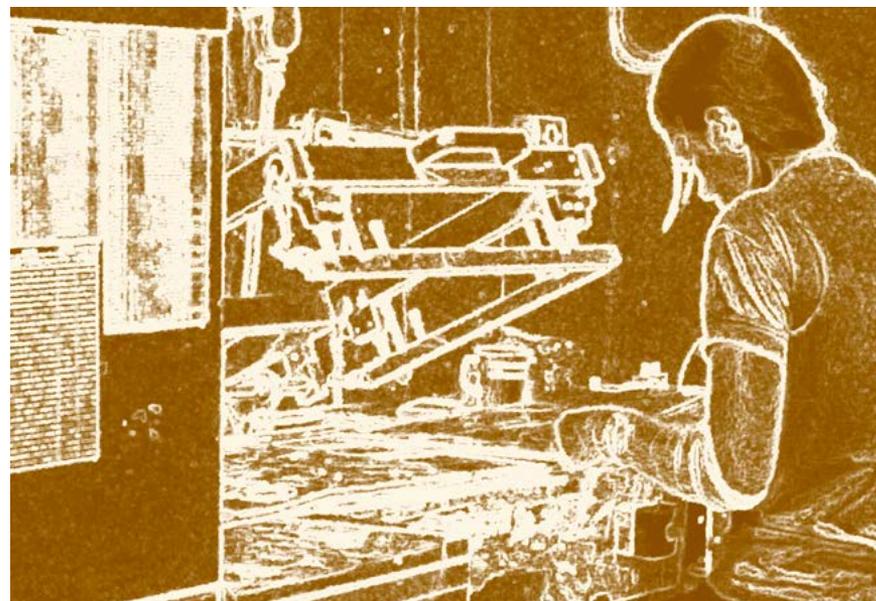
tacto con otra institucionalidad, en la que mediante la implementación de un taller en el que vinculamos música, movimiento, quietud, poesía, escritura, cuerpos y silencios, nos permitimos conectarlas con una dimensión de lo educativo formal a la que algunas de ellas no habían tenido acceso.

Después de esto regresé en dos ocasiones más, permaneciendo en la planta por periodos semanales. El primero de estos periodos fue en marzo de 2018 y el segundo en febrero de 2019. En ambas visitas el proceso estuvo marcado por una inmersión en las actividades laborales propias de la planta de producción que realizaba al lado de las mujeres, pero también por acciones cotidianas que nos provocaban un acercamiento mutuo y correspondiente a las maneras como cada una de nosotras constituía su cotidianidad dentro y fuera de la planta. Yo llegaba a las 7:30 a.m., marcaba el registro de ingreso, estaba con ellas mientras se vestían con el uniforme, me cambiaba los zapatos, entraba con ellas a la planta, ocupaba los asientos de unas y otras, y en el intercambio de actividades realizaba con ellas algunas de las tareas que tenían asignadas para el día, yendo de una máquina a otra. Nuestras palabras iban y venían haciéndose cada vez más cercanas, no era extraño que termináramos hablando acerca de sus hijos, de mi hija, de la universidad, de lo que preferían comer o de los sueños que teníamos fuera de la planta.

Las experiencias compartidas durante los periodos de mi estancia en la planta de producción permitieron que las intensidades se fueran suscitando de múltiples maneras: en las escrituras híbridas (que se podrían considerar como géneros culturales que han sido nombrados por algunos autores como menores) que ellas y yo tanteábamos mientras registrábamos el día a día (ellas en las “tareas” de productividad o en

las anotaciones de las sensaciones producidas después de los recorridos fuera de la planta, y yo en mis diarios de a bordo) con las marcas sobre los cuerpos, en las huellas y gestos que fuimos produciendo durante los encuentros y en los que por momentos nos desconocíamos. Desde la persistencia de nuestras compañías, en las líneas de errancia (Deligny, 2015), es decir, esos trazos de nuestras acciones juntas que se comenzaron a escapar, en aquello que nos faltaba también íbamos siendo “producidas” en la planta de producción.

**Figura 3.** *Mujer termoselladora.* Fotografía intervenida de mujer accionando la termoselladora en la planta de producción (2019)



Elegí los conceptos por su potencia y fragilidad, sus susurros y balbuceos, tan cercanos a la invención del método, a una escritura fiel con ese movimiento de creación suspendido en el hilo de la Aracne, pero a su vez tan traicionera e indecisa, próxima a la caída y en potencia del vuelo.

Esas líneas de errancia convirtieron la investigación en un proceso de creación en *m o v i m i e n t o*, donde la ficciografía dio cuenta de esos paisajes que se habitan, se inventan o se escriben. Porque, como lo sostiene Deleuze (2016), escribir consiste en inventar un pueblo que falta: “No escribimos con los recuerdos propios, salvo que pretendamos convertirlos en el origen o el destino colectivo de un pueblo venidero todavía sepultado bajo sus traiciones y renunciaciones” (p. 15). Quizá la posibilidad de inventar el paisaje de la planta de producción desde lugares distintos a los configurados por la sociología o los estudios políticos, y más desde la micropolítica —como lo plantean Guattari y Rolnik (2006)—, permita también la ficciografía de lo educativo, más allá de las aulas. Esto en la medida en que la ficciografía como ese inacabado conserva la presencia del animal que deambula en el paisaje, enuncia ese paisaje, lo delira, lo crea “como posibilidad de vida” (Deleuze, 2016, p. 16). Además, como sostiene Deligny (2015), “[a] las redes, cuando se forman, solo les falta la palabra” (p. 115). Fue esa posibilidad de crear otras formas para vivir la que agrietó en este libro los bordes de lo educativo para procurar un cuerpo sin bordes.

De esta manera se crearon otras conexiones para problematizar lo educativo por fuera de la escuela mediante la destrucción de las historias universales: narraciones del modernismo y del humanismo que, como anuncian Delory-Momberger (2015)<sup>5</sup> y

<sup>5</sup> La autora sostiene que la forma histórica y cultural aportada por la *paideia*, la *humanitas* y la *Bildung*, y que ha constituido el metarrelato que sustenta un modelo histórico del sujeto, “se encuentra interrogado en nuestras sociedades inmediatamente contemporáneas, al mismo tiempo que se deshacen los grandes relatos que le han dado nacimiento y que él ha contribuido a vehicular” (Delory-Momberger, 2015, p. 83). Todo esto bajo el cuestionamiento de las condiciones de posibilidad que se creían previsibles, de ideales como la sociedad del progreso, la realización social, entre otros.

Braidotti (2018), están en declive. Estas narraciones son sustituidas por la invención de los estratos múltiples que componen una vida en producción, en contraposición a una vida para ser representada. A ese método de composición lo llamé ficciografía.

La ficciografía se conecta con la manera como se compone una vida, es decir, es un territorio existencial a través del cual se transita para crear otros paisajes para lo educativo desde la escritura.

### 7 de noviembre de 2017

Pasó su niñez en Fredonia (la planta se me llena de un olor a café), la cuarta entre 10, habla acerca del abandono de su padre, del hambre, de la humillación, como si contara una historia de otra. “No teníamos qué comer, solo huevo. Mi mamá preparaba sangre de vaca con cebolla y sal. Mamá no sabía leer y escribir y no sabía cómo ocuparse” (en mi boca la lengua nada en sangre).

### Ficciografía: Cuerpo de sangre (fragmento)

Hay una mujer pequeña que camina con su falda de escolar, remendada, retaceada; camina descalza y con el estómago vacío. Bebe sangre de vaca para no morir de hambre. Devuelve esa sangre en cada uno de los oficios que realiza... Soy útil, soy una máquina especial ¿cuántas de estas mujeres que trabajan aquí tienen un cuerpo de sangre?, ¿cuántas tienen otro cuerpo?

Esta creación de lo que no se tenía es un encuentro contaminante, cercano a esos modos inéditos de lo



sensible de los que habla [José Luis Pardo \(2016\)](#) en su obra *Estética de lo peor. De las ventajas e inconvenientes del arte de la vida*, cuando sostiene que estos no producen formas ni ideas, sino “maneras de sentirlas”, y agrega: “[n]o hay reglas para inventar reglas. Lo que el genio produce es sensibilidad” (p. 32). De esta manera, el método de la ficciografía está en disposición de provocar una inmersión del cuerpo en sensaciones y percepciones que “constituyen la piel sensible de la que está recubierta la naturaleza” (Pardo, 2016, p. 61). Esa piel que es también otro cuerpo con el que sentimos, que se aleja de lo parecido o semejante y se instala en los territorios sensibles de una existencia en tránsito que aumenta la potencia de esos cuerpos y de las acciones de lo formativo que se pueden suscitarse en estos, excediendo la racionalidad ilustrada.

Para adentrarme en la planta de producción, llegué con el cuerpo abierto, pero modesto; enterado de sus limitaciones (pues nunca es posible abarcar, escuchar, escribir o percibirlo “todo”). A pesar de ello, mi interés radicaba en expandirme y convertirme en un cuerpo atento, perceptivo y receptivo. En el entorno de la planta de producción surgieron nuevas formas de respiración y lenguajes que se traducían en líneas sensibles que yo iba componiendo. Estas líneas no se enfocaban tanto en narrar las experiencias vividas, sino más bien en expresar las acciones que se llevaban a cabo.

Con el tiempo, el método de la ficciografía se convirtió en una forma de expresión de las múltiples facetas que conformaban dicha planta de producción. Se trataba de una forma de subjetivación que no se centraba en los individuos ni en sus historias personales, sino en las enunciaciones que permitían la creación de procesos colectivos de agenciamiento y subjetivación. Desde esta perspectiva, se iba desmantelando lo educa-

tivo y, consecuentemente, los métodos tradicionales utilizados para abordarlo. La ficciografía no se ocupaba de narraciones secuenciales, lineales o temporales, sino que intentaba capturar instantes impactantes en palabras escurridizas, que en algunas ocasiones eran fragmentos de escenas, gestos o micromovimientos de los cuerpos implicados, así como silencios en medio del constante rugir de las máquinas.

Cercano al trabajo escritural en el que [Eduardo Cadava \(2014\)](#) analiza las tesis de Walter Benjamin, desde lo que denomina “fotografías en prosa” y en el cual “considera el vínculo esencial entre el modo fragmentario, casi aforístico de su escritura, y su esfuerzo por escribir una historia de la modernidad” (pp. 27-28), el presente trabajo ensayó la ficciografía como una posibilidad para darle vuelta a la escritura narrativa. En tal caso, la ficciografía se constituyó en una manera de mantener el acontecimiento como tal, en el contexto en el que fue producido, alejándonos de su reproducción, de su imagen, y aceptando junto con Benjamin (citado por [Cadava, 2014](#)), que no es posible percibir lo irreplicable del acontecimiento en una “historia” o narración de la cual ya no hacemos parte. Así pues, la ficciografía se ocupó de las formas como se producen cuerpos y subjetividades en la cotidianidad de fragmentos escriturales.

Para [Braidotti \(2018\)](#), el cuerpo “es una entidad dinámica y móvil, provista de una memoria encarnada, una inteligencia de la materia carnal que, como enseña Bergson, está conectada con la memoria, es decir, con la capacidad de acordarse” (p. 38). En tal caso, las subjetividades corpóreas y encarnadas de Braidotti regresan sobre la experiencia vivida, los gestos cotidianos y el interés por la actualidad, los cuales toman vuelo en la apertura de los múltiples presentes en los que se despliega lo educativo. Así las cosas, en



el hacer de las operarias de la planta de producción se pusieron en acción agenciamientos de lo educativo que exigieron las maneras metódicas de proceder diferente.

De Certeau (2000) habla del arte de hacer, asociado a maneras de actuar y de utilizar: prácticas de lectura, prácticas en los espacios cotidianos, la composición de un espacio, prácticas familiares, culinarias, artesanales y habitacionales. En tal sentido, el autor denomina “táctica” aquello que no cuenta con un lugar propio, que no tiene una frontera, se insinúa fragmentariamente, juega con los acontecimientos para volverlos ocasiones de aprovechamiento, es decir, un acto y no solo un discurso, maneras de hacer. Desde esta línea, la ficciografía me llevó a pensar en esas prácticas cotidianas en el escenario de la planta de producción, que producen sin capitalizar (leer, conversar, habitar, cocinar) y que, en tanto producciones silenciosas, fueron dando cuenta de la vida de las operarias de la planta en sistemas técnicos que utilizaban sobre sus cuerpos y ponían en tensión sus subjetivaciones.

Gracias a la ficciografía como pliegue de la cartografía, pude vislumbrar lugares, paisajes y caminar en otros territorios. Se trató de un paisajear procesos y no de la representación de objetos. De esta manera, la ficciografía me permitió hablar de mí misma y de otros sin reducirme a los hechos y a las anécdotas del encuentro, pues fueron estos movimientos los que abrieron mi experiencia con las intensidades, es decir, con aquellas fuerzas que se produjeron en ese transitar la cotidianidad. Se trató de una producción de sentido con la vida, mientras me permitía acercarme a las afecciones que se movían en la planta de producción, en los cuerpos-fábrica de las mujeres que hicimos parte de esta pesquisa.

La ficciografía provocó ese pliegue que me empujó a pensar desde la experimentación con la escritura, con el cuerpo, con las maneras clandestinas del habitar de esas mujeres de la planta de producción y la mía, con las redes afectivas que invitan al pensamiento hacia la creación de otros territorios. Sin embargo, no pensamos porque queramos, no es asunto de voluntad, pues de lo que se trató aquí fue de hacernos cargo de esas fuerzas de la experimentación del cuerpo que estuvieron presente, solo arriesgamos metódicamente para perdernos y volver sobre el misterio de unas vidas en producción, porque nos recuerda Deligny (2015): “Dejar hacer al otro, es ante todo quererlo otro y dejar querer a este otro querido” (p. 116).

De esta manera, el acto de pensar dejó de ser un simple ejercicio de razón, ya que estaba impulsado por lo desconocido en la planta de producción y por una experiencia que desafiaba nuestro conocimiento de nosotros mismos, de la vida y de las relaciones. Nos encontramos ante intensidades abrumadoras para las cuales no teníamos una respuesta clara, ya que las palabras necesarias para describir esa experiencia debían ser creadas. Fue en este contexto donde la ficciografía demostró su poder al permitirnos descubrir los cuerpos que emergían en la planta de producción.

Ahora bien, la ficciografía fue un modo desaparecer para trazar y recorrer las capas de un paisaje que se presentaba orgánico, existencial y escritural. En tal sentido, retomé el concepto de ficción<sup>6</sup> —proveniente de la teoría literaria—, el cual mudó en este trabajo para hacer posible que me hiciera cargo de él y armara un tejido nuevo de palabras que permitían abrir el

<sup>6</sup> La palabra ficción proviene del latín *fictus*, que se refiere a la acción y efecto de fingir, pero también a una invención. Desde su raíz y para efectos de este texto, la palabra ficción alude a una creación, se relaciona con la producción de algo que no aparece en el plano de lo real en tanto se crea y se inventa.



método; pues, tal como sostiene Braidotti (2015), son urgentes otras formas de la narrativa que “no son no coherentes, ni racionales” (p. 40) y que, desde su naturaleza improvisada, se instauran en una micropolítica compleja, propia de los sistemas contemporáneos y de los sujetos que les atribuyen sentido.

Encendida la palabra ficción, dejé que ardiera y dijera ese sonido que quedaba balbuciendo de una manera incómoda. Esa palabra no siempre era narrada, sino más bien entonada o cantada, “¿cómo iba a decirse palabra alguna, sin entonación o canto?” (Zambrano, 2018, p. 129). Así pues, frente a los géneros hegemónicos instalados, se abrían paso unos géneros culturales que Braidotti (2018) denomina como menores, pero que preferí ver como metamórficos, por su naturaleza mutable e híbrida. Estos géneros, según la autora, “carecen de pretensiones ambiciosas —de tipo estética y cognitivo— y, por tanto, son una representación más cuidadosa y honesta de la cultura contemporánea” (p. 73).

Esta contaminación de la escritura y de la investigación misma actualizaba la mirada sobre nuestros cuerpos en la planta de producción, convertidos en capital y mercancía, pero también en potencia de creación.

Por ende, la escritura en la ficciografía se regaba y expandía en un trazo existencial que abrió el método y lo dejó en el flujo de un devenir polifónico que se tornaba vida, prosa, poema-relato, música, ficción. Palabras híbridas, sin cierre, “revelación, poesía, metafísica” (Zambrano, 2018, p. 129). En tal caso, la ficción rompió con el término peyorativo de que la ponía en esa relación binaria entre realidad e invento, porque ya no se entendió como una construcción por fuera de dicha realidad, sino como un trazo de intimidad creadora donde la melancolía de la vida acontecida

entablaba conversación con los trozos de las palabras que todas nosotras íbamos misturando.

Así, metódicamente, las ficciografías tomaron las voces de las mujeres de la planta, no como referente de su biografía, sino desde el personaje conceptual de Deleuze y Guattari (1997), que permitió una composición de vidas. Asumir las ficciones en tanto mapas puso de manifiesto un regreso a la palabra dicha, a los trazos que esta hace en la superficie etérea de la conversación, pero permitiendo siempre volver sobre los cuerpos, moverse, chocar, temblar, gorgjear fuerzas de intensidades.

De esta forma, la ficciografía genera una composición de palabras porque las intensidades no vienen de la nada, laten en las relaciones, de un poema, de lo que vive y lo que muere, del caos. Trabajar desde la ficciografía como pliegue cartográfico, empujó a ocuparse del cuerpo propio, pero también de sus relaciones con otros cuerpos, con cuerpos en errancia, en los que no se buscaba una imagen repetida, representada, sino una constitución de subjetividades que pudieran ser celebradas en tanto producían una cotidianidad común y digna de ser actuada. Se trataba, pues, de jugar con ese espejulo, especular, porque cuando se especula, algo acontece.



## Paisaje del desplegar. Improvisar trazos en el plano de la vida

**Figura 4.** *Extremidad híbrida.* Fotografía intervenida, del trabajo de unas de las mujeres de la planta de producción (2020)



La ficciografía fue, pues, un despliegue en la investigación. Se resistió a la poética representativa y a la narrativa orgánica de los acontecimientos. Por tanto, en ella, la ficción se acercó a la poesía y al relato como un modo propio del lenguaje. Esto movilizó a la investigadora hacia otros territorios del decir acerca de los cuerpos.

Se fue tornando un trazo incoherente, irracional e improvisado que iba cambiando las formas de poner el cuerpo en la planta de producción y que proponía otra conversación entre nosotras. Las mujeres de la planta se sorprendían al saberse parte de una investigación en la que ellas no eran las interrogadas y donde no existían registros secretos ni minuciosos de lo que decían acerca de su trabajo. En cambio, producíamos unas sensaciones de encuentro con la vida y con lo que poníamos sobre la mesa (el dibujo aleatorio

o el trazo de la tarea, la palabra, el silencio). Yo me hice parte en la investigación desde el lugar de una oyente-actuante que iba desplegando los hilos del cuerpo propio en garabatos de escritura, a veces ilegibles, pero desde donde vibraba el paso por la planta de producción. Conversábamos en la cotidianidad que nos proporcionaba el encuentro, y allí, por unos breves instantes, sucedía nuestra metamorfosis: ellas dejaban de ser trabajadoras y yo de ser maestra, para empezar a vivir las acciones de existencia y proporcionarnos el olvido. Olvidábamos el cuerpo del que antes hablábamos, olvidábamos las tensiones laborales, olvidábamos la investigación y empezábamos a vivir como un colectivo que enunciaba sus otros rastros sobre el plano plegado de la vida.

Al respecto, Ranciére (2009) me permitió pensar en un desdoblamiento del concepto de escritura desde donde se pusieron de manifiesto las contradicciones de la literatura y que posibilitó nuevas ideas para separarme de la definición de ficción como mentira y acercarme a la ficciografía como posibilidad de un trazo de invención. La escritura, desde este autor, podía ser palabra huérfana de todo cuerpo capaz de conducirla o atestiguarla, o también podía tornarse jeroglífico que lleva la idea de escritura en su propio cuerpo. Porque, además, reivindica el uso del detalle inútil que instaura su tímida presencia desde un estar ahí “real”: “prueba su realidad por el hecho mismo de que no sirve para nada, y por lo tanto nadie tuvo razón para inventarlo” (Ranciére, 2015, p. 19). Desde esta tensión configuré una línea de encuentro entre dos continentes de escrituras en constante desplazamiento: invención y poesía.

Para Ranciére (2009), tanto la ficción como la poesía son un “modo nuevo de racionalidad” (p. 13), con los cuales se exploran nuevos sentidos, pero, además,



“la desmultiplicación de los modos de la palabra” (p. 13), posibles desde los desarreglos del orden ficcional que permiten:

Pensar las relaciones nuevas entre las palabras y las cosas, las percepciones y los actos, las repeticiones del pasado y las proyecciones del futuro, el sentido de lo real y lo posible; de lo necesario y lo verosímil con el que se tejen las formas de la experiencia social y la subjetivación política. (Ranciére, 2015, p. 14)

Como mencioné antes, al acercarme a la exploración de estilos posibles para el decir y el habitar en la investigación, me encuentro con **Walter Benjamin** (2016) en *El autor como productor*, pues señala la potencia de la autonomía del poeta, quien tiene la “libertad de escribir lo que quiera” (p. 8). Ello, en la medida en que en las consideraciones escritas en 1934 señalaban que “nos encontramos en medio de un inmenso proceso de fusión de las formas literarias; un proceso de fusión en la que muchas de las oposiciones con las que acostumbramos a pensar podrían acabar perdiendo su vigor” (p. 14).

Así, los relatos de los cuerpos en la planta de producción requirieron de otras maneras para trazar las vidas, cuestionando el lugar del vidente en escrituras omniscientes. Como dice **Ranciére** (2009), “[e]l vidente no escribe, no habla. No puede oponer ninguna palabra de vida al maleficio de la escritura” (p. 124). Por lo tanto, el vidente precisa de un exterior, de “una escritura más que escrita” (p. 125), que se haga presente en las cosas mismas para que hablen de otra manera. En esta línea, **Ranciére** (2009) habla del poema comunitario como productor de una escritura de las cosas y no de una escritura acerca de estas. Para este autor, y en relación con lo que

me interesó abordar en este texto, se hizo necesario destruir el principio de narratividad e instaurar una novela como poema que no reproduzca la mirada mimética, así: “el lenguaje poético ya no ordena lo visible del pensamiento conforme con la economía representativa, sino que tiene como principio el desdoblamiento por el cual toda cosa presente su sentido, todo visible su invisible” (pp. 127-128). Desde allí se instaló para mí una manera de afección a partir de las palabras que no necesariamente “hacían ver”, como lo intencionaba en algún momento la narración, pues, por el contrario, la ficciografía pone la palabra en otro lugar como posibilidad para proponer una potencia que se vuelve cuerpo, es decir, una potencia en errancia que, incluso, permanece como visiones sensibles (Ranciére, 2015).

La ficciografía escapó a la anécdota y a la descripción, se alejó de las fórmulas míticas de los cuentos para acercarse más al lenguaje constitutivo de cada cosa y acontecimiento en la planta de producción y, por esto mismo, a un lenguaje que se iba haciendo mientras los cuerpos se volvían presencia en la investigación. La composición de una investigación ficciográfica puso en movimiento el método cartográfico que hizo posible las preguntas iniciales de esta indagación y que migró hacia un tejido rizomático posible para la ficciografía.

Como pliegue del método cartográfico, la ficciografía creó un terreno de paisajes de ficción<sup>7</sup>, configuró los tránsitos de esas huellas que se fueron trazando en los caminos de la pesquisa, mientras me tornaba

<sup>7</sup> Considero el paisaje como una forma de ficción, en línea con las ideas de **Javier Maderuelo** (2010). Según sostiene, el paisaje es una relación subjetiva que surge a través de la mirada, entre el ser humano y su entorno, convirtiéndose en una experiencia visual (Maderuelo, citado por **Molina**, 2006) o incluso más ampliamente corporal. En este sentido, el paisaje es improbable, cultural y subjetivo.



ficcioígrafa-paisajeante en la planta de producción, mientras experimentaba junto con las mujeres de la planta en su cotidianidad. No se trató de la construcción de textos autobiográficos ni narrativos, sino más bien de la constitución de estilos, voces, maneras de imperceptibilidad en la escritura de la investigación ficcioígrafa como posibilidad para devenir multiplicidad. El acontecimiento de vida que se compartió con otras mujeres en la planta de producción permitió inventar múltiples realidades para lo educativo desde las ficcioígrafías de los cuerpos. Estas precisaron de unos movimientos de invención y trazos livianos que se desmarcaron de los territorios localizables geográficamente y migraron hacia las líneas de errancia, unas veces aéreas, otras subterráneas y profundamente líquidas de la existencia y de las acciones implicadas en la investigación.

Constituir unos cuerpos afectados por la investigación requirió de un trabajo de composición desde el que se fueron delineando estancias corporales lo suficientemente frágiles para dejar pasar las potencias y las intensidades de ese habitar la planta de producción. En el proceso de ficcioígrafía se entrelazaron las fuerzas de las ficcioígrafas-paisajeantes, las mujeres de la planta y yo, en tanto fuimos produciendo las pistas, las huellas y los gestos que nos autorizaron la acción de paisajear la planta de producción. Para esto procedimos cercanas a la manera en la que se mueve la cartografía, así “el desafío del cartógrafo será siempre el de alcanzar el plano de las fuerzas: adentrarse por la forma para ir en dirección a las fuerzas que la sostienen. Algo parecido al proceso de creación en arte” (Farina, 2013, p. 24).

Por lo tanto, en esta investigación ficcioígrafa se configuró otra manera de habitar el territorio desde un quiebre epistemológico que impulsó a cambiar

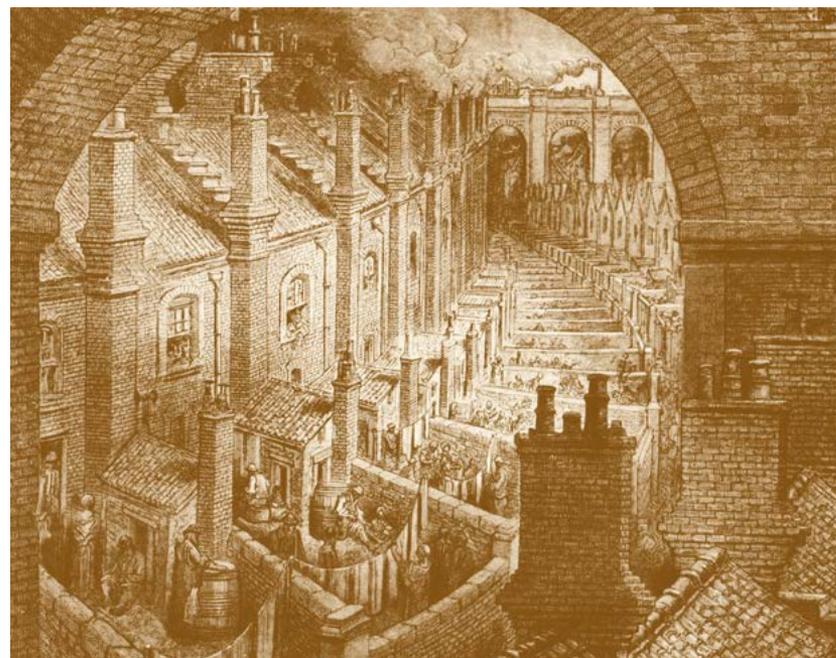
el lugar y la voz de la observadora académica, quien fue abocada a migrar hacia el lugar de ficcioígrafa-paisajeante para permitir que la realidad hablara por sí misma y la sorprendiera; el ficcioígrafo-paisajeante no busca, es sorprendido. En este movimiento de creación, las atmósferas se hacían más complejas ponían en riesgo las fuerzas vitales de quienes estábamos implicadas; ya no se trataba más de un ejercicio externo a la composición de la vida misma, sino más bien, como lo señalan autores como Dias (2013) y Hernández (2008), desde la investigación basada en artes, de dar un giro hacia procedimientos artísticos que mostraran otras geografías de la experiencia humana. Se trató de una “investigación viva” (Irwin, 2013, p. 29) que, además de emplear estrategias etnográficas de la investigación cualitativa, implicó las percepciones como forma de producir significados adicionales a los otorgados de manera genérica, los cuales se volvieron creaciones rizomáticas.

Las ficcioígrafías propusieron formas para desacomodar lo educativo y para dejar de describirlo, narrarlo o problematizarlo en la escuela. De manera reposada se abrió paso el paisaje de la investigación abismo, desde donde se quebraron incluso las estéticas de lo bello, otorgándose lugar a un paisaje de la incertidumbre y de otras formas desinstaladas de lo que implica un proceso de formación vital. Estos quiebres minúsculos surgieron de vibraciones experienciales que manifestaron diversas formas de enunciación, donde la ficción se convierte en una forma de crear y tensionar el cuerpo en un presente de sensaciones y fuerzas, alejándose de la evocación para inventarlo. Es como un músculo que se expande como el caucho, a veces alargado, otras veces vencido, pero siempre en potencia de errancia.

Arriesgarse a convertir la ficciografía en una improvisación para generar nuevas formas de construcción en educación implicó alargar el método e inventar una forma de proceder más cercana a los ritmos y esferas en las que se desarrollan las vidas. Además, invitó a prestar atención a las sonoridades imprevistas que se manifestaron durante la investigación. Por lo tanto, la ficciógrafa-paisajeante coloca su cuerpo en el paisaje, desinstalándolo de los territorios habituales y perturbando la estructura establecida de la educación para desactivar la continuidad del entorno. Permite que su cuerpo recorra las irregularidades del terreno, se sumerja en el fango de los días, atraviese el aire para respirar y luego vuelva al reposo o a la acción repetitiva en la planta de producción para contemplar otras cosas.

En la ficciografía ese atravesar el paisaje de la planta de producción, implicó acciones casi imperceptibles, pequeñas ondas producidas en la vibración de lo orgánico que reclamaron su mapa: ficciografías en producción. Por lo tanto, el despliegue del método implicó el encuentro y uso de unas maneras que revelaron lo que ocurre como una multiplicidad: desjerarquizadas, en movimiento, dislocables, multileíbles; trazos sin límites entre adentro y afuera, como los pliegues; sin principio ni fin, como lo proponen las figuras imposibles en las obras de Jacques Carelman y Maurits Cornelis Escher. Primero el asombro, luego la experimentación: son los actos desde los cuales se disponen las acciones de la ficciografía que se desarrollan a continuación.

**Figura 5.** *Las primeras ciudades obreras inglesas.*  
Dibujos y grabados de Gustave Doré, (1876)



### Acciones ficciográficas

#### *Acción del caminar-paisajeante por la planta de producción*

El paisajear es una acción del método ficciográfico que remite a una presencia corporal a la que acudí para darle lugar a la intensidad de la mirada y a los planteamientos de [Fernand Deligny \(2015\)](#), poeta y etólogo francés que trabajó por cierto tiempo al lado de Guattari en la clínica La Borde. Desde los mapas de las “líneas de errancia”, [Deligny \(2015\)](#) señala que “[l]a red es un modo de ser” (p. 17), y en esta los trayectos se van trazando sin que exista un proyecto suficientemente preciso, pues la red se traza donde falta “algo”. Es esta línea de suerte con la que los postulados de Deligny me conectaron con una investigación ficciográfica que se iba tejiendo en el encuentro con lo que

acontecía en la planta de producción, pero también a partir de las migraciones que se provocaban en la mirada, en la manera de percibir y de irse haciendo mientras uno se desplazaba por el territorio. Tomo estas migraciones como un modo de ser en red, que es tan profundamente humano<sup>8</sup>. Entonces, paisajear invitó a perseguir un nuevo orden de las cosas y las palabras. Por esta razón, la creación de la ficciografía implicó descubrir el mundo de una manera diferente para sumergirse en otro aire y generar nuevas ondulaciones mientras se camina y se escribe.

Una investigación que se camina desde la sensibilidad trata de la vida misma; “la sensibilidad es convertir en vida lo que la toca, en una vida disponible ya para una mayor revelación” (Zambrano, 2018, p. 94). En este caso, seguí el camino a la manera de un haragán, provocándome un nuevo régimen como ficciógrafa-paisajeante, que pudo ser un “fino vagabundo y holgazán o derrochador de tiempo y trotamundos” (Walser, 2017, p. 36), que se entregó al acontecimiento para dejarse decir. De ninguna manera se pudo entender el ficciógrafo-paisajeante como alguien descuidado, porque en el paisajear se producen sensibilidades a las que se va atendiendo: “muchas ocurrencias, relámpagos y luces de magnesio se mezclan y se encuentran con naturalidad para ser cuidadosamente elaboradas” (Walser, 2017, p. 36).

En este sentido, paisajear es también ir de un estar afuera hacia uno mismo, huir de la imitación, de la tentación de identificarse, porque la *aragne* está liberada de esto en tanto parece tener “una auténtica fá-

<sup>8</sup> Al respecto me interesa la definición que hace Deligny (2015) de lo humano, pues no pretende que tal concepto se confunda con un humanismo, a veces agotado en clichés frente a la complejidad y bastedad de los temas de la vida. Para este autor, “[h]umano es el nombre de una especie, que ha desaparecido a causa de aquello por lo que se toma el hombre” (p. 31).

brica incorporada en su cuerpo” (Deligny, 2015, p. 33), que en el acto de trazar las redes “crea una suerte de fuera que permite a lo humano sobrevivir” (p. 20). En ese paisaje, investigué mientras caminaba la planta de producción, ojeé, pasando la mirada para crear el espacio y hojeé mientras tejía una nueva relación con las hojas de papel apiladas sobre las mesas de trabajo. Ese paisajear implicó expandir el cuerpo, invitó a recuperar el cuerpo sin órganos del que hablan Deleuze y Guattari (2015), es decir, dejarse encontrar por las intensidades que acontecen cuando se está en contacto con otros cuerpos y permitirse ser atravesada por las fuerzas de los territorios existenciales en vibración. Dice Walser (2017), mientras habla de lo que significa el paseo para la creación de una obra y para su propia vida, que: “tiene razón si piensa que paseo. [...] Así que me ven pasear” (p. 26).

En línea con Walser (2017), “paisajear” como acción de la ficciografía requería de un estado de ánimo específico que se materializa en “ideas” que surgen durante el paseo. En mi caso, mientras exploraba el paisaje de la planta de producción, caminaba de manera errante, sin raíces, convirtiéndome en una paseante con “alma arlequinada, asociando y mezclando los espíritus de los lugares por los que pasamos” (Serres, 1995, p. 62).

Por lo tanto, en esa expansión se especuló y se configuró algo que estuvo en constante renovación, para que hubiese acontecimiento dejé de tener certezas. Proponerles a estas mujeres maneras para ocuparse de ellas, comer a su lado, caminar juntas, y hablar de nuestros hijos, del clima, de la escuela que cargamos en la memoria y de lo que comían para no morir de hambre. Al mismo tiempo intuí, invitada para arriesgarme a vivir el abismo de la investigación; mientras tomaba algunas notas caminaba, habitaba,



olfateaba la planta de producción, escuchaba nuestras sutiles respiraciones al lado de los bramidos de las máquinas. De esta manera asumí una forma del cuidado y de la atención —“[p]ara ser dueño hay que estar desprevenido” (Nietzsche, 2017, p. 5)—, y permití que el paisaje de la planta se insinuara con trazos leves como el del plegado de las hojas o tan fuertes como el que iban marcando los cuerpos puestos en ese territorio. Paisajear era insistir en esas fuerzas que se suscitaban en mí, como acontecimiento, mientras trazaba junto con las mujeres los trayectos de la cotidianidad, mientras recogía un gesto, una imagen, una palabra, un pedazo de papel olvidado durante el caminar al lado de ellas y de la planta; fragmentos de gestos desde los cuales se suscitaba una intensidad, traía de vuelta o inventaba una sensación para esta investigación.

El paisajear implicó acabar con el paisaje fijo y, en su lugar, amar el que se iba caminando y que se presentaba de manera “fogosa e instantánea” (Walser, 2017, p. 27), tanto como se ama el reposo y “todo lo que reposa” (p. 29) en la planta de producción, y sobre lo que se pone atención o se escribe en algunas líneas que luego se conectan de múltiples maneras.

Paisajear forzó a construir el espacio sensible, ya no el geográfico: “[l]os espacios así construidos están llenos de signos que no tienen por qué reflejar con estricta fidelidad adaptativa los sucesos” (Pardo, 1991, p.14), pues de lo que se trató fue de inventar los acontecimientos para las cosas vistas y sentidas que no iban a reclamar más comprensión. En este sentido, retomo la referencia de José Luis Pardo (1991), quien menciona la acción que lleva a cabo un sordo que mira a quienes hablan. En este caso, el lenguaje se convierte en una manera de inventar un paisaje sonoro para una cadena gestos y silencios en medio del

indescifrable ruido de la planta, como se propuso en esta investigación, en la acción del paisajear. Desde ese paisajear que iba inventando el espacio se arrojó la memoria y su contenido quieto a la hoguera —junto son el “anciano que duerme con sus categorías” (Serres, 1995, p. 62)—, para así entregarme a “vivir, conocer, aprender, inventar” los gestos en la balbuceante planta de producción.

### *Acción de expandir el cuerpo para hacer posible la ficciografía*

La ficciografía requirió de una disposición existencial del cuerpo; escribir implicó no solo un caminar-paisajeante, sino también habitar, salir a la calle, ver y ser vista. Se pregunta Serres (1995):

¿Qué significa habitar? ¿Cómo detener la vida errante? ¿Inmovilizar lo móvil o plantar lo expuesto? ¿Qué significa rondar? ¿Cómo hacer que al mismo tiempo lo de fuera entre (o se quede bloqueado) dentro y que lo de dentro se escape o se deslice hacia fuera? ¿Cómo escribir —o pensar— sin sustantivo, estable, ni verbo? (pp. 62-63)

La planta de producción se convirtió en un paisaje habitable a través de la configuración de la experimentación corporal que iba modificando el espacio, desplazando la atención y cambiando el punto de vista entre lo familiar y lo extraño. Ya no se podía simplemente transitar por ella, ahora se requería abrir el cuerpo para permitir o impedir el encuentro con algo. Esta comprensión implicaba la posibilidad de experimentar la cotidianidad en los fragmentos de tiempo de estas mujeres de la planta. Para expandirme tuve que entregarme por completo a los cuerpos humanos y no humanos presentes en las acciones diarias. Lo



inusual se presenta como una insinuación que sorprende solo a aquellos capaces de estar presentes para ser afectados y afectar a su vez. En la planta, la vida y la muerte se sostienen en el aire, y yo simplemente me dejo sorprender, me entrego al encuentro con una vibración.

Se trata de la acción de notar y hacerse notar en el paisaje de las otras cosas (Walser, 2017) lo que nos hace sentirnos movidos a hablar. Este momento implicó poner el cuerpo en el espacio, desplazarse para que “algo” fuera capturado por los sentidos. Invitó a reconocer que la educación mata las posibilidades de los sentidos, como afirma Nietzsche (2017), y es necesario volver a los sentidos para convertirse en lo que se es, desde el cuerpo que representa la libertad y que permite el desarrollo del pensamiento. Para Nietzsche (1984), nada nos ocurre por fuera del cuerpo: “el cuerpo es una gran razón, una enorme multiplicidad dotada de un sentido propio” (p. 56). De manera que, poner el cuerpo en la planta de producción implicó devenir posible en las fuerzas que se producen en el encuentro con otros cuerpos; de los choques, de los roces, de los temblores y de los dolores se producen las intensidades y la posibilidad de conocer. Movimientos provocados entre los cuerpos de quienes producimos subjetivaciones en esta investigación. Este cuerpo participante se alivió a veces sobre la vida de las mujeres, se prestó a escuchar y a hablar, conversó, se quedó mudo y puso fin. Este cuerpo observó y fue observado en sus movimientos, se hizo pesado, cargó con las conversaciones por fuera de la planta de producción y fue seguido por la resonancia del trabajo de la máquina o por la perpetua luz blanca de la planta. En este cuerpo en expansión siempre era de día, siempre era hora de trabajo. El cuerpo deslocado y presente que se arriesga a componer otras

maneras de habitar el día y la existencia es un cuerpo en movimiento posible para la educación. Se trata de un suave paisajear, más que de un caminar o viajar. En palabras de Walser (2017), “más de un fino vagar que de un fuerte paso y marcha” (p. 40). Esto implicó entregarse a la condición de una oyente corporal que se iba deslizando por el paisaje y le creaba otros sonidos y silencios.

Zambrano (2018) sostiene que se recorren los claros del bosque de manera análoga a como se va de aula en aula con la atención avivada que por instantes decae:

Aquel que distraídamente se salió un día de las aulas, acaba encontrándose, por puro presentimiento, recorriendo bosques, de claro en claro, tras del maestro que nunca se le dio a ver: el Único, el que pide ser seguido, y luego se esconde detrás de la claridad. Y al perderse en esa búsqueda, puede dársele el que descubra algún secreto lugar en la hondonada que recoja al amor herido, herido siempre, cuando va a recogerse. (p. 83)

La tensión que plantean los claros del bosque es que no hay que buscar, no habría que buscar nada en ellos, ni en la planta de producción ni en la escuela. Por ende, la vida no se busca, sino que aparece como un don y también puede ser borrada. Precisa de nosotros el estar abiertos al acontecimiento. Por lo tanto, la ficciografía se compone de esos imprevistos que se van metiendo en la red, sobre los cuales no cabe una mirada moralizante, pues la ficciógrafa-paisajeante está en contacto con otras vidas, pone también la suya en la investigación y, como lo recuerda Walser (2017) en *El paseo*, “no estaría bien criticar a otros sin compasión y querer tratarme a mí mismo con delicadeza y tan



cuidadosamente como sea posible” (p. 26). Entonces, la ficciografía expone sin superponer o jerarquizar unas vidas con otras, propicia un vecindario de cuerpos que se van conectando y desconectando, dejando espacios intermedios entre esos ángulos de cotidianidad constituida.

### Notar y hacerse notar

Mi presencia se notaba. Cambiaba el paisaje de la planta de producción. Ellas me esperaban antes de iniciar las labores, me acompañaban a los lockers, me observaban, me contaban cómo funcionaban los horarios de descanso, la tarea, las máquinas... Era una presencia nueva y ni ellas ni yo nos preocupamos por ocultarlo. Entendían mejor que yo que era una paseante. Fui extranjera en la planta por unas horas. Después me torné una máquina entre todas. Me gusta imaginar que al lado de “la guillotina”, “la tigre”, “la caminadora”, estaba yo, “la escritidora”...

(Registro personal, 13 de febrero de 2018).

### Acción de ficciografiar para inventar un paisaje

Inventar un paisaje invita a devenir posible en las fuerzas que se producen en el encuentro con otras vidas, implica la invención de nuevos territorios para la existencia. El acto de ficciografiar fue, tal vez, la acción más exigente en este método para la investigación. Quienes estábamos implicadas, estábamos llenas de muchos personajes y cada uno de ellos encarnado por una voz, un estilo, a la manera en la que

Nietzsche (2017) se crea a sí mismo como un personaje conceptual cuando sostiene: “Hay en mí muchas posibilidades de estilo, el más diverso arte del estilo de que un hombre ha dispuesto nunca. Es bueno todo estilo que comunica realmente un estado interno” (p. 79). Esas mujeres de la planta de producción —mujer de la planta que también era yo cuando paisajeara— eran la posibilidad para escribir desde la ficción que es la vida misma. Para esto se crearon paisajes, porque los existentes no terminaban por enunciar la complejidad de la educación que nos procuran nuestras acciones cotidianas. Inventar los paisajes era la manera de ficciografiar la vida desde las múltiples entradas a los cuerpos. Implicó estar atenta a las fuerzas que se produjeron entre las multiplicidades que soy y que se constituyen en la virtualidad.

La ficciografía, que deviene escritura ficciográfica de las intensidades, se constituyó en un trabajo tan arduo “como el trabajo de la tierra” (p. 59), según dice Walser (2017) al hablar del continuo escribir. Esto en la medida en que ficciografiar es volver sobre las líneas terrestres que hacen posible el vuelo y los pliegues del lenguaje en las regiones oceánicas y fluidas en las que iban aconteciendo nuestras metamorfosis. Asimismo, cuando Ranciére (2015) habla de la poesía, sostiene que es una manera de “transformar lo que se ha vivido en manera de vivir” (p. 74). De esta manera, un poco de esa potencia es la que tomo prestada para alimentar el animal enfermo que respira en la acción de ficciografiar, en su andar múltiple compuesto por errores, errancias y vagabundeo de los trazos.

Luego, el movimiento de tornarse escritura desde la ficción del personaje conceptual implicó lidiar con el “mí” para oírme en las multiplicidades desde la creación de una estética escritural. Viven en nosotros muchos personajes y, tal como sostiene

Alexander Nehamas (2002) en su texto *Nietzsche. La vida como literatura*, son los múltiples estilos de Nietzsche los que permiten que su presencia como autor no pase inadvertida. Del análisis que presenta este autor alrededor de la obra de Nietzsche me interesaron las tensiones que menciona en su esteticismo:

Su confianza esencial en modelos artísticos como modo de entender el mundo y la vida, como forma de analizar a las personas y sus actos. Tal esteticismo es el resultado de su afán por situar el estilo en el centro de su pensamiento e insistir en lo que consideraba el mayor logro de los griegos y los romanos: “el gran estilo ya no como mero arte [...] sino convertido en realidad, verdad, vida”. (p. 59)

Esa constitución del estilo, que señala Nehamas en Nietzsche, me autorizó a asumir las ficciografías como una posibilidad de crear personajes conceptuales. Esto se debe a que traza un método que juega con las formas de la escritura, las disuelve y las hace pasar por diferentes estilos con el propósito de centrar la atención en el personaje en lugar de la narración en sí o la anécdota. Además, proporciona múltiples y contradictorias formas indefinidas de escritura, similares a la vida misma. Nehamas (2002) también nos recuerda que: “la escritura [...] fue siempre la principal referencia y el principal objeto de las ideas de Nietzsche” (p. 49) y, en mi caso, el principal vehículo de la ficciografía.

Pero, como he dicho antes, esa escritura no pasó necesariamente por la biografía o la narrativa, pues, junto con Walser (2017), consideré que basta con que uno mismo sepa lo que es, y que sea uno mismo el que mejor informado esté de ello. Dice Walser (2017) que “[a] menudo las apariencias engañan [...]

y lo mejor es dejar el juicio sobre una persona a esa misma persona” (pp. 22-23). Por esto mismo, no es posible sustraer la ficciografía a la narración, toda vez que se pudieron agenciar otras formas de escritura que hicieron posible otras maneras de devenir. Esas otras maneras que también reivindica Pardo (1991) cuando sostiene que:

La historia, la narración, la explicación de “cómo ha llegado a suceder esto” que, una vez conocida (por ejemplo, en las pesquisas del investigador policial que, en la última escena, reúne a todos los sospechosos y, con el solo poder de su voz, que narra la historia del crimen, confiere en su palabra un sentido a la escena primordial, eliminando su misterio y desvelando el enigma), implica la liquidación completa de la pregunta, la aniquilación del poder del espacio, la muerte de la imagen, su ocultación en las arrugas del tiempo. (p. 10)

Así pues, desde un lugar diferente al de la narración, el movimiento del ficciografiar me animó a mantener el contacto con el mundo vivo, acción necesaria para acoger el impulso de la escritura, pues, como lo sostiene Walser (2017), sin estas sensaciones vitales “no [se] podría escribir media letra más ni producir el más leve poema en verso o prosa” (p. 58); aquello que está vivo y, aun así, muriendo, es la posibilidad para crear desde los objetos pequeños y grandes que habitan el espacio de la planta de producción.

La ficciografía está llena de voces y otras manifestaciones gestuales, corporales y auditivas que se entregan para ser vistas y sentidas, pero muchas veces no se dejan poner sobre el papel o la pantalla. Llenan el paisaje de imágenes y de poesía que se hacen presentes incluso en los pasajes más breves e inesperados.



Configurar el método ficciográfico en tanto devenir posible para derivar algunos trazos en las ficciografías, fue finalmente hacerse retazo, molestia. Así, estas últimas terminaron siendo una posibilidad de experimentación, no para componer el espejo roto de las vidas, sino para hacer potente el encuentro entre los cuerpos que duelen de múltiples maneras, que ensayan formas del habitar y producen escenarios especulares para mirarse con otros: constituir otras maneras para lidiar con el cuerpo que somos y poder habitar otros paisajes subjetivos para la educación.

### Composición de las vidas en la planta de producción. Detalles de un paisaje perforado

Las acciones de perforar, penetrar y entrar estuvieron íntimamente conectadas con la ficciografía, trazando la línea más fuerte de esta investigación. Estas acciones hacen referencia a la irrupción de un cuerpo en otro, es decir, al movimiento de una virtualidad compacta en la que los cuerpos se abandonan por breves instantes al devenir estético y creador del dolor compartido. En este movimiento descentrado se produce el paso de las intensidades y, con ello, la posibilidad para la constitución de un habitar particular donde nada se superpone a otros y nada se entiende en lugar de otro. Perforar implicó “estar-con”, “ser-con”.

En la planta de producción nos enfrentamos a la máquina mientras nuestros cuerpos se exponen a la descomposición para procurarnos la composición de una vida desde las facetas hexagonales de nuestra “mirada compuesta” de animal. Para hilvanar el mosaico fragmentado del paisaje he escrito estas líneas en las que voy perforando las palabras, taladrando

para encontrar en sus restos alguna viruta que haga posible componer un cuerpo diferente.

Los procesos de producción en la escuela son posibles en aquellos instantes en los que aumenta la potencia y estos coinciden con el momento en que el estudiante se sustrae de su uniforme y se autoriza a hacer algo que no le está permitido, que va contra toda regla. Una pequeña victoria cuando no se lleva el cuaderno de la materia correspondiente, cuando se puede escapar de la mirada del maestro para pasarse a una silla que no ha sido asignada, para decir una palabra no autorizada.

Perforar es una práctica de orden performativo en tanto produce un cambio, tanto en el afectante como en el afectado. Podríamos decir que ambas funciones se hallan íntimamente relacionadas y se convierten en constituyentes de ese gran cuerpo de la planta de producción; una planta viva que respiraba, vivía y moría al tiempo que lo hacíamos las mujeres que transitábamos por esta. Herimos y somos heridas, las mujeres-máquinas y los espacios-nido, a través de las colocaciones que nos íbamos otorgando y las acciones que se provocaban para abrir la planta a lo que iba aconteciendo allí. La planta de producción era un ecosistema intensivo de cuerpos donde estos se convirtieron en una composición polifónica de las fuerzas que nos movían y que se apropiaron del espacio para reinventarlo. Dice Serres (1995) que “[c]omo los seres vivos las cosas inertes resuenan juntas sin cesar, de modo que no existía mundo sin este tejido engarzado de relaciones y continuamente trenzado” (p. 125). Así, los cuerpos poblaban, invadían, llenaban todo y



habitaban cada molécula de aire en el espacio mientras lo nombrábamos con balbuceos o lo creábamos con cada manera en que nos disponíamos para habitar ese campo de fuerzas.

**Figura 6.** Detalle de perforación de una máquina en la planta de producción. Fotografía intervenida (2018)



Cuerpos potentes en su presencia, visible e invisible, actuando al mismo tiempo: molestando, estorbando, acercándose, generando intensidades y provocando movimiento para evitar choques entre ellos; apartándose o colaborando en conjunto. El espacio abrió nuevos significados para los cuerpos y estos requirieron que se les dieran otros nombres, animando lo que parecía estático para habitar cada rincón de la planta con un micro movimiento renovado, porque allí no existía el espacio vacío; cada ritmo componía una vida. Dice Nancy (2007) que “[e]l cuerpo es material. Es aparte. Distinto de los otros cuerpos. Un cuerpo empieza y termina contra otro cuerpo. Incluso el vacío es una especie sutil de cuerpo” (p. 13). En la planta de

producción, el cuerpo parecía estar en todo el espacio para crear allí una palabra nueva.

### Paisaje del Componer. Estar juntas en la planta de producción

Hacer presentes los cuerpos de las mujeres de la planta conversa con un interés contemporáneo por aquellas formas de micropolítica que develan la naturaleza nómada de los sistemas sociales, de los sujetos y de la misma subjetivación<sup>9</sup>. En este sentido, se volvieron interesantes los procesos de subjetivación que nosotras íbamos creando y mediante los cuales a veces negociamos y otras veces sustrajimos maneras de habitar y hacernos a un cuerpo en el paisaje industrial. Por lo anterior, tal vez una pregunta para plantearle a la escuela contemporánea es aquella que indague por los cuerpos que son posibles o no en la institucionalidad como estrategia actualizada para componer la vida, doblarla y, en general, socavar las fronteras de lo que se puede o no hacer en el espacio, con un cuerpo expandido que está en potencia virtual de habitarlo todo.

Un cuerpo que soporta y sostiene, un cuerpo desplegado que se expande y moviliza fuerzas, un cuerpo que dirige la atención hacia prácticas políticas, sociales y artísticas que lo performan y, en ese acto, un cuerpo que se convierte, a su vez, en un cuerpo humano perforado por los cuerpos de las máquinas, por las fuerzas de los choques que se producen entre estas. Por esto los cuerpos de las mujeres trazaron micropotencias de singularidad que nos implicaron

<sup>9</sup> Rossi Braidotti (2015) señala que la subjetivación puede emplearse para los organismos vivos y para la materia inorgánica —que pueden ser las máquinas—. En esta misma línea, la subjetivación se basa en un sistema de valores mutables, producto de una experimentación con posibilidades virtuales.



“reconocer mejor la potencia y las fuerzas específicas de cada cuerpo, pero sobre todo para identificar las zonas de contacto y relación que median entre nuestros cuerpos y el mundo entero” (Braidotti, 2018, p. 24). Zonas de contacto que se van creando en el espacio y procurando apropiaciones, marcas, huellas de singularidad que hicieron posible la experiencia sensorial en la planta de producción. Pero también espacios entre los cuerpos que se llenaron a medida que sucedía el movimiento más leve.

De esta forma los cuerpos fabrican los lugares, atribuibles a la acción de recorrerlos, y de crearles piel y huesos con esos tránsitos que trazan los cuerpos a tientas para ir formando la exterioridad de los otros cuerpos y de los espacios que se van poblando. Dice Pardo (2016) que “no se ven, no se huelen, no se tocan, los lugares se infieren a partir de los movimientos de los cuerpos” (p. 57).

En este panorama hay líneas que me llevaron a reflexionar sobre las fuerzas de potencia, las cuales no son algo que se elija producir y alcanzar. Expresado en términos de posibilidad, la potencia se acerca a la capacidad de afectar y ser afectados en el grado de intensidad, que es lo que Deleuze relaciona con los mapas de afectos o Haraway con los nuevos parentescos; estos no surgen como resultado de una elección. En la planta, estos trazos que se forman de manera aleatoria cuando varios cuerpos son afectados, produjeron pliegues minúsculos en el sistema industrial y mecánico. Estos puntos no conformaban líneas, sino elipses, ojivas y curvas de formas imperceptibles que punzaban la estructura de la planta y nos permitieron aumentar nuestras intensidades y potencias de formas casi invisibles para los empleadores y supervisores de la actividad de la planta.

Así pues, lo que las mujeres de la planta producían era la expansión de la idea de “una” familia, conectando la construcción de parentescos en la contemporaneidad con un método de trabajo o forma de construir conexiones, tal como lo anuncia Haraway (2016), para llegar a pactos que hagan posible la subsistencia en un mundo fragmentado.

Perforar la planta de producción fue para las mujeres también perforar minúsculamente sus estructuras de gobernanza. Para los empleadores era visible que algunas de ellas eran hermanas, otras llevaban a sus hijas y sobrinas desde los dieciséis años para enseñarles la labor y dejarles el legado de un puesto de trabajo. Sin embargo, quizá esas figuras de autoridad no habían considerado suficientemente las formas en que se fueron produciendo otras familias, las maneras alternativas de asociación y constitución de parentescos, incluso entre mujeres y máquinas. Como señalé anteriormente, para muchos teóricos de la actualidad las interconexiones comunitarias entre sujetos humanos y no humanos se constituyen en una ampliación de las relaciones afectivas. Así las cosas, dice Braidotti (2015) que:

El devenir máquina [...] indica y actualiza las relaciones de poder de un sujeto que ya no está encerrado en el contexto dialéctico, pero que goza de un vínculo privilegiado con los múltiples otros y que se funde con el medio ambiente planetario tecnológicamente modificado. (p. 111)

Este vínculo producido entre mujeres y máquinas, unas deviniendo otras, tensionó de manera sutil el hilo de las formas constituidas en el interior del aparato fabril y semicontroladas por el empleador, pues se podría pensar que mientras más comprometían sus



vidas en la planta de producción, mayor energía darían las mujeres a la tarea. Sin embargo, estoy convencida de que no es solo la fuerza del trabajo de una familia y la vida misma que se va dejando en la práctica diaria, también se van creando formas de parentesco que introducen pequeñas variaciones en la tarea industrial, discursos y prácticas que van metamorfoseando a las mujeres en tanto dueñas de lo que hacen, en una manera subversiva de otorgarse la organización para nuevas formas de parentesco y de trabajo.

“La fábrica se vuelve la casa”, me decían con insistencia varias de ellas mientras hablaban de sus trayectos cotidianos durante nuestros primeros encuentros en octubre de 2017 o mientras vivía con ellas el día a día laboral durante mis experimentaciones posteriores (2018, 2019). El espacio de trabajo era decorado con lo que tenían a mano, territorializaban con objetos personales, vasos, aditamentos para el cabello, carteras o cuadernos adornados con los personajes favoritos. Así, de acuerdo con [Deleuze y Guattari \(2015\)](#), “[l]a propiedad es en primer lugar artística [...] lo expresivo es anterior con relación a lo posesivo, las cualidades expresivas, o materias de expresión, son forzosamente apropiativas y constituyen un haber más profundo que el ser” (p. 322).

Después delimitan el espacio como a una propiedad también mediante el uso de los posesivos: “mi ventilador”, “lo mío es la tigre”<sup>10</sup>. Ese espacio que deviene nido es el que se crea para una forma diferente de parentesco. Aquella que es un territorio en el que aumentan o disminuyen las potencias de estos cuer-

<sup>10</sup> Las empleadas de la planta llaman la “Tigre” a una máquina de gran tamaño en la que se lleva a cabo el proceso de encuadernación. Esta máquina tiene una estructura dentada de engranajes móviles y cuenta con un dispositivo para la disposición de los desechos industriales. Por su lugar en la cadena del proceso se ubica en la sección central de la planta de producción.

pos sobre otros, aumentando y disminuyendo, así, la capacidad de actuar y pensar sobre la vida cotidiana. El espacio-nido era una territorialización que volvía la planta de producción una forma de expresión cercana a esas obras de arte que son los nidos de los *Scenopoietes dentirostris*<sup>11</sup>.

Porque entre el gris de las paredes y los pisos estaban los cuerpos que se iban entretejiendo y anidando para producir nuevas marcas que creaban un territorio que ya no era el mismo de los empleadores. De esta forma se fueron produciendo actos políticos que no solo llevaban la planta de producción a la vida en una irrupción poderosa en esa cotidianidad íntima que resulta mínima frente al tiempo que se habita el lugar de trabajo, sino que también la vida cotidiana produjo su despliegue, resultando un territorio sin tierra en el que el cuerpo consiguió expandirse. Desde actos pequeños que a veces pasaron inadvertidos como desvestirse, quitarse los zapatos, tumbarse en el sillón, descansar o acondicionar el puesto de trabajo para hacerlo más cómodo al cuerpo que lo habitaba. Pequeñas victorias en tiempos muy breves, porque la mayor parte de la vida sucede en la planta de producción o al servicio de otros a quienes se cuida (hijos, esposos, familiares).

Como sostiene [José Luis Pardo \(2004\)](#), la intimidad es un efecto del lenguaje, por ende, también presupone una comunidad. Aun así, estas prácticas reducidas en tiempo, encerradas en uniformes industriales (jeans, calzado de seguridad, gorro para cubrir el cabello, guantes, camisetas con logos institucionales),

<sup>11</sup> Especie de pájaro propia de Australia que crea nidos a partir de dejar caer las hojas que ha cortado y que luego voltea para convertir, como sostienen [Deleuze y Guattari \(2015\)](#), en materias de expresión. Es una referencia recurrente en la obra de Deleuze, toda vez que le permite mostrar los vínculos que se establecen entre lo que es diferencia y repetición en las prácticas.



continuaron latentes en los cuerpos de ellas, en escenas industriales durante las cuales fueron intercambiando con los espacios, tiempos y cuerpos de la planta de producción, negociando intensidades y haciéndose a una vida con otras, es decir, una existencia comunitaria, en actos de resistencia que podían acontecer después de una mañana de trabajo cuando sucedía el sueño del medio día y algunas de estas mujeres convertían en cama los escritorios en los que antes plegaban papel. Vida biológica que, paradójicamente, expandía la estrecha idea de una vida laboral única y estática para generar un vínculo otro con esas acciones asociativas de cuidado que cada vez se tornan más ajenas en los espacios que habitamos entre extraños y con las que es preciso reconectarnos.

A propósito de esta tensión, decir que el espacio afectó los cuerpos y las relaciones en la planta de producción implicó mirarnos unas a las otras deviniendo mujeres recién llegadas, creadoras del espacio a la medida de la vida que nos fuimos produciendo allí. Entonces, ¿quién performa a quién? y ¿cómo se componen los bordes de esa perforación?

Más allá de la alimentación como una acción biológica, que efectivamente reconoce la planta de producción y a la que asigna tiempos que se descuentan de la producción, el cuerpo lleva a la planta otras tramas sensibles para habitar el espacio: la necesidad del sueño, la circulación susurrante de la palabra, los estiramientos, la errancia, la divagación de la mirada y del pensamiento. Las mujeres no están desprovistas de esas intensidades de humanidad y van con estas a la planta a pesar de las tácticas industriales que buscan monitorear cada vez más mi-

nuciosamente cada instante de la vida de ellas, en favor de una productividad esperable de la que siempre pueden escapar estas mujeres mientras inventan otros usos para los espacios fabriles. Yo intento ver cómo re-invento la escuela a la que también debo volver.

(Registro personal, marzo 11 de 2018).

### Paisaje del perforar. Resistir de los cuerpos desde una fluidez maquinaica

¿Cómo son los cuerpos que habitan la planta de producción? Según Pardo (2016) los modernos reconocen que el hombre es una máquina, pero que también en la máquina hay un grado de animalidad que va perfilando unos cuerpos que no son suficientemente sólidos. Así, dice el autor que “[f]rente a la solidez de los cuerpos, esta capa de apariencias constituye una suerte de medio fluido en el que está inmersa —y del cual está compuesta— la superficie exterior de los cuerpos, incluido, por supuesto, el cuerpo humano” (p. 51).

La planta de producción estaba plagada por cuerpos que se tragaban unos a otros, que se modificaban e intervenían desde relaciones mediadas por el placer y por el dolor. Ya no funcionaba allí la división entre sujetos y objetos, pues las relaciones de interconexión entre estos cuerpos humanos y no humanos trazó maneras de superar la racionalidad binaria que permitió ver las redes complejas de las ontologías contemporáneas que cuestionaban incluso la posición posthumana, volcándose, junto con Haraway (2016), hacia una era compostista<sup>12</sup> que abre posibilidades para lo que aún no puede ser.

<sup>12</sup> En gran parte de su obra, Donna Haraway plantea cuestionamientos a las teorías identitarias y taxónomicas que, incluso, separan máquinas



En este sentido, ya Gilbert Simondon (2018) en su artículo “El modo de existencia de los objetos técnico. Introducción”, publicado originalmente en 1969, había cuestionado la supuesta defensa del hombre implicada en la creencia de que los objetos técnicos no contienen realidad humana. Al respecto, Simondon (2018) sostiene que:

La oposición que se ha erigido entre la cultura y la técnica, entre el hombre y la máquina, es falsa y sin fundamento; solo recubre ignorancia y resentimiento. Enmascara detrás de un humanismo fácil una realidad rica en esfuerzos humanos y en fuerzas naturales, y que constituye el mundo de los objetos técnicos, mediadores entre la naturaleza y el hombre. (p.70)

De manera que, en las prácticas de producción de los cuerpos propios y ajenos se redescubrían unas máquinas que conservaban cierta indeterminación, capaces de provocar la generación de sensibilidades en los relacionamientos entre unos cuerpos y otros. Esos cuerpos que iban creando el “entre nos” también podían fijar gestos, cristalizar estructuras y cadenas funcionales desde las que ampliaban sentidos. Estos cuerpos incorporaban esquemas de actuación recíproca, tendían sobre el plano de la planta trazos de

de organismos. Para esta bióloga y filósofa, “necesitamos de narrativas (y teorías) que sean suficientemente amplias para reunir las complejidades y mantener sus límites abiertos y ávidos de sorprendentes nuevas y viejas conexiones” (Haraway, 2016, p. 20). Por lo anterior, se declara abiertamente compostista, no posthumanista ni postfeminista, tal como lo destaca Emmanuel Theumer: “[u]na criatura pronta a volverse compost e interesada en cultivar respuestas. Toda su labor no deja de interrogar cómo volvemos más mundanas, esto es, cómo este mundo podría volverse más habitable” (párr. 7). Compostista porque reconoce que todos somos compuestos multispecies y que estamos en simbiosis permanente entre seres humanos y máquinas.

improvisación y pliegues de presencia que permitían una vez más el acto del pensar en la multiplicidad, en palabras de Nancy (2002): “*el ahí hay* (alguna cosa) es el punto en el que la cosa se hace pensamiento y en el que el pensamiento se hace cosa” (p. 158). Así pues, la presencia de los cuerpos iba cambiando las formas de aparecer y fluir maquínico en el espacio de la planta de producción.

Dominar la máquina, entrar en sus entrañas o presionar su engranaje resultaba tan placentero y vivificante como doloroso. A su vez, la máquina dominaba el cuerpo de estas mujeres en la planta de producción, lo acondicionaba y dotaba de una nueva carne que pudiera penetrar las entrañas frías de metal. Lentamente, ambas se iban tornando más cálidas para la co-creación que seguía, porque al acondicionarse conseguían un hacer-con que les otorgaba la capacidad de producir-se otras. La máquina estaba en potencia de cerrar sus fauces y tragarse un brazo o, cuando menos, un trozo casi imperceptible de la piel de algunas de estas mujeres. Ellas enseñaban con naturalidad los rasguños de sus carnes, las cortadas casi invisibles que iba dejando la manipulación del papel, alguna mancha del químico sobre las manos o sus huesos torcidos y moldeados por la cotidianidad de la tarea maquínica. Pero las otras no salían invictas, había abolladuras, desgaste del metal, corrosión y peladuras que iban quedando en los cuerpos de las máquinas como testimonio gráfico del paso de las mujeres y del tiempo.

Efectos producidos en las superficies de las pieles frías y calóricas que, a su vez, conformaron redes de afectos entre unos cuerpos y otros. En esa conversación táctil que proponían las mujeres también se intercambiaban afectos que le permitían a las unas entrar en las otras. Cuerpos antes cubiertos de piel



dura y cuerpos de superficie que más que de carne se iban disponiendo para la práctica, en la conformación de una nueva dermis. Cuerpos secos, húmedos y fríos que navegaron por la espacialidad de la planta de producción y que se fueron haciendo a un lugar en el aire o en las profundas y pesadas territorialidades de la baldosa.

A propósito, Pardo (2016) nos recuerda que “[l]a producción de movimiento exige sacrificios” (p. 67). En la planta estos eran otorgados por los cuerpos, mientras mujeres y máquinas iban quemando su carne en cada acto industrial. Agrega el autor que “[l]os motores animalizan las máquinas, pero también bestializan a los hombres” (2016, p. 68), y en ese intercambio de sentido que en la planta de producción se hacía posible, también la emergencia de otras activaciones para los cuerpos, los cuales, estoy convencida, no solo sirven a los aparatos de control fabril, pues otorgan potencia para las mujeres que pueden, en medio de la devastación, procurarse prácticas de creación de un cuerpo ficcional y vivible en el que la confrontación con la máquina proporcione vías de creación para nuevas relaciones con los otros.

En la planta los cuerpos se metamorfosearon para proporcionar una especie de *humanimalidad maquina*. Así, la viruta que caía de los cuerpos era la piel de las mujeres y las máquinas; unas y otras terminaron dejando partes de sus cuerpos allí, pero también cargaban al final de la jornada uno nuevo con su cuota de diferencia. Podemos hablar de esas “máquinas-animales” que menciona Pardo (2016) en su obra al hablar de “máquinas animadas” (2016, p. 68) y que, en el caso de las mujeres de la planta de producción, produjeron sensaciones en el ejercicio de disponerse para acoger o resistir un cuerpo y, fundamentalmente,

constituyeron unas conexiones parentales complejas de dialogicidad y diferenciación.

Sostiene Bergson (2012) que “la resistencia no es otra cosa que una sensación. Decimos que el objeto es resistente porque nuestro sistema nervioso, y en particular los nervios táctiles, son impresionados de una cierta forma” (p. 41). Esas impresiones dejadas sobre nuestros sistemas corporales las denominé “resistencia y perforación”, porque supera el fenómeno y existe en las márgenes de los cuerpos, en una palabra, imagen, sonido o huella que queda como resonancia de una confrontación.

### Paisaje del dolor. Componer el anticuerpo de las mujeres-planta

*En el caso de lo viviente hay un pliegue formativo interior que se transforma con la evolución, con el desarrollo del organismo; de ahí la necesidad de una performación.*  
(Deleuze, 2017, p. 16)

Según Deleuze (2017), hay fuerzas activas que actúan sobre los cuerpos conformados por materia orgánica e inorgánica en la que se mueven las fuerzas materiales y mecánicas. En el caso de los cuerpos, las fuerzas se tornan blandas, actúan como performativas y vienen de los pliegues de los órganos que han existido, dando cuenta de una acción maquina que se produce en el organismo. Por la performación es posible que exista la determinación interna para pasar de un pliegue a otro, para constituir, como sostiene Deleuze (2017), una máquina de máquina, diferente siempre como lo son las hojas de los árboles desde sus nervaduras y pliegues.



A partir de esta alusión a la disposición para plegarse y crear diferencia —que menciona Deleuze en relación con las hojas de los árboles y las semillas—, me permití mirar el cuerpo performado de las mujeres en la planta de producción y encontrarme con una acción de maquinaria individuante, con una mujer-planta que sustraje de las maneras en las que ellas y yo nos fuimos desarrollando y desplegando, ya no como mera acción de tensar y destensar, sino como una práctica micropolítica de plegar el propio cuerpo hasta el infinito, crear y dejarse crear por el espacio en una interiorización del exterior, en la cual cada una se hacía diferente en los pliegues de sus cuerpos.

En este sentido, apareció un cuerpo muriendo lentamente, que se produjo desde los dolores y las maneras que se construyen para soportarlos. Estos cuerpos al límite, al filo y en abismo fueron perforados por las diferentes formas que encontró la planta para habitarlos y, en algunos casos, apropiárselos y consumirlos. Los cuerpos de las mujeres que habitaron el paisaje de la planta, junto con las máquinas, crearon un anticuerpo con una actitud para acoger el dolor, pues es lo que hace un cuerpo expuesto a ser tragado por otro.

Estas mujeres se producían a partir de varias presencias del dolor: dolores corporales, inenarrables, profundos, hacían parte de las tonalidades de las que se iba tejiendo la planta de producción. Varias de ellas estaban convencidas de que las cosas que deseaban tienen un alto costo que se sufragaba hasta con la vida de ser necesario: “sí, uno se enferma mucho aquí, pero gracias a mi trabajito tengo dónde vivir y un plato de comida” (Trabajadora de la planta de producción, comunicación personal, 14 de febrero de 2019). Frente a las dolencias repetidas en los hombros, las manos y los pies, algunas confesaron que: “a uno le duele, pero

¿qué se le va a hacer?, al menos hay trabajo” (Trabajadora de la planta de producción, comunicación personal, 7 de noviembre de 2017). Al respecto, Michel Onfray (2018), en su texto *Decadencia. Vida y muerte de Occidente*, nos recuerda que nuestra civilización y muchas de las formas en las que nos relacionamos están erigidas sobre el anticuerpo de Cristo, un cuerpo que “no come, ni bebe. Consume alimentos espirituales, simbólicos” (p. 57), un cuerpo que no duerme, un cuerpo dispuesto para el dolor. En esta línea, el dolor se convierte en una especie de purificación para ese cuerpo. Así, dice Onfray (2018) que:

El cuerpo izado y clavado, el cuerpo con la cabeza coronada de espinas, el cuerpo con el costado perforado por una lanza, el cuerpo que bebe vinagre de la esponja, y para hacer todo esto se exige la vida masoquista. Nuestra civilización judeocristiana se construye, pues, a partir de un cuerpo ausente, el de Jesús, del que se hace cargo el cuerpo de un masoquista, Pablo, quien desea que el mundo entero se vuelva neurótico para no sentirse ya un extraño. Cuando todos sufran como él, su sufrimiento le parecerá más soportable. (p. 70)

Acercar el cuerpo de las mujeres de la planta de producción al cuerpo de Cristo era una acción que se nos facilitaba por la pertenencia a la iglesia cristiana que muchas de ellas anunciaron como una parte fundamental de sus vidas. El espacio del culto era mencionado con insistencia por ellas. Mientras algunas lo veían como la posibilidad de dar un poco más a la comunidad que las había acogido y vuelto parte de su familia cuando llegaron solas a la ciudad: “ser maestras es como una vocación, y yo la tengo; los domingos yo hago parte de la escuela del culto y

les enseñó la palabra a los niños” (trabajadora de la planta de producción, comunicación personal, 26 de marzo de 2018); para otras, el culto fue la posibilidad de hacerse una maestra en el camino, tejerse un oficio en medio de la madeja de la vida, pese a no haberse formado en la universidad: “ahora los hijos de mis amigos del culto son los hijos que nunca tuve” (trabajadora de la planta de producción, comunicación personal, 27 de marzo de 2018). Ambas mujeres estaban solas, una con hijos prestados, otra con hijos que están yéndose de casa. Ambas sin parejas, eligieron la presencia de Dios mientras le pedían al cuerpo que muriera en vida, como sostiene Onfray (2018), “para merecer, ganar, alcanzar la salvación eterna junto a Dios por medio de la extinción del deseo, de la libido de las pasiones, de la carne” (p. 101).

Finalmente, el cuerpo que soportaba el dolor del trabajo en la planta también era un cuerpo que se entregaba a Dios, ofreciendo el dolor como una manera de acercarse más al mundo celeste. Podría decirse que estos cuerpos disciplinados, “como un cadáver” (Onfray, 2018, p. 95), iban muriendo para la vida, abandonando pasiones, comiendo solo lo necesario y trabajando para que otros pudieran tener una mejor vida. Se acercaban a la máquina, alimentada de pequeñas gotas de aceite y porciones de tornillos que las mantenían en pie.

No aspiraban a la riqueza, estas mujeres tenían un cuerpo pobre, que vive con poco, que demanda lo básico. Tal vez, porque como afirma Onfray (2018): “Presentar la pobreza del pobre como su única y verdadera riqueza permite al rico enriquecerse aún más a costa de los pobres” (p. 118). En esta insistencia por aceptar e incluso desear la pobreza como forma de vida, la austeridad como manera de acercarse a dios o al agrado de los jefes, la humildad se corporalizaba, de-

jaba el terreno de los adjetivos y formateaba el cuerpo; cuerpos en ruinas, mutilados, tallados por la máquina, se iban acercando al cuerpo herido del Cristo.

Los dolores se presentaron en múltiples acordes que fueron trayendo sonidos disímiles a la planta de producción. Los cuerpos se desplegaron en una figura que se acercaba a la de las semillas: “la primera mosca contiene todas las moscas futuras, estando cada una destinada a su vez a desplegar sus propias partes, llegado el momento” (Deleuze, 2017, p. 18). En mi cuerpo y en el de las demás mujeres de la planta de producción estaban los pliegues de todas, producidos como diferencia. Como pliegues orgánicos y vivientes nos movíamos en la planta de producción, por todas partes, no como universales, sino como multiplicidades.

Aunque, según afirma Braidotti (2015), “los humanos actuarán cada vez menos ‘en el circuito’ y cada vez más ‘sobre el circuito’, monitorizando robots de guerra y de trabajo más que controlándolos diligentemente” (p. 58). La idea de unas mujeres que se esfuerzan por conservar un sentimiento de colectividad, articulado a las relaciones comunitarias, regresa el lugar de los cuerpos a un relacionamiento creador y potente con la máquina. Esta subjetividad nómada, como lo señala Braidotti, propuso una interconexión telúrica entre las mujeres y los otros, humanos y no humanos, ubicados espacialmente y cargados de dolencias y despojos; cuerpos que, en el movimiento repetitivo y las posturas corporales fijas, también renunciaban a la vitalidad para volverse un poco cuerpos-planta. Para Pardo (2016):

El movimiento mismo es sólo potencia (*dynamis*) en trance de dejar de serlo, de convertirse en energía, en acto. *Naturales son aquellas cosas que llevan en*

*sí mismas su principio de movimiento y de reposo, es decir, aquellas cosas que se mueven, que se transforman por causas internas. (p. 54)*

De esta manera el cuerpo se asentaba sobre la máquina, descansando y depositando todo su peso en ella, confiando en su dureza y, al mismo tiempo, experimentando una transformación. Un cuerpo que:

Reposa

Repuebla

Repudia

Reanima

Dolían los pies, el antebrazo, los dedos con el roce constante del papel, el índice que presionó el papel, la pierna que soportó el cuerpo o el hombro que apalancó el brazo. Se anunciaba que se tenía un cuerpo viviente que creaba un paisaje de dolor. Dolía también mi cuerpo mientras me esforzaba por conservar la misma posición por varios minutos. Dolía mi espalda porque las sillas de las otras habían sido adaptadas después de largos procesos de ensayar dispositivos y mejores posiciones, lo cual solo se me reveló tras experimentaciones corporales y observaciones atentas. Así dicen muchas: “yo encontré la mejor manera para estar” (trabajadora de la planta de producción, comunicación personal, 28 de marzo de 2018).

El dolor era derivado de cada una de las acciones que conformaban la cadena de producción en la planta. Cada cuerpo fue tramitando maneras de doler; unas veces se indicaba el hombro que pasaba su factura tras el movimiento repetitivo del brazo, otras veces dolían las piernas que habían permanecido erguidas por largas horas, y otras veces el dolor corporal se escondía en palabras que todavía no se encontraban para señalar esa parte que ya ni dolía, porque fisiológicamente ni siquiera existía. El cuerpo de la máquina

también dolía, se resentía, era marcado y herido. Tejidos de dolor que iban formando redes entre unos cuerpos y otros, porque el tiempo no pasaba en vano en el espacio y porque ya no había minutos entre los bolsillos para pasar el dolor por la palabra, solo para soportarlo y hasta llegar a extrañar vivir sin él. Dolían también las abolladuras, las astillas partidas, las marcas en la piel de las máquinas; una máquina rota producía rompimientos en la cotidianidad de las mujeres y en la agilidad de la tarea. A veces era una manera para recordar la necesidad del descanso, entonces, la síntesis reparadora de los cuerpos se volvía una acción mecánica para preservar la actividad en la planta y activar un anticuerpo que siguiera entregándose.

Atender a estos cuerpos hizo posible pensarlos en el presente, desde “un serio interés por el sujeto, [que] nos permite tomar en consideración elementos como la creatividad y la imaginación, el deseo, las esperanzas y las aspiraciones” (Moore, 2011, citado por Braidotti, 2015, p. 67), haciendo posible que se desinstalaran las identidades y se invitara a arar nuevos vientos para estas prácticas múltiples donde el cuerpo creaba maneras de habitar la masa de carne y hueso, y hasta nuevas formas del dolor. En este sentido, la ficciografía atendió a estos cuerpos para hacerlos presentes desde sus pliegues cavernosos que iban abriendo y cerrando los encuentros, lejos de toda reflexión o representación; sin compadecerlos, sin explicarlos, sin interpretarlos: cuerpos perforados, constituidos desde los actos lingüísticos que los creaban: “son porque se dice que eran”. Ver esos cuerpos en las acciones arácnidas, que iban extendiendo redes por la planta, permitió encontrarlos inquietantes, devenidos planta, pero también, habitados por el deseo, paisajeantes y activos.



El dolor se escribe en el cuerpo, pero ya no es un dolor fisiológico, tiene múltiples maneras de aparecer, de nombrarse, de hacerse molesto, de hacerse presencia. Las mujeres le otorgan nombres o dejan de sentirlo porque no hay una palabra para nombrar el dolor en la planta. También hay una danza en esa palabra que va y viene y desde la que no se puede nombrar con precisión cuál es ese dolor. Se hace dolor en las maneras en que se escribe, por esto mismo, muchas veces solo es posible en la escritura de la ficciografía; allí aparece el dolor como un pliegue del cuerpo. Queda la marca de la máquina en el cuerpo, la marca del lápiz sobre el papel o de los dedos sobre las teclas. No es estática esta marca, migra de un lugar a otro, se nombra de diversas formas, se señala con el dedo o con los gestos que lo instalan en los hombros, en las manos, en las piernas.

(Registro personal, marzo 12 de 2019).

### **Paisaje del agradecimiento. Entregar el cuerpo en cuotas sin caducidad**

En la planta crecían cuerpos doloridos y que, pese a ello, manifestaban un profundo agradecimiento para con sus empleadores. Quizás esto se debía a una extensión política de prácticas religiosas culturalmente instauradas que nos exhortan a entregarnos, incluso a nosotros mismos, para ganar el cielo.

La mayoría de las mujeres llegaron muy jóvenes a la planta de producción. “Todas llegamos a esa edad” (trabajadora de la planta de producción, comunica-

ción personal, 26 de octubre de 2017) dice una de ellas mientras señala a la joven de dieciséis años, sobrina de una de las empleadas más antiguas y recientemente jubilada, que ingresó nueva a la planta de producción. Dejan atrás su niñez y la casa de sus padres en una especie de destierro que las arroja a una temprana vida como empleadas en la planta de producción. Antes de darse cuenta, se ven creando un nuevo territorio para su existencia, uno que tampoco les pertenece.

La nostalgia de la infancia, a veces rural y otras veces precaria, e incluso la certeza de la pobreza económica y la escasa preparación académica, las asalta constantemente. Cualquier mano extendida es un alivio para el estado de pérdida en el que se encuentran, y el bienestar es algo que siempre deben ganar o pagar a costos elevados. Por esta razón, el dolor y el desgaste corporal se convierten en su capital adquisitivo, experimentándolo como algo naturalmente ligado a su condición de minoría.

Ante este panorama, aún sin proponérselo, la planta de producción les daba una manera para constituir una subjetividad otra que, al ser controlada, también las dejaba en deuda con esta y con los empleadores. Al tiempo que se les permitía un trabajo, con el que muchas de ellas podían acceder a vivienda y a la alimentación, se iba tragando su vida y consumiendo su salud. La deuda desde una lectura no economicista, “en cuyo fundamento no se halla el intercambio, sino una relación de poder asimétrico entre acreedor y deudor” (Lazzarato, 2013, p. 83), se convierte en una manera para proveer sustento material al cuerpo de las mujeres, pero también para dotar de fuerza de trabajo el cuerpo de la planta de producción, constituyendo así una deuda moral e infinita que se paga solo con la propia vida. Se está agradecida por esa vida que dan y que les da la planta, y en ese engranaje se

produce una subjetividad que siempre está en deuda con otros gracias al acceso a distintas posibilidades para la existencia que les proporciona su trabajo: una casa, la educación de los hijos, el cuidado de los padres, que se va pagando también a cuotas. Esto nos permitió observar la operacionalidad de un mecanismo subjetivo, a través del cual, en la medida en que la planta se hacía cargo de sus subjetividades, las mujeres iban acrecentando, tanto su deuda como el agradecimiento con el empleador, pero también agenciando maneras de ocupar la planta de producción para apropiársela, por lo menos, desde la invención de algunas acciones particulares que creaban durante el proceso de la producción.

Maurizio Lazzarato (2013) nos ofrece una mirada política bastante interesante acerca de la condición de la deuda:

Una lectura no economicista de la economía significa, por un lado que la producción económica es indisoluble de la producción y el control de la subjetividad y sus formas de existencia, y, por el otro, que la moneda, antes de cumplir las funciones económicas de medida, medio de intercambio, pago y atesoramiento, es expresión de un poder de mando y distribución de lugares y tareas de los gobernados. (p. 83)

Esta lectura política permitió ver que el intercambio desigual entre el trabajo que se le otorga a unas mujeres que no están preparadas para esto —no hay elección ni preparación de orden profesional— y la vida que se entrega a la planta de producción produjo unas relaciones estratégicas donde moneda y cuerpo se intercambiaban, es decir, “cantidades de potencia diferentes” (p. 86) que terminaron por producir otras relaciones dotadas de fuerza e intensidad, que pa-

radójicamente permitieron aumentar la potencia de los cuerpos en la planta de producción, a la par que se sostenía la producción industrial. En este sentido, si bien había un endeudamiento vitalicio, con Dios, con el Estado y con el empleador, también coexistían prácticas de resistencia que se levantaban en voz baja y entre dientes cuando reconocían que su lealtad con la empresa las había también sostenido pese a las crisis todos estos años o cuando destacaban, con la satisfacción marcada en el rostro, que muchas de las que llegaban a la planta lo hacían sin saber el oficio y justamente eran ellas las encargadas de formar a las otras, en una clara apropiación de un saber acerca de la planta de producción y de sus máquinas.

Aunque se volvió parte del paisaje industrial, con largas jornadas sin aire acondicionado, turnos de trabajo en horarios extendidos y extremos, tareas de registro y control de la actividad y las prácticas de asociación, así como condiciones desfavorables en los servicios sanitarios, alimentación y esparcimiento, entre otras medidas que forman parte de los sistemas de control, los cuales recaen en mayor medida sobre los cuerpos más endeudados, las mujeres siempre se las ingeniarían para imprimir su propio ritmo en la tarea.

Era un ejercicio de poder más que económico, mediado por la presencia de una potencia que impulsaba a darse y a subordinarse ante el flujo en movimiento del sistema de productividad de la planta de producción. Sin embargo, ellas también ejercían otras maneras de poder mediante la resistencia a sistemas de parametrización, medición, control de indicadores que se ignoraban a veces de manera implícita y sutil. El empleador disponía de tiempo “como decisión, como elección, como posibilidad de explotar, someter, mandar, dirigir a otros hombres” (Lazzarato, 2013, p. 96) y ese tiempo era el que pagaba



a sus empleadas. Ellas, a su vez, en movimientos casi imperceptibles, transformaban sus funciones y obligaciones, como lo señala Lazzarato (2013), en “flujo de subjetivación autónoma e independiente” (p. 97), en inversión reposada del tiempo, en invención de otras formas para la cadena de producción establecida. De este modo, la planta de producción era la primera casa y a la otra solo se iba a dormir.

En el plano contractual se intercambiaba tiempo por salario, pero, en el día a día, lo que circuló eran procesos de subjetivación en movimiento, cuerpos que instruían y eran instruidos, acciones de mando y obediencia. Allí radicó la potencia de la planta de producción, potencias que observábamos sustentadas en múltiples mediciones de las acciones por medio de las minutas semanales y registros diarios, pero también que se corporalizaban en el espacio agotado y enfermo de los cuerpos que se iban produciendo junto con los libros y cuadernos en la planta.

### **Paisaje de la invención. Crear un alfabeto del dolor**

En la planta de producción los cuerpos industrializaron el dolor, convirtiéndolo en una sensación cotidiana que no requería atención especial para describir sus manifestaciones. Era como si la arraigada doctrina cristiana, una religión a la que muchas de ellas afirmaban pertenecer, se hubiera impregnado de forma invasiva en sus cuerpos, llevando a percibir incluso la banalidad en las acciones vitales que no estaban asociadas con el dolor, el sacrificio o la renuncia.

Ese dolor que se iba convirtiendo en una constante para nuestra conversación se hacía presente en el discurso de los personajes conceptuales que constituíamos las mujeres en la planta de producción. El dolor era también la melancolía de la infancia, la escuela que colgaba en las palabras, el patio de recreo

y la vereda en la que éramos felices, todo esto porque uno no se tenía que preocupar por nada. El dolor regresaba para buscar un vocablo o una expresión en nuestros rostros que lo hicieran tema de conversación o lo trajeran de regreso cargado de valor mercantil, moneda de cambio, precio “justo” para ganar el cielo, un trabajo, una vida mejor en la planta de producción.

Mientras una de ellas hablaba acerca de cómo se hacían maestras cada vez que debían enseñar el oficio de la planta a otras compañeras y, una y otra vez, pegaba el papel de colores sobre las carátulas nadando en pegante, venían hasta mí líneas de lo escolar: los cuadernos forrados, el colbón adherido a la mano, el olor a colbón estorbando en el cuerpo, antes y ahora. El cuerpo entregado a la tarea circular y dolorosa de una escuela que lo modela todo, era una vida que se daba al sistema para hacer de esta algo diferente a lo que era y ser finalmente bien calificada.

Pienso que esa ilusión de ser y hacerse alguien que no se es, sigue latiendo en la actividad industrial, en cada oficio desarrollado en la planta de producción para ganarse el pan. La escuela nunca se olvidó, me repite una voz pequeña que se desliza por entre los trazos simples y temblorosos de la escuela plana dibujada sobre el mapa de Medellín, mientras se conversa y colorean los remiendos del uniforme del recuerdo.

(Registro personal, febrero 9 de 2018)

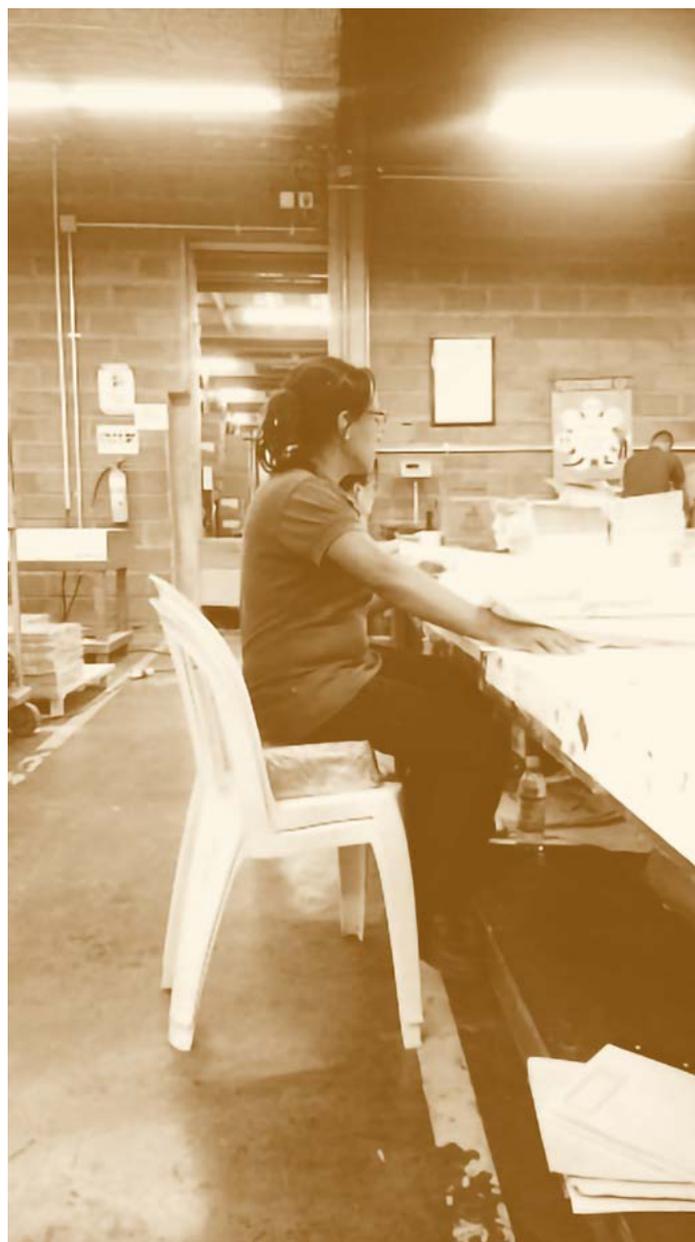
Una melancolía nos asaltó, un destello del cuerpo que antes estaba triturado por tareas escolares y ahora lo está por el trabajo fabril. Un cuerpo que la planta de producción “rescató” para sí cuando les recordó la identidad oculta del Cristo, pobre carpintero que secretamente era hijo de dios y salvador. Sostiene Onfray (2018) que “[n]uestra civilización en su conjunto parece reposar sobre el intento de dar un cuerpo a ese ser que no tuvo más existencia que la conceptual” (p. 45). Resulta posible trazar hilos entre este cuerpo de cristo hecho sangre y el de unas mujeres que intentaban pasar por alto su cuerpo y entregarlo a la planta de producción para que se siguiera produciendo, ilusionadas en que después del dolor fuera posible tener otro cuerpo, verdadero, saludable y por fuera de los muros industriales. De esta forma, las mujeres se fabricaban desde su temporal cuerpo de carne, un cuerpo conceptual, compacto, poderoso y a la medida de la planta, pero también otro para la vida cotidiana, tallado, agujereado y en el que se intentaba suprimir el dolor desde la ilusión de “otro cuerpo por venir”.

Por lo anterior, procurarse un cuerpo que pudiera producir industrialmente en la planta implicó la creación de unas maneras de estar y disponer la carne, pero también de lidiar con el dolor para olvidarlo y suprimirlo. Esconder el dolor ha sido una práctica común entre algunas de nosotras —herederas “sacrificadas” de la tradición cristiana, mujeres que han tenido que ganar con fuerza de trabajo el lugar abandonado por los varones—, desde la ilusión de un cuerpo que está destinado más allá del cuerpo terrestre a una mejor vida. Sin embargo, aunque se vivía con el dolor, se le aceptaba como parte del trabajo en la planta de producción, las mujeres no abandonaron totalmente la necesidad de hacerse a otro cuerpo en el presente. Así, ante las formas de dominio industrial

del cuerpo doliente, ellas también se disponían un cuerpo creante que era capaz de instaurar posiciones, artefactos, procesos y maneras de operar que pronto les otorgaba pizcas de bienestar en medio del caldo ligero en el que se fundían.

Alain Corbin y George Vigarello (2005) perciben un carácter pedagógico de la postura que, aplicado para la planta de producción, permite ver que la “lenta instalación del mundo industrial hace surgir la visión de la eficiencia de los gestos, movimientos y actitudes ante los cuales las descripciones de la postura, así como la de su pedagogía, no pueden resultar ajenas” (p. 43). La instalación no estuvo ausente en los cuerpos ni tampoco en las maneras en que se producían y situaban los dolores, las marcas y los otros cuerpos que actuaron como parte de la corporalidad industrial. Junto con la aparición de los dolores crónicos y las abolladuras permanentes, las cicatrices generaron posturas particulares en la planta de producción, modelando tanto a los cuerpos humanos como a los no humanos. Se adaptaron objetos a una mano, sillas a un cuerpo y lugares a máquinas que encontraron allí su lugar de manera singular para generar prácticas de bienestar y descanso en medio de la actividad de producción. Curiosamente, estas prácticas se acercaban a la cotidianidad de un cuerpo que se entrega a formas peculiares de descanso, como cuando al llegar a casa, tumbadas en un sillón enriquecido por cojines, se disponen frente a la luminosidad de una pantalla en la que se despliega otra vida: la de la telenovela de moda que siguen las mujeres de la planta de producción.

**Figura 7.** *Cuerpo creante, disposición objetual para adaptación del puesto de trabajo (2019)*



Cuerpos violentados por otros, pero que aprendieron a necesitarse mutuamente y a trabajar con ellos, fueron trazando abecedarios para el dolor que se

produce por el contacto con diferentes materialidades: los herrajes de las máquinas, las cuchillas, los calores, los químicos, el sudor, el papel. Desde allí también fue posible provocar la producción de lenguajes para la planta.

**A**bolladura: herida de las máquinas.

**B**razos dolientes: parte del cuerpo que más duele en la planta de producción.

**C**alor: insoportable condición del territorio fabril.

**D**edos: se pueden perder en cualquier momento por algún descuido.

**E**mpresa: entidad dotada de vida, da y quita a las mujeres, lo que creen que poseen.

**F**elicidad: el domingo de descanso.

**G**uillotina: máquina de corte. Mujer guillotina, la que siempre se está yendo.

**H**ijos: dolor en una parte desconocida del cuerpo.

**I**lusión: alcanzar la pensión.

**J**efe: ángel, benefactor, salvador.

**K**rkrkrkrkrkr: sonar de huesos, estrepitar rítmico de las máquinas.

**M**áquina: cuerpo en el interior de la planta de producción.

Y, por último,

**P** de planta: lugar de cuerpos danzantes.

### **Movimiento**

No hay nada fijo en el espacio de la planta de producción; el viejo ventilador viaja con su dueña por los puestos de trabajo que ella va habitando a medida que cambia su labor en el día. Para las demás, el espacio es caliente y exige cargar la botella de agua personal mientras se camina este paisaje árido.

Una de ellas me dice “muy verraca usted venirse a trabajar sin termo”. Yo empiezo a sentir el calor y me veo persiguiendo, estratégicamente, a la dueña del ventilador, llevando la labor a un espacio un poco más acogedor.

Era el espacio el que iba creando el movimiento. O tal vez el cuerpo también se inventaba un lugar preciso para estar.

### Paisaje de espacio indescriptible. Escribir en el aire

El espacio de la planta de producción era un paisaje que, a simple vista, siempre parecía igual. Sin embargo, pronto descubrí que esta descripción resultaba engañosa. La planta contenía algunos pliegues invisibles de la acción formativa, silenciados por momentos, entre la capa exterior que provee la narración secuencial de la aparente acción repetitiva, pero en potencia de crear otras formas vinculadas con los trazos de singularidad. Las imágenes o escenas, como sostiene Pardo (1991):

Señalan una historia [...] pero bien mirado, a partir de un mismo cuadro, mil historias diferentes pueden comenzar, de acuerdo con la sucesión elegida. La colocación de las imágenes en una serie coherente, para dar lugar a una estructura narrativa, supone una decisión bajo la cual todas las imágenes son arrastradas y pierden su singularidad. (p. 10)

La singularidad de aquello que aconteció en la planta de producción se fue mostrando con movimientos lentos y muchas veces imperceptibles, donde un hecho minúsculo podía arrojar luz sobre un

organismo que se disponía a capturar instantes para ser atendidos y que eran abandonados rápidamente, para procurar sensaciones diferentes cada vez.

*El espacio va mutando*, disponiéndose para la presencia de algunos cuerpos y repeliendo a otros. Los cuerpos, por su parte, se entregan a las corrientes de aire, unas veces para seguir las, pero también para resistirlas, porque del sacrificio en el trabajo se demuestra que se está capacitada para hacerlo. Parece que aceptarse como no merecedora de una inversión en aire es también aceptar darle a la planta hasta el último aliento corporal.

Poseer bienestar en la planta es una manera de hacerse dueña de algo y al parecer esta condición poco se quiere compartir, o quizá se comparte solo con unas pocas a quienes se reconoce como semejantes, las otras, por circunstancias de antigüedad, edad, cercanía, siguen siendo las otras, quienes deberán “aprender” a sobrevivir, como antes ellas lo hicieron.

Mientras observaba cómo se entrelazaba y crecía la risa de las mujeres, llevando entre el aire y la mesa un paquete de hojas con las que iban conformando un libro, una de ellas afirmó con tono irónico: “nosotros le llamamos levante, los jefes nuevos, alce... el mismo resultado” (trabajadora de la planta de producción, comunicación personal, 15 de febrero de 2019). En ese momento comprendí que la planta les pertenecía y que por momentos era más que simplemente el proyecto pensado por el empleador, era su propia creación. El espacio no estaba fijado como una calcomanía



o una foto desgastada; más bien se trataba de un ecosistema aéreo que dejaba una respiración como huella. Estas mujeres estaban allí para producir y hacer crecer las fuerzas de intensidad en la planta, mientras sus cuerpos, a su vez, eran moldeados por ella.

Así, la acción de ficciografiar, como manera de decir, permitió transitar por otros paisajes moleculares más livianos en un intento por dejarse alcanzar por una singularidad volátil. En la planta se resistía a esa voz que se adueñaba de los acontecimientos y se le contraponían otros lenguajes no alfabéticos para avivar los hechos, los cuales ya no reposaban en los papeles y registros, sino en las acciones, pues, valga la pena recordar a Agamben (2019), “el paisaje es la forma eminente del uso” (p. 79).

De esta manera también llegaron con el aire los espacios como vocablos inaudibles, sonidos combinados, olores producidos en los cuerpos, sensaciones y presencias maquímicas que se fueron adueñando de la atención de quienes transitábamos la planta. Un “aire” que se iba pagando para construir una casa: “la empresa me permitió comprar una terraza para hacer mi casita” (Trabajadora de la planta de producción, comunicación personal, 28 de marzo de 2018).

En este sentido, paisajear implicó un cuerpo participante para lidiar con el espacio creado y ocupado por cada cuerpo máquina-mujer. Digo lidiar porque esta negociación estratégica invitó a ceder lugar, abrir espacio para que el otro cuerpo de mujer o máquina ocupara un territorio y desocupara otro, el cual era demandado según una compleja red de relaciones que se iban estableciendo en el tiempo. Esta producción de la presencia temporo-espacial que se opera desde la ficciografía invitó a ocuparse del espacio ensanchado de la planta de producción, es decir, de las intersecciones que se iban conformando para de-

venir en fuerzas múltiples y, de esta forma, mediante sutiles impulsos de sensación, excavar grietas en los escenarios y las acciones de quienes paisajeábamos en la planta de producción. Así pues, se me hizo visible que la presencia se fabricaba desde la disposición para acoger y recibir el paisaje, puesto que, como afirma Agamben (2019), “quién contempla el paisaje, es únicamente paisaje. Ya no procura comprender, solo mira” (p. 79). Por lo anterior, ese mirar expandido de la planta propuesto en la investigación, permitió advertir la presencia de una gama de atmósferas que se iban suscitando en las acciones industriales, en ciertos intervalos de tiempo.

Los espacios eran atravesados por vientos de aire frío y caliente que iban y venían solo en algunos puestos de trabajo, específicamente aquellos donde las mujeres previsoras solicitaron un ventilador para la labor hace varios años, cuando el aire acondicionado falló para siempre. Por otro lado, las más jóvenes debían esperar a que se presentara “otra oportunidad” en la que el presupuesto permitiera a sus empleadores adquirir este “lujo” nuevamente.

“Este ventilador es mío”, cae de la boca de una de las mujeres que lleva más de veinte años en la planta. En la otra esquina se produce una mirada despectiva que atraviesa mi cuaderno de notas como un puñal: ¿por qué un espacio de bienestar corporal debe ser ganado, marcado, territorializado, no como un derecho, sino como una ganancia?

**Figura 8.** Líneas amarillas para demarcar espacios en la planta de producción. Fotografía intervenida (2019)



No es tanto el objeto en sí lo que se busca ganar, sino la disposición que se crea para acogerlo e integrarlo en la textura de la acción, convirtiéndolo en parte del trabajo de producción corporal que se va desarrollando con el tiempo. Las mujeres que no tenían ese bienestar inicial buscaban formas de obtenerlo y liberar sus fuerzas vitales, superando las cualidades con las que los objetos estaban dotados, creando así nuevas condiciones para una implementación transformadora de la tarea.

Pero el espacio no era estático, al igual que las tareas en la planta. El aire rotaba a medida que las mujeres se desplazaban de una estación de trabajo a otra, llevando consigo sus ventiladores, aquellos grandes aditamentos que habían conquistado y defendían con determinación. Cada vez que se cambiaba de tarea, ellas creaban un nuevo espacio de trabajo; desde los actos sutiles de disposición de las mesas y los objetos, algunos de ellos personales y usados en la actividad, hasta la conformación de un espacio corporal para el acontecimiento formativo del trabajo en la planta. De este modo, la planta se transformaba, al mismo tiempo, en otro cuerpo, vivo y palpitante.

*Yo ficciografiaba la respiración de la planta para lo cual me entregaba a la sensación corporal cambiante que me otorgaba la temperatura y ese movimiento de las mujeres por los distintos espacios que iban creando.*

Así, a través de la ficciografía, el acto de pensar desde y con el cuerpo se transformó en una especulación que trascendió los sentidos más obvios y visibles. La investigación ficciográfica se aventuró a construir espacios dentro de otros espacios, de tal manera que no solo se limitó a la planta delimitada por cuatro paredes grises y líneas amarillas claramente desgastadas por el uso, sino que, además, esas líneas trazaban los mapas discontinuos de otros relatos, revelando distintas formas de transitar la planta, la casa y la ciudad. De modo que se dispusieron los espacios de producción y se crearon otras plantas de producción, cada una de ellas activada como un organismo vivo y respirante en las acciones reales de la vida.

Asumir los espacios dentro del espacio implicó dotarlos de corporalidad y otorgarles una constitución



de paisajes existenciales de los que emanan los actos de subjetivación y, de esta forma, afirmar junto con Agamben (2019) que “si en el mundo, el ser humano era necesariamente arrojado y extrañado, en el paisaje está necesariamente en casa” (p. 79). Esa acción cotidiana de “estar en casa” se constituyó en la manera como las mujeres en la planta de producción respondían ante la irrupción de la planta en la vida. De esta forma, con la urgencia de hacerse a una vida, aún en el escenario de la labor que se la va tragando, las mujeres iban labrando otras rutas para edificar la casa: sobrepasaban las líneas y se disponían a crear un paisaje distinto en la aparente rutina de la seguridad industrial.

*Líneas terrestres inservibles. Borrosas, porosas, prescindibles. Se van desdibujando con el tiempo frente a la mirada indiferente de los empleadores. Entre la línea discontinua y el trazado recto que demarca las áreas restringidas, los pasos artesanales de las mujeres trazan líneas de aire en las que van tatuando nuevas rutas para el tránsito. Así se levanta un nuevo paisaje amarillo que desconoce lo que antes había entre una sección de la planta y otra, y se crea de un soplo el espacio propio que inventa, sin pedir permiso, una planta de vuelos.*

Ficciografar la planta de producción implicó descubrir un espacio para la creación de subjetividades polisémicas, tanto de las mujeres como de la propia planta, oculto para los ojos de los jefes sumidos en las cifras de producción fabril. En medio de las estrategias para medir la productividad, el espacio era utilizado de manera variada: mal usado, subutilizado, reusado; en otras palabras, inventado. El aquí y ahora

de la plata exigió una escritura particular, íntimamente ligada a las sensaciones. Así, dice Pardo (1991) que:

Una escritura pasible de sentir las fuerzas, una escritura cézanniana que hable el lenguaje de la piel de la tierra, que haga hablar al paisaje, que lo nombre y lo describa sin apresarlo ni colonizarlo, que aprehenda sus diferencias [...] Entonces, lo que se escribe vive en la escritura. (pp. 79-80)

Vinculado con esta idea acerca de la escritura, la ficciografía se atrevió a sentir las fuerzas de los cuerpos. La escritura se derramaba sobre el espacio, fluctuaba, no era consecuente, creaba formas y las destruía, las deshacía para permitir el flujo del espacio en partículas de aire o de palabras. El viento lo pudo cambiar todo; en la planta el movimiento del aire se encargó de crear dunas en los cuerpos modificados por el suave o violento paso de las acciones, me dejó escuchar el lamento de una máquina a punto de encenderse o el murmullo de una mujer confesando una labor pendiente “hay que calibrar la tigre antes de empezar, ella es resabiada” (trabajadora de la planta de producción, comunicación personal, 26 de marzo de 2018).

Risas que circulaban, onomatopeyas y cuerpos sudorosos que dejaban escapar pequeñas bocanadas de aire en cada movimiento producido. Las máquinas inhalaban y exhalaban, respiraron el aire circular de la planta, sus propios aires una y otra vez entrando en los pulmones de todas. Aún me pregunto, ¿había un momento del día para renovarlo?, ¿había en la planta de producción un momento para un último aliento?, ¿qué sucedía con el aire cuando las máquinas dormían?

En la planta de producción se miraban de frente la vida y la muerte; el vaho de vida se iba extinguendo en las paredes, en las baldosas secas cubiertas

de una piel cansada hecha de los restos de muchas corporalidades. Veo un espacio conformado por el pliegue de muchas pieles y escucho una voz que viene de un paisaje anterior, tal vez de una conversación de marzo de 2018 mientras se trazaba sobre el mapa de la ciudad un recorrido cotidiano: “he dejado mi vida, mi cuerpo, mi juventud en la empresa. Salgo y ya no salgo tan sana” (trabajadora de la planta de producción, comunicación personal, 2018). Esas mujeres pegadas a las máquinas tenían como maestro a la máquina (Marinetti, citado por Pardo, 2016), con la que iban intercambiando cuerpos y espacios, en donde “se confunden, pues, lo bestial, lo mecánico y lo humano, hasta el punto de que se borra la barrera entre el animal y la máquina” (Pardo, 2016, p. 69). En este canibalismo industrial, una engulle a la otra, dejando restos que regresan a la casa —la que tiene una cama, una cocina y, en algunos casos, unos hijos—, solo para seguir muriendo.

En el aire de la planta se inventaba una síntesis de la expresión de humanimalidad maquinaica en la relación “entre” cada una de nosotras y “con” los otros cuerpos que componían la planta: una idea para habitar el espacio de producción, un esfuerzo y una manifestación sensible. Como dice Bergson (2012), “[h]e ahí el sentimiento de la belleza” (p. 58) presente en la aridez de un paisaje terrestre que, en su ejercicio de creación de diferencia, deviene aéreo, esto es, escritura en el aire.

### **Paisaje de corporalidades sonoras. Musicalizar el ruido en la planta de producción**

Ficciografiar los cuerpos en la planta de producción invitó a responder a unas intensidades movientes que

se fueron produciendo desde múltiples corporalidades y que precisó prestar atención a los deseos y a la manera como se activaron las fuerzas en la acción del paisajear. En otras palabras, en ese acto de caminar, encontrar, conversar, disfrutar el tiempo, parar, seguir, hacer posible y “[e]l goce tranquilo de pensar y caminar” (Le Breton, 2018, p. 23), se fueron modulando, de manera variable, una palabra, una acción, un trazo; por esto, los sonidos que asaltaban durante el paisajear se iban instalando en la ficciografía que nos proporcionó una sensibilidad para sentir y pensar. Yo, en tanto paisajeante, caminé la planta de producción con un cuerpo atento, anoté palabras perdidas, sensaciones corporales, el sonido de una frase huérfana, pero que no se quiere perder, el sabor de la comida compartida que me llevó de visita a mi casa materna y a dejarme decir nuevamente por Bergson (1977): “[a]hí está mi memoria, que inserta algo de ese pasado en este presente” (p. 8). De esta manera también una de las mujeres de la planta me llevó a su pasado: “mi escuela tenía rejas [...] No me gustaba mucho estudiar. Pero recuerdo que escuchaba música colombiana y eso me hacía llorar” (trabajadora de la planta de producción, comunicación personal, 17 de marzo de 2019).

Mientras escribo esta página producto de mi paisajear en la planta de producción, vienen frases que recogí en el camino. Algunas no alcanzan a llegar y se quedan atascadas en el aire; otras arriban con intensidad, pueblan la boca, salen otra vez del cuaderno y las repito en voz alta. Aquí las escribo para no olvidar que la planta de producción también tiene una música que a veces hace llorar; por ejemplo, cuando alguna operaria es herida por la máquina, cuando se recibe un llamado de atención



o cuando simplemente, como lo menciona una de ellas, uno se acuerda de él (padre muerto) y llora. Se me dificulta desvincularme de ese escenario sonoro del dolor, pero entonces me pregunto si es imperativo para una paisajista como yo mantener la distancia, mientras el mundo de lo sensible se desmorona en frente.

¿Por qué la música haría llorar? Había en estas palabras unos gestos que se instauraban de manera perturbadora en mi presente en la planta de producción. Advertí con asombro que allí, impulsados por la vitalidad de las máquinas y la presencia de variadas formas del dolor, los cuerpos producían movimientos cercanos a manifestaciones peculiares de la música y la danza, y de la melancolía que estos acordes de la vida cotidiana instauraban en un presente que conversaba con una historia colectiva que se inventa como propia y real. La música, tal como nos recuerda Bergson (2012):

Es quizá la más expresiva de todas las artes. Precisamente a causa de la vaguedad en que se mantiene, ella existe en nosotros o, por decirlo mejor, despierta sensaciones y emociones entre nuestros recuerdos, que concuerdan con el ritmo y el desarrollo de la melodía. (p. 64)

El cuerpo danzante de la planta se producía, así, a partir de una experiencia visual y auditiva desde la que se forzaba a exponerse a los acordes rítmicos que iban aconteciendo en la planta y la movían. No había límites para el movimiento corporal, porque se le podía percibir desde los sentidos, como una prolongación de lo que iba aconteciendo con los cuerpos, incluyen-

do los de las mujeres, las máquinas y el espacio, en forma de microvibraciones que permitían encontrar cuerpos en donde ya no estaban.

Mi estadía en la planta también es un entramado de potencias. Algunas veces me siento en sillas que voy adaptando y me puedo quedar allí por un buen rato; así mismo, el sonido rítmico de la plegadora es uno de mis favoritos. Me gusta conversar con algunas de estas mujeres y de pronto veo mi cuerpo habitando uno de los puestos de trabajo, moviéndose al ritmo de las palabras que intercambiamos. Me voy tornando un cuerpo maleable, plástico, ensamblado, derramado sobre la mesa.

Danzaban unos cuerpos entre otros, se acercaban y distanciaban en una rutina diferente cada vez. Las mujeres movían sus cuerpos a lo largo de la planta, se daban espacios entre ellas para poblar las esquinas del territorio; también los cuerpos de las máquinas se hacían más atentos a la propuesta rítmica y ensayaban coreografías de trabajo compartido: humano-cuerpo-máquina, daban y recibían fuerza de impulso y potencia. En esa variable modulación de la forma se inscribía el dolor en el cuerpo de estas mujeres que unas veces se resistían y otras lograban expandirse y acoger la otra corporalidad, humana o maquina. Los cuerpos, entre tanto, danzaban y componían una coreografía del dolor, desde la que se sustituía el centro por el punto de vista, la tarea sobre las hojas por un movimiento rítmico que mi pecho componía para otorgarle un corazón sonoro a la máquina; de pronto me descubrí moviendo rítmicamente mi cuerpo, bailando con la música ensamblada por las máquinas en su movimiento monótono de producción.

Deleuze y Guattari (2015) hablan del ritornelo como aquella música que no cesa de repetirse y lo vinculan con la territorialización. María Zambrano (2018) sostiene que en la música se ofrece lo que el tiempo da como lugar.

Pues ha de ser por la música que el inigualable corazón del tiempo viene a quedarse todo lo que ha pasado, todo lo que pasa sin poder acabar de pasar, lo que no tuvo sustancia alguna, más sí un cierto ser o avidez de haberla. (p. 103)

Ese pasar del tiempo continuo y repetido en constante regreso constituyó la música que fue producida como persistencia improvisada de la vida en la planta. El gemir de las máquinas se derramó por todo el espacio de la planta de producción y fue padecido por los cuerpos, a los que dejaba mudos, apagados, entre el ir y venir de un sonido que se tornaba musicalidad en la que terminaban entregándose los cuerpos. Otra cosa pasó adentro, la sensación de que todo en el cuerpo profundo se movía, desplegaba resonancias en la exterioridad del espacio y, entonces, el cuerpo de uno terminaba por ser un instrumento de aire que extendía la música afuera, desde los micromovimientos que se iban percibiendo y dibujando en la atmósfera de la planta.

Yo camino la planta, la padezco,  
armo sonidos en la cabeza  
intentando ordenarlos en el paisaje  
para una partitura corporal del dolor.  
El cuerpo se va yendo en el sonido,  
navegante aéreo a la deriva.  
De pronto me veo componiendo  
movimientos circulares con el pie

en un intento por delinear  
el sonido del instante sobre el puesto de  
trabajo.

En la melodía de la producción, cuerpos y máquinas se entrelazaban y expandían al extender los sonidos, a veces monótonos, por todo el espacio, dando vida a una melodía rítmica que nos involucraba a todas como colectividad. Las esporas del trac-trac de la plegadora, el rugir de la tigre o el susurro sibilante de la termoselladora sobre el papel se difundían por el ambiente, poblándolo. Aunque las máquinas parecían mudas y sumidas en su propio ruido, también contribuían a expandir las vibraciones en el tiempo y el espacio de nuestros cuerpos doloridos. De esta manera la composición de movimientos para realizar la tarea se convertía en una apuesta por generar otras subjetividades en la planta.

Siguiendo a Walser (2017), “[e]n un hermoso canto siempre hay una experiencia, un sentimiento y una sensación” (p. 43). Los sonidos en la planta se ofrecieron para generar unas maneras de atención, para descubrir algo nuevo, inaudito y bello, que puede ser la manera para encontrarse con la particularidad de alguien haciendo su trabajo. Así, para escuchar la música que se me ofrecía en la planta de producción me dispuse a expandir el oído a la manera de un “sensible paisajeante”<sup>13</sup> que estuvo en disposición de escuchar los sonidos para componer otra letra para ese aparente ritornelo.

<sup>13</sup> En su obra Walser (2017) habla de un “sensible paseante”, haciendo alusión a la caracterización de quien lleva a cabo el paseo, en este caso, el escritor. En esta línea, para el presente texto retomo la idea original y le permito decir algo acerca de esa sensibilidad que acontece en el investigador de ficciografías como alguien que afecta y es afectado en el movimiento ondulante de las sensaciones que circulan en la planta de producción.

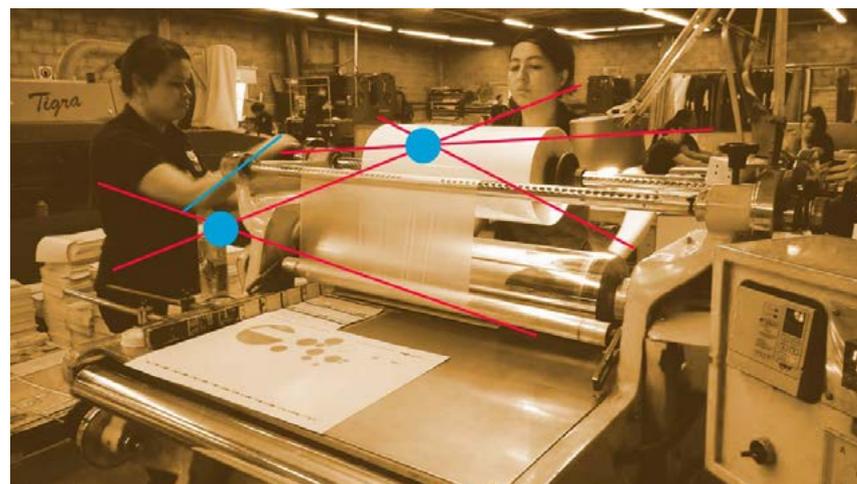
## Paisaje de la resistencia. Zanzar una herida en la piel de las máquinas

Dice Braidotti (2018) que “[l]os entes físicos no son pasivos, sino que son fuerzas dinámicas y sensibles desde siempre en movimiento” (p. 162). Esta idea nos permite acercarnos a la manera en que las máquinas hacen uso de sus corporalidades y se expanden para recibir el cuerpo de las mujeres en la planta, en un intento por alcanzar la autonomía que Agamben (2017) ya había anunciado para la causa instrumental.

En *El uso de los cuerpos*, Agamben (2017) sostiene que los instrumentos animados se constituyen en una transformación de la causa final. Así, conceptos como instrumento y arte se interrelacionan para conformar los bordes de un nuevo estatuto. Dice Agamben (2017) que: “[l]a técnica es la dimensión que se abre cuando la operación del instrumento se vuelve autónoma y, al mismo tiempo, se escinde en dos operaciones distintas y conectadas” (p. 148). En este sentido, la máquina se convierte en un instrumento animado, donde las mujeres son las que ejecutan los comandos. Sin embargo, en la planta de producción, la máquina tampoco puede actuar de manera autónoma, ya que su eficacia instrumental mantiene una estrecha correlación con ambas entidades, otorgando vitalidad a la relación simbiótica establecida.

Toda acción en la planta hacía parte de una cadena de relaciones que se iban tejiendo, difuminando así la supremacía de la práctica de subjetivación de unos cuerpos sobre otros. Un sutil golpecito de cadera sobre la mesa de trabajo generaba un efecto de resorte que impulsaba el cuerpo hacia la siguiente tarea. En esta dinámica de movimiento compartido, máquina, mesa y mujer se volvían dóciles, gracias a las resistencias que surgían de la composición de la

**Figura 9.** *Acogida y resistencia de los cuerpos.*  
Fotografía intervenida (2018)



escena. También el cuerpo que reposaba sobre la máquina requería la resistencia de esta para ser acogido en la diminuta acción del descanso que antecede al impulso. Así pues, el trabajo era posible gracias a la fuerza de reacción que la una disponía hacia la otra, fuerzas en tensión. Los cuerpos de las mujeres se deslizaban por la máquina y esta se aprestaba a recibir con dureza la carne.

Es el cuerpo, como exterioridad del “alma”, y no el espíritu, lo que se ha de prestar a las cosas para que nos respondan. Pero ese “préstamo” no puede tener [...] la forma de una donación voluntaria por la cual nos reconocemos a nosotros mismos en las cosas. Porque las cosas “hablan” al cuerpo en la medida en que no somos sus dueños. No necesitamos hacer ningún esfuerzo para prestar cuerpo a las cosas porque, antes bien, son las cosas las que nos han prestado el cuerpo, las que brillan en nuestro cuerpo y constituyen su piel sensible. (Pardo, 1991, p. 17)

**Figura 10.** *Mujer plegadora, doblada en L.*  
Fotografía intervenida (2018)



No era tan simple como solo poner a funcionar la máquina. Había trabajo al calibrarla, “se toca, se escucha a la prensa para saber si ya está lista” (trabajadora de la planta de producción, comunicación personal, 28 de marzo de 2018), dice una de las mujeres mientras me deja en el cuerpo la sensación de la caricia sobre el lomo frío de una máquina de tamaño medio; una acción amorosa como regalo. Cada máquina hablaba, contaba sus rezagos y las maneras precisas para ser accionada o accionar la tarea. En la planta cada cuerpo discurría desde la propuesta de un tipo particular de conversación. El cuerpo se contraía para poder penetrar la máquina o esta se expandía para recibir el movimiento que le “ayudara” a ponerse en funcionamiento. Se disponía de una gama de alfabetos que iban desplegando las posturas corporales; en un extremo una espalda de:

**C** de casa, abrazaba a la tigre y parecía también poder tragarla de un mordisco.

Una **T** de tigre se entregaba con los brazos extendidos de un cristo para recibir el peso de la gigantesca imprenta de tres metros de alto, mientras limpiaba sus restos de tinta de un trabajo anterior.

Una **L** recta y estilizada empujaba hacia abajo el brazo rígido de la prensa (figura 10).

Eran cuerpos derramados sobre cada espacio de la planta, llevando a cabo acciones industriales. Mediante estas acciones, unas acicalaban los engranajes de las otras sin renunciar a dominarlas, tragarlas o averiarlas. Estos actos, a simple vista, reivindicaban la condición viviente de los cuerpos que habitaban y creaban la planta. Además, eran evidencias de lo inapropiable que seguía latente en estos cuerpos y en su disposición para los movimientos; algunos voluntarios, otros involuntarios, propios y ajenos.

Había momentos en los que la máquina y el cuerpo de las mujeres estaban en perfecto contacto. Una apoyada en la otra, sintiendo sus impulsos, las leves vibraciones de una respiración particular. Calibrarla era casi eso, entender por qué se movía así, cómo respira, qué artefacto no convencional requería para su operación. Por lo anterior, no era extraño la apropiación que las mujeres hacían de los espacios y, particularmente, de las máquinas; las hacían entrar en su constitución de parentescos expandidos, les daban un nombre, las mejoraban con dispositivos de fabricación artesanal que les facilitaban la tarea. Ya no se trataba solo de una consigna de mantenimiento de las máquinas emanada de los empleadores, sino, más bien, de una actitud de cuidado de sí y de otros, una paradójica empatía que dirimía la disputa entre lo individual y lo colectivo de la producción. En este sentido, y como lo afirma [Richard Sennett \(2012\)](#), “la cooperación es el fundamento del desarrollo humano, en el que aprendemos antes cómo estar juntos que



cómo estar separados” (p. 29). Sin embargo, es peculiar que esta cooperación no se daba como parte de la acción de un abrazar al cuerpo-máquina. Se trataba fundamentalmente de un encuentro, y cuando este se daba regresábamos a la distinción que propone Sennett (2012) entre simpatía y empatía, para quien:

La simpatía pasa por encima de las diferencias mediante actos imaginativos de identificación; la empatía presta atención a otra persona en su particularidad [...] la empatía es un ejercicio más exigente, al menos en la escucha; el que escucha tiene que salir afuera de sí mismo. (p. 40)

Atención y escucha son formas de la educación (Weil, 2014) y, como vimos antes, hicieron parte de las acciones ficciográficas que posibilitaron el encuentro cooperativo en la planta, es decir, el “con” y el “entre nos” que fuimos componiendo en tanto filamentos necesarios para el acontecimiento de las corporalidades que se presentaban en las actitudes de resistencia y acogida que estamos desplegando en estas líneas.

¿Cómo se componían las líneas de una cooperación en la planta de producción? Me preguntaba con cierta desconfianza. Cada mujer tenía su máquina: “esta es mía”. La instalaban como parte de la propiedad etérea que poseían allí, al menos durante las ocho horas de trabajo diario. Pero no se trataba solo de nombrarla, ya que cada una iba generando un tipo de máquina a partir de las adaptaciones y disposiciones del puesto de trabajo que en movimiento ambas se proporcionaban. Para lograrlo también se conformaban colectividades de formación que posibilitaban el acto de transmitir el conocimiento sobre el funcionamiento de la máquina de unas a otras en un ejercicio de heredar la misma máquina y los dispositivos inventados para

aconditionarla (trozos de cartón para disponer entre los engranajes, peines para sustituir espátulas que nunca lograban adecuarse a las manos, entre otros).

Aunque estaba presente la disposición para acoger el otro cuerpo, no había allí cuerpos totalmente dóciles, sino una resistencia maquínica desde la que se iba produciendo otra piel, desarticulando y creando otras anatomías políticas; unas veces desde las tareas que imponía la planta, otras veces desde la invención de microtejidos que se superponían a las acciones cotidianas y que hacían de estos unos cuerpos expandidos.

Eran mujeres menudas, con cuerpos pequeños, delgados y casi aerodinámicos, como el *Yo, robot* de Asimov. Traían consigo la ficción de un cuerpo plumífero, volátil y activado mecánicamente, cual organismo resistente y camaleónico, capaz de relacionarse con los grandes cuerpos de las máquinas. Estas últimas, cubiertas de botones y desprovistas de carne, estaban ensambladas a la manera de una fisiología humano-animal.

Eran pequeños insectos metalizados, más rápidos que las máquinas, sincronizados con ellas. Aunque las máquinas por momentos fallaban, ellas no podían permitirse hacerlo, ya que eran la resistencia de las máquinas. Su resistencia se basaba en su capacidad para acoger la eventualidad de la herida, soportar el peso de los cuerpos, enfrentar extensas jornadas, la monotonía del paisaje de la planta, perseguir la consigna de la productividad, enfrentar los llamados de atención, el aire caliente y el eterno día.

El mío también era un cuerpo que se dispuso para ser abierto de tajo por las acciones en las que se iban componiendo los cuerpos. Escucho cada vez más y mejor, atiendo a la corriente de las actividades

industriales, medidas, contenidas en registros minuciosos de la tarea; cada vez es más imperativo para mí acercarme a las máquinas, ya no les temo como antes, incluso, en un acto irresponsable, meto mi mano en la tигра y siento su calor; presiento sus piñones apretando mi piel; es la máquina que más me atrae, grande como es, con sus intestinos externos y ese rugir musical, la imagino animal y humana como las otras que estamos allí. Si me ve la encargada de riesgos profesionales, seguramente ya no me dejará entrar más a la planta de producción. Necesito agua, ventilador, comer la merienda de las 9:15. Empiezo a registrar cifras para calibrar: 1,9 X 2.0 (un milímetro que hace la diferencia entre un trabajo bien hecho y otro que debe repetirse, no más de 5 veces para no alterar los lotes de producción y el margen de pérdida). Debo parar para percibir y afectar lo que estoy anotando en mi diario. Ya no se trata de lo que me han contado estas mujeres en las conversaciones de 2017, ahora vivo la euforia de la planta.

### Paisaje del doblez. Constituir huellas y gestos en los cuerpos

Sostiene de Certeau (1997) que:

Por todas partes buscábamos el cuerpo y en ningún sitio lo encontrábamos. El análisis no revela sino fragmentos y acciones. Descubre cabezas, brazos,

pies, etcétera, que se articulan en diferentes maneras de comer, saludar, cuidarse. Se trata de elementos ordenados en series particulares, pero uno nunca encuentra el cuerpo. [...] Este cuerpo, tan estrechamente controlado, es paradójicamente la zona opaca y la referencia invisible de la sociedad que lo especifica. (p. 12)

Los cuerpos pasaban hojas de un lugar a otro, componiendo un cuadernillo que luego iba a una cadena que reproducía los códigos insertados en cada una de las siguientes unidades de la orden de producción. Los cuerpos se doblaban en el espacio, dejando ver manos, torsos, piernas, cabezas en movimiento, es decir, pliegues de lo que antes parecía ser una unidad corporal en el plano de la planta. Dibujaban ese pliegue a partir del movimiento minúsculo de una de las partes que producía una fracción de gestos con la cual se activaba nuevamente un movimiento corporal compacto. Lo propio ocurría con las mesas, marcadas y heridas con el paso del cuerpo, que se iban produciendo una performatividad muscular en su cuerpo de madera. Ese estar allí de los cuerpos produjo afectaciones en la musculatura de las mujeres y en el cuerpo de las cosas que se configuraban mutuamente a partir de la relación con los objetos.

Los objetos nos transformaban y eran transformados en cuerpos. Las hojas herían la piel de las mujeres en la planta de producción. Lejos de ser simplemente objetos del trabajo, compuesto orgánico de una cadena de acciones, las hojas eran pasadas de un lado a otro, arrugadas y usadas, pero también cortaban, “luchaban” y se “resistían”. En micromovimientos de tensión, propiciaban una intensidad que obligaba a las operarias a determinar nuevas formas para manejar las hojas constituidas por cuerpos filosos.



El acto de manipular el artefacto para evitar ser “herida” se convirtió en un acto gestual de creación que se manifestaba en la diferencia de una acción minúscula con la que cada una de nosotras daba otros sentidos al trabajo en la planta de producción: tomar el papel, cargarlo contra el cuerpo, doblarlo de una u otra forma, pasarlo por el mismo lugar, pero sin hacerlo de la misma manera, humedecer la hoja. Estos cambios introdujeron movimientos nuevos en el sistema, pero también dejaron la presencia de huellas particulares.

Los cuerpos sufrieron algunas de las conexiones que se iban creando en la planta de producción. Fueron la huella de la existencia del tiempo y de su paso en el espacio. Así, los objetos y los sujetos se tornaron multiplicidad, no tanto en cuanto valores estadísticos, pero sí por su capacidad de crear relaciones. Los sujetos “produjeron” conexiones para los objetos mientras se iban acoplando los cuerpos: se transformaban en lugar de descanso o en impulsores para el próximo movimiento. Esos cuerpos dejaron de ser rígidos para volverse elásticos, sujetos participantes en la vida de quienes estábamos allí.

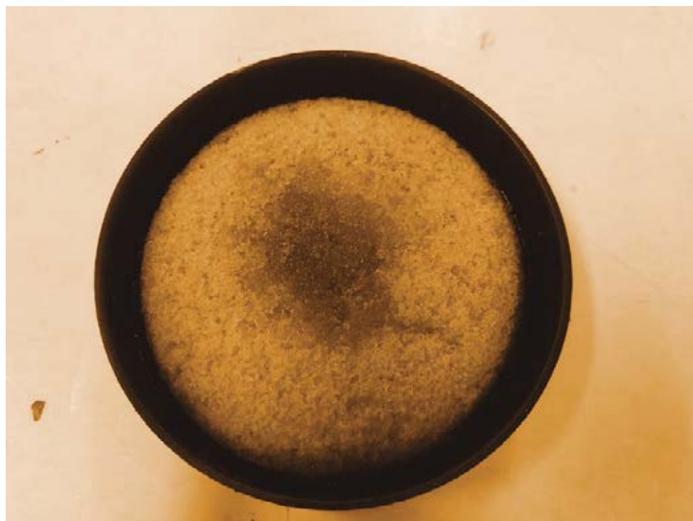
Para Serres (citado por [Tirado Serrano y Maureira Velásquez, 2016](#)), “[e]l sujeto nace del objeto” (p. 114). A partir de esta afirmación podemos derivar que existen relaciones entre los sujetos y los objetos que provocan que se vayan creando unos a otros, pues estos últimos son los que van determinando la aparición de las marcas en la planta de producción, entendidas aquí como gestos y huellas. Mientras recorríamos el centro de la ciudad, muchas de nosotras íbamos descubriendo las esculturas por las que habíamos pasado otras veces, sin ver, y que se iban convirtiendo en escenas de la vida local atravesando nuestra palabra; en el Parque Berrío volvía a pasar el tranvía frente a

*El desafío de la raza*, escultura del artista Rodrigo Arenas Betancur. El objeto atestiguaba que alguna vez hubo un tren cargado de gallinas, hombres, mujeres y costales que llegaban a inventar la ciudad. Una de las mujeres de la planta de producción contaba que llegó en uno de esos vagones, y yo podía verla descender del tren para volverse parte de esa escultura en movimiento.

Las mujeres eran las esculturas en la planta de producción, paisaje inmóvil que se iba animando a partir del gesto sencillo de ser notadas. De esta manera el paisaje iba proporcionando nuevas formas para ser escultura, para tornarse paisaje vivo y huella. Las huellas que constituyeron los cuerpos en la planta de producción en las pelusas dejadas por el papel sobre nuestra ropa, las marcas en los cuerpos, la resequedad en la piel, las diminutas cortadas, todo fruto de la violencia del papel entre las manos: “[e]mpiezo a sentir las manos secas; hay pelusas de papel en mi ropa, y ese olor a aire caliente. La planta respira todo el tiempo sobre mi cuerpo, con su vaho triste y penetrante” (trabajadora de la planta de producción, comunicación personal, 16 de febrero de 2019).

Cuando la máquina se resistía también producía gestos para su propia sensibilidad, violentaba y hería. Obligaba a operar de otra manera, y esta fuerza generaba intensidades de creación y nuevas marcas. Los cuerpos resistían y empujaban, entrando en tensión con la máquina, generando un campo de fuerzas que permitía el acople entre los recovecos de las máquinas y las presencias cavernosas del espacio. Las mujeres dejaban huellas sobre los cuerpos maquínicos y, con estos gestos, corporalizaban los puestos de trabajo.

**Figura 11.** *Huellero comunitario.* Fotografía intervenida (2019)



Estos cuerpos constituyeron una configuración singular donde se inscribían formas y marcas de participación que producían un devenir compartido. Así, cuando cambiaban las intensidades a las que estaban expuestos dichos cuerpos, se creaban nuevos engranajes para las subjetividades. Sin embargo, debo decir que esto no resultó sencillo, toda vez que las acciones políticas de la empresa resistían el movimiento desde la uniformidad instaurada por el proceso fabril, constituyendo respuestas emanadas de las formas de resistencia que provenían rizomáticamente de lo cotidiano. Lo educativo visto como esa consigna en la que se alinean los cuerpos ya no funcionaba más en los haceres de las mujeres de la planta de producción. Las maneras de hacerse comunidad terminaban exponiendo lo ilusorio del proyecto de la planta y, de esta forma, la consigna termina cediendo ante la plasticidad de unas vidas en producción.

El moja-dedos, compuesto de glicerina y espuma, era una síntesis corporal de las huellas en la planta de producción. Dactiloscopia de sus vidas, cocía el

instante húmedo en el que los dedos se inmortalizaban en una huella colectiva. Las mujeres daban fuerza mientras presionaban sus dedos contra la espuma, y esta, a su vez, les devolvía un cuerpo húmedo que expandía su huella por todos los rincones de la planta de producción. Fluía el sudor y la baba, y se quedaban los cuerpos de las mujeres habitando cada rincón de la planta. Por todo el lugar crecieron las huellas, se fueron expandiendo como rizomas sobre el papel, las bitácoras, en la madera, en el piso, en objetos personales y comunes, en sus manos, en el puesto de trabajo, en los botones con los que se accionaba la máquina.

**Figura 12.** *Espacios habitados en la planta de producción.* Fotografía intervenida (2019)



Para los jefes, las huellas se limitaban a los registros de producción en las computadoras. Sin embargo, las mujeres también producían gestos de resistencia mientras descuidaban el reporte, rehacían la minuta en su memoria, y no desde el minuto a minuto que soportaba la labor; marcaban los puestos de trabajo, labraban los escritorios, humedecían las hojas y dejaban sus objetos personales por todos lados,



olvidando la tarea. De cierta manera, al resistirse a la máquina y confiar en formas más empíricas de la acción humana, burlar la tarea y cambiar la palabra del jefe, agrietaban el sistema fabril. Así, tejían sus pequeñas victorias de creación.

Finalmente también encuentro cuerpos en los lugares más inadvertidos, precisamente porque es donde más se despliegan las huellas de nuestra presencia. En ese cuarto propio que es el rincón de los sanitarios, se oficia cada día la reunión general de las mujeres antes del inicio de las labores, se intercambian las palabras que no es correcto decir en la planta, se guarda la ropa y las pocas pertenencias, se deshace la solidez corporal. Cuartos pequeños en los que la vida secreta sucede y en cuyo paisaje acuoso las distancias cambian y fluctúan. Allí íbamos alojando semillas de nuestros cuerpos, pliegues de subjetivación que escapaban al control del ojo supervisor. Encargadas de su aseo y mantenimiento, las mujeres imprimían la huella líquida de su corporalidad en cada rincón; otorgaban disposiciones y parcelaciones particulares para el espacio, de tal forma que se derramaban en cada concavidad minúscula labrada sobre cualquier superficie que, como sostiene Serres (1995), no estaba conformada solo de piedras y hierro. En la humedad de esas huellas, la del liso espejo que cuelga de la pared y el estriado que se asoma desde el fondo del sanitario, estaba la potencia de los movimientos clandestinos que nos otorgábamos y que borraban el adentro y el afuera, la imagen real y la inventada, volcándonos a producir el entre-medio, una línea que tensiona lo educativo, porque nos deja ver la mistura de los lenguajes, las prácticas del hacer, lo indeterminado de adoptar una posición o ninguna, derramarse, declinar, sobrevivir al espacio y crearlo “otro”.

## Referencias

- Agamben, G. (2017). *El uso de los cuerpos*. Adriana Hidalgo Editora.
- Agamben, G. (2019). *Creación y anarquía. La obra en la época de la religión capitalista*. Adriana Hidalgo Editora.
- Agamben, G. (2020). Reflexiones sobre la peste. En P. Amadeo (Ed.), *Sopa de Wuhan. Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemia* (pp. 135-138). ASPO.
- Bal, M. (2016). *Tiempos trastornados. Análisis, historia y políticas de la mirada*. Ediciones Akal.
- Benjamin, W (2016). *El autor como productor*. Casimiro.
- Bergson, H. (1977). *Henri Bergson: Memoria y Vida*. Alianza Editorial.
- Bergson, H. (2012). *Lecciones de estética y metafísica*. Ediciones Siruela.
- Braidotti, R. (2015). *Lo posthumano*. Gedisa.
- Braidotti, R. (2018). *Por una política afirmativa. Itinerarios éticos*. Gedisa.
- Cadava, E. (2014). *Trazos de luz: tesis sobre la fotografía de la historia*. Editorial Palinodia.
- Corbin, A. y Vigarello, G. (2005). *Historia del cuerpo. Volumen I: Del Renacimiento al Siglo de las Luces*. Taurus.
- Courtine, J. J. (Ed.). (2014). *Historia del cuerpo*. Taurus.
- de Certeau, M. (1997). Historias de cuerpos: Entrevista con Michel de Certeau. *Historia y Grafía*, (9), 11-18.
- de Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Deleuze, G. (1975). *Spinoza y el problema de la expresión (1975)*. Muchnik.
- Deleuze, G. (2009). *Spinoza: filosofía y práctica*. Tusquets.
- Deleuze, G. (2014). *Conversaciones*. Editorial Pre-Textos.

- Deleuze, G. (2016). *Crítica y clínica*. Editorial Anagrama.
- Deleuze, G. (2017). *El Pliegue. Leibniz y el Barroco*. Ediciones Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1997). *¿Qué es Filosofía?* Anagrama.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2015). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Editorial Pre-Textos.
- Deligny, F. (2015). *Lo arácnido y otros textos*. Editorial Cactus.
- Delory-Momberger, C. (2015). *La condición biográfica. Ensayos sobre el relato de sí en la modernidad avanzada*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Dias, B. (2013). A/r/tografía como metodología e pedagogía em artes: uma introdução. En B. Dias y R. Irwin (Org.), *Pesquisa Educacional Baseada em Arte: A/r/tografia* (pp. 244-256). Editora UFSM.
- Farina, C. (2013). Cuerpo y conocimiento. Cartas. *Revista Educación Física y Deporte*, 32(1), 1327-1336.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Traficantes de sueños.
- Handke, P. (2003). *El peso del mundo*. Adriana Hidalgo Editora.
- Haraway, D. (2016). Antropoceno, Capitaloceno, Planetacionoceno, Chthuluceno: generando relaciones de parentesco. *Revista latinoamericana de estudios críticos animales*, 3(1), 15-26.
- Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, 26, 85-118.
- Irwin, R. (2013). A/r/tografía. En B. Dias y R. Irwin (Org.), *Pesquisa Educacional Baseada em Arte: A/r/tografia* (pp. 27-35). Editora UFSM.
- Lazzarato, M. (2013). *La fábrica del hombre endeudado. Ensayo sobre la condición neoliberal*. Amorrortu Editores.
- Le Breton, D. (2018). *Elogio del caminar*. Ediciones Siruela.
- Maderuelo, J. (2010). El paisaje urbano. *Estudio Geográficos*, 71(269), 575-600.
- Molina, Á. (2006). Miradas sobre el paisaje. *El País*. [https://elpais.com/diario/2006/02/04/babelia/1139012237\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2006/02/04/babelia/1139012237_850215.html)
- Nancy, J. L. (2002). *Un pensamiento finito*. Anthropos Editorial.
- Nancy, J. L. (2007). *Extensión del alma, en 58 indicios sobre el cuerpo*. La Cebra.
- Nehamas, A. (2002). *Nietzsche. La vida como literatura*. Fondo de Cultura Económica.
- Nietzsche, F. (1984). *Así habló Zarathustra*. Euroliber.
- Nietzsche, F. (2017). *Ecce Homo. Cómo se llega a ser lo que se es*. Alianza Editorial.
- Onfray, M. (2018). *Decadencia. Vida y muerte de Occidente*. Ediciones Paidós.
- Pardo, J. L. (1991). *Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar*. Ediciones del Serbal.
- Pardo, J. L. (2004). *La intimidad*. Editorial Pre-Textos.
- Pardo, J. L. (2016). *Estética de lo peor. De las ventajas e inconvenientes del arte para la vida*. Editorial Pasos Perdidos.
- Passos, E., Kastnop V. y Da Escóssia, L. (2009). *Pistas do método da cartografia. Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Editora Sulina.
- Ranciére, J. (2009). *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Eterna Cadencia Editora.
- Ranciére, J. (2015). *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*. Manantial Ediciones.
- Sennett, R. (2012). *Juntos. Rituales, placeres y política de cooperación*. Editorial Anagrama.
- Serres, M. (1995). *Atlas*. Ediciones Cátedra.
- Serres, M. (2011). *Variaciones sobre el cuerpo*. Fondo de Cultura Económica.



- Simodon, G. (2018). El modo de existencia de los objetos técnicos. Introducción. *Laboreal*, 14(1), 69-73.
- Theumer, E. (2019). Leyendo el nuevo libro de Haraway. ¿Quién es Donna Haraway? ¿Vivimos en el Chthuluceno con ella? *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/219416-quien-es-donna-haraway-vivimos-en-el-chthuluceno-con-ella>
- Tirado Serrano, F. y Maureira Velásquez, M. (2016). De objetos y extituciones: nuevos operadores de lo social. *Oxímora Revista Internacional de Ética y Política*, (8), 112-130.
- Universidad San Buenaventura-Medellín. (2020). Doctorado en Ciencias de la Educación. Líneas de investigación asociadas: Estudios culturales y lenguajes contemporáneos. <https://HYPERLINK> "<http://www.usbmed.edu/>" [www.usbmed.edu.co/programas/posgrados/doctorado-en-ciencias-de-la-educacion](http://www.usbmed.edu.co/programas/posgrados/doctorado-en-ciencias-de-la-educacion)

- Walser, R. (2009). *Ante la pintura. Narraciones y poemas*. Ediciones Siruela.
- Walser, R. (2017). *El paseo*. Ediciones Siruela.
- Weil, S. (2014). *La condición obrera*. Editorial Trotta.
- Zambrano, M. (2010). *Filosofía y poesía*. Fondo de Cultura Económica.
- Zambrano, M. (2011). *Notas de un método*. Editorial Techos.
- Zambrano, M. (2018). Claros del bosque. En J. Moreno Sanz (Ed.), *Obras Completas María Zambrano, volumen IV. Tomo I Libros (1977-1990)* (pp. 77-83). Galaxia Gutenberg.



# Capítulo 3.

## Ficciografías corporales: líneas de lo educativo





**Figura 1.** *Expansión de la máquina.* Técnica: collage

**Fuente:** Elizabeth Orozco Benjumea (2020)

## Líneas de lo educativo en el *intermezzo* de las ficciografías

En este texto ensayo una serie de ficciografías con el objetivo de pensar sobre lo educativo. Para ello transformo unos cuerpos mientras creo otros nuevos. El cuerpo-máquina, que previamente se definió por su función en la planta de producción, ahora se desdibuja dando nuevas capas de sensaciones para el individuo en una multiplicidad de acciones cotidianas de formación: trabajar, estudiar, comer, dormir, leer, habitar e, incluso, el proceso de morir.

En este sentido, la planta de producción me dejó ver que accionar el dispositivo maquínico depende cada vez menos de grandes engranajes, pues con operar un botón se crea el movimiento que completa las fuerzas de fricción para producir el contacto entre los cuerpos y crear otras escenas educativas. En tal caso, la participación del cuerpo adquiere sentidos más complejos que los que se obtienen simplemente mediante la posesión de información o la recepción de consignas, aspectos que conforman gran parte de nuestro sistema escolar.

Por su parte, el movimiento muscular abandona la operación de pares antagónicos que se encuentran en un cuerpo consistente y único, desplazando la acción hacia un trabajo de complementariedad que crea tensiones multimusculares. Estas tensiones involucran cuerpos humanos y no humanos con diferentes consistencias, estructuras y potencias. Entre la rigidez fría del hierro, el dolor de una vida prematuramente entregada al trabajo industrial, el cumplimiento de tareas, la escritura de registros, las horas de ocio, el descanso en el sillón de la casa, la alimentación, el sueño y el retorno diario al mismo trabajo, surge una plasticidad creadora del *intermezzo*. Desde esta perspectiva se pueden ob-

servar los pliegues, es decir, los pequeños agujeros entre el tejido, la costura y el trenzado de los cuerpos que representan aquello que se va creando en medio, más allá de las dicotomías entre lo que se dice y lo que no se dice en relación con la educación. El cuerpo ficciografiado levanta el agujijón sobre la superficie y punza para llegar hasta el hueso. ¿Estará dispuesta nuestra educación a adentrarse en este proceso?

En la ficciografía la observación se convierte en una acción ondulada que implica diversas manifestaciones del cuerpo: detallar la superficie de las sombras que se mueven en direcciones múltiples y, simultáneamente, acoger los instantes corporales compuestos por imágenes en movimiento; rozar registros ausentes y fragmentarios; entregarse a micromovimientos, materiales y sensaciones que hablan de la vida, lejos de los contenidos estáticos de producción.

La planta de producción es un universo de lo digital en el que están incluidos actos escolares prescriptivos —como la escritura o la transcripción de tableros atiborrados de contenido, el accionar de botones computarizados de las calculadoras manuales, la mecanización de los procedimientos— que no requieren de grandes cuerpos, es más, los precisa estáticos, desprovistos de los movimientos vitales y domesticados. En este panorama, la educación corporizada se constituye en una amenaza para ese orden, puesto que esta dialoga con cuerpos potentes en los que la vida se encuentra con el pensamiento (no se le opone) desde una condición vibrátil que se enfrenta a las reglas dicotómicas para habitar el mundo.

En la planta de producción, las mujeres son pequeñas y, sin embargo, sus manos pobladas de cicatrices atraviesan la seda traslúcida que es la piel de las máquinas para conformar nuevos tejidos. Ponen la máquina en funcionamiento con la información





que ellas tienen, y que no es menor, pues este saber práctico —incluye las pequeñas modificaciones que van configurando mientras constituyen el oficio— es el que se van pasando de generación en generación hasta constituir un andamiaje de formación horizontal y particular —que disuelve el inscrito en el manual y algunas veces se independiza de la instrucción que reciben en la planta— y desde el que cada una puede realizar cualquier acción de la cadena de producción, pues el procedimiento, si bien tiene unos ejercicios prefijados, también va siendo creado con la invención del movimiento que cada una le va otorgando al proceso: “he hecho como tres carreras universitarias enseñándoles a mis compañeras el oficio” (trabajadora de la planta de producción, comunicación personal, 16 de febrero de 2019).

Esta sensación que escucho en varias conversaciones, expresada con estas y otras palabras, se intensifica con la intuición que las mujeres en la planta tenemos frente a la diferencia en las acciones. Estas acciones parecen esquematizadas y determinadas, pero terminan volviéndose particulares, móviles, es decir, procesos de creación.

Disuelta la materialidad del cuerpo, las mujeres de la planta de producción constituyen nuevas relaciones por encima de una fisiología limitada, débil, susceptible de enfermar y de morir. Esto en la medida en que poseen el mapa de los procesos incorporado en su cuerpo y, más aún, lo crean otro en cada acto de enseñarlo como oficio a otras mujeres, no desde la teoría o los manuales de funcionamiento de máquinas y dispositivos, sino desde la acción de devenir máquinas ellas también. Así, convocadas por la ficciografía, dislocar las relaciones de lo educativo en la planta de producción hace visibles los cuerpos y audibles las sensaciones, de tal forma que frente a

maneras industriales y dominantes del cuerpo que se cree fabricar, están los cuerpos en los que van germinando múltiples mundos.

Las hojas del supervisor con sus números, cifras y grafías eran un cuerpo parlante, un jefe y una consigna. El cuerpo de las mujeres en la planta de producción, a veces el de unas operarias, aguardaba la orden, emanada de códigos complejos que se traducían en trabajo. Pero ante mis ojos la consigna se volvía potente en tanto se corporeizaba en las mujeres, transfigurando sus cuerpos legibles en un territorio de relaciones con modos de existencia múltiples y con germinaciones singulares.

La aparente estabilidad del sistema sobre el que reposaba la acción en la planta de producción era tensionada por la experiencia cotidiana de las mujeres, plagada de infinitas variables y brotando de entre sus pliegues corporales. El cambio de las acciones tendía puntadas de resistencia micropolítica que tejía conexiones no binarias, pues no se trataba de hacer o no la tarea con la que se cumplía la consigna, sino de hacerla de otras maneras que no pasaban siquiera por el lenguaje y se volcaban con potencia hacia las acciones de transfiguración en las que máquinas y mujeres convocaban otros personajes para sus formaciones. Estar ante estos cuerpos que fabricaban otras prácticas y relaciones frente al ojo vigilante que se esforzaba por fijar el proceso, desestabilizaba el sistema de la planta de manera similar a como las acciones siempre actuales e inesperadas de los jóvenes en el sistema educativo también lo hacen. Así, dice *Lispector* (2013), “[l]a actualidad no tiene futuro. El futuro será exactamente de nuevo una **actualidad**” (p. 133 [énfasis propio])<sup>1</sup>

<sup>1</sup> En su idioma original: “[a] atualidade não tem futuro: o futuro será exatamente de novo uma atualidade” (*Lispector, 2013, p. 133*)



Así, desde la actualidad en movimiento enunciada por **Lispector (2013)**, estos cuerpos ficciográficos me permitieron pensar en la potencia de encontrar en lo educativo la posibilidad de los deseos alternativos, de unos cuerpos que se despliegan sobre las acciones y las consignas de maneras particulares y desde la configuración de subjetivaciones minoritarias, como la enunciada por una de las mujeres de la planta de producción, cuando con una sonrisa en sus labios y los ojos perdidos entre el papel apilado en una esquina del paisaje industrial, me dijo: “todas piensan solo en trabajar para comer, yo quiero viajar” (trabajadora de la planta de producción, comunicación personal, 17 de febrero de 2019). Aunque esa categoría gramatical presente en el “todas” terminaba siendo una ilusión, siempre había entre las mujeres de la planta quienes les otorgaban pequeños pliegues a sus vidas, sin que estos entraran en el mapa prescripto de los jefes o de sus mismas compañeras, pues precisamente en esa impredecibilidad radicaba la experiencia vital y corporal que viví a su lado, en tanto epifanía y devenir.

El supervisor llama a la tarea. Una de las mujeres se acerca con determinación hacia él y ella misma se vuelve la consigna; en milésimas de segundos pasa la orden de tarea a códigos que deberá digitar en *La Encuadernadora*, para que esta a su vez haga su trabajo. Atada a su collar electrónico, la consigna, monitorea cada movimiento, el tiempo justo para llevar a cabo una tarea; pero toma una decisión que cambia el paisaje: *adapta manualmente la máquina*.

Para los niños en las escuelas las tareas también tienen un registro de control y cada avance se mide a partir de la descomposición entre el espacio de clase y el tiempo de desempeño. ¿Qué se podría aprender en este escenario binario?

Así, lo educativo invadido por subjetivaciones y cuerpos *otros*, no se puede proponer como modelo alternativo de educación frente a los que ya asaltan nuestras aulas, porque perdería su potencia y volvería a reivindicar el molde afianzado por los modelos. Por el contrario, se trató de trabajar con los cuerpos que se fueron haciendo presentes, de modo que lo educativo alejado de universales precipitara nuestra mirada hacia los valores de las distintas existencias y las habitualidades singulares de quienes participamos en este paisaje en movimiento. Ya no será posible preservar una imagen general de lo educativo en tanto institucionalidad, de un cuerpo adherido a una silla por seis horas, un molde de concreto o plástico en el que quepan esos cuerpos. Las mujeres en la planta de producción crean otros cuerpos y artefactos, incluso en la supuesta repetición del día.

La aparición de otras fuerzas y cuerpos en potencia nos sacude, agita las líneas de esta investigación y propicia un terreno para pensar la educación más allá de las instituciones, desde trazos de diferente intensidad.

### Líneas sutiles a mano alzada. El garabateo ficciográfico

El garabateo invita a la discontinuidad, al movimiento impreciso de la mano cuando recién se inicia el proceso de escritura. En la ficciografía los trazos son sutiles y destacan el movimiento de la vida, las líneas curvas que la conforman y que son anteriores a la palabra



misma. Los temblores del pensamiento y otros efectos de composición irrumpen en la cotidianidad y mueven los cuerpos de tal forma que estos pierden su dimensión, se aplanan y expanden, se fragmentan en zonas desprendidas y nos vemos instados a constituir otros trazos para esos cuerpos.

Aquellos garabatos de la producción, con las huellas de las mujeres que los acicalaron por horas, eran los libros de texto, los cuales propiciaban un encuentro en el *intermezzo*, un tejido de cuerpos individuales que, a su vez, participaron de una tarea colectiva en la que no cesaron de producirse líneas de formación. Aunque los libros de textos escolares producidos en la planta pasaban a hacer parte de los materiales que circulan en las escuelas, convirtiéndose en cuerpos educativos con los que se sostiene la institucionalidad, el lugar de quienes enseñan y aprenden, y los muros del adentro, también devienen huella de subjetivación en aquellos garabatos que trazaron las mujeres mientras la vida se producía en las acciones de su fabricación.

Recordemos que [Agamben \(2017\)](#) no se pregunta por el qué, sino por el cómo el ser es. Al volver la mirada del sustantivo hacia el adverbio, este autor nos permite pensar en cómo son estos cuerpos en la planta de producción, cómo se hacen. Máquinas, hojas, libros, tinta y mujeres están puestas allí, circulan y posibilitan líneas de fuga creadoras para unas escrituras otras.

**Figura 2.** Listado de códigos para las tareas que deben realizar las mujeres en la planta de producción. Fotografía intervenida (2019)

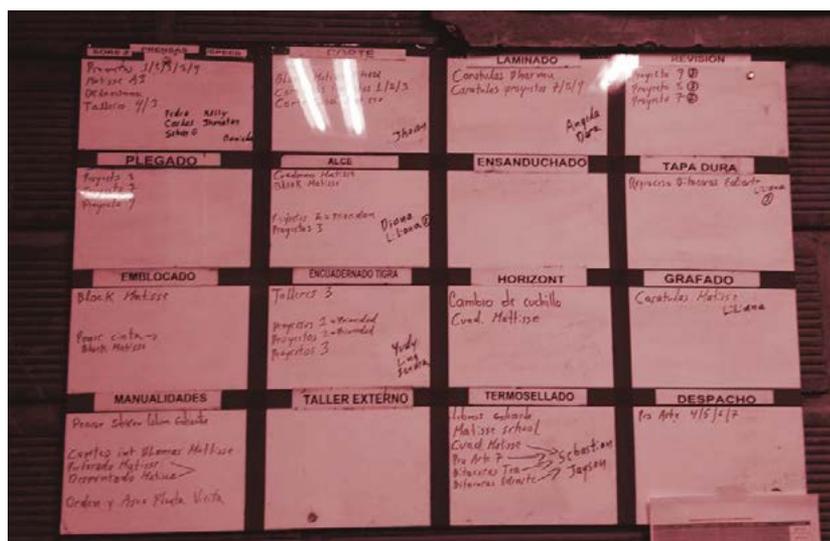
CODIGO	ACTIVIDADES	Unidad de medida	CODIGO	ACTIVIDADES	Unidad de medida
001	Ajeo	Cuadernillo	008	Enganchado especial escritura	Cuadernos/ cuadernillos
002	Ajeo brochura con interna	Unidades	009	Enganchado libro	Libros
003	Ajeo de tapas	Unidades	010	Enganchado	Unidades
004	Ajeo hoja suelta	Hoja	011	Gravar	Unidades
005	Ajeo mesa Hojas, tapas, cuadernillos	Unidades	012	Insertar en escarapes	Unidad
006	Alisamiento		013	Insertar pliegos en bolsillo e ignora	Unidades
007	Almuerzo y/o Descanso		014	Laminado a medio pliego	Medio pliego
008	Ajeo		015	Laminado pliego	Pliego
009	Auxiliar de maquina / prensa		016	Laminado como pliego	1/4 pliego
010	Bombar / Lijado / Limpieza	Unidad	017	Limpieza de tapa	Unidades
011	Capacitación		018	Otra actividad	
012	Cortar carton	Unidad	019	Pasar tapas por rodillos	Unidades
013	Cortar vinipel a tapas	Paquete x 5	020	Pegar pestalla Tapa Dura	Pestalla
014	Cortar hojas	Pliego	021	Pegar sticker sobre cubierta	Unidades
015	Cortar tapas y colocar vinipel x 50	Pares	022	Pegar de bolsillo 1 pestalla	Unidades
016	Contar y separar	Pliego	023	Pegar de bolsillo 2 pestallas	Unidades
017	Contar y separar sobres blancos	Unidades	024	Pegar de cinta azul 35x50	Unidades
018	Contar y separar sobres yuta/celulosa	Unidades	025	Pegar de cinta azul carta	Unidades
019	Corte carton	Unidades	026	Pegar de cinta azul media carta	Unidades
020	Corte hojas impresas	Unidades	027	Pegar de cinta azul oficio	Unidades
021	Corte papel blanco (color refles)	Unidades	028	Pegar de kapital	Unidades
022	Corte producto final (grande)	Unidades	029	Pegar de vector	Cuadernos
023	Corte producto final (pequeño)	Unidades	030	Perforacion	
024	Corte tapas (individualizar)	Unidades	031	Plegado acardado	Pliego
025	Custura alambre manual caballote	Cuadernillo	032	Plegado en "V"	Pliego
026	Descartar	Medio pliego	033	Plegado en cruz MSO	Pliego
027	Descartar especial	Amarillo	034	Plegado especial	Pliego
028	Desarmado	Tacos	035	Plegado manual	Pliego
029	Despunte	Cuadernos	036	Plegado manual con grata	Pliego
030	Despunte en guilina para TD	Unidades	037	Plegar Pestalla	Unidades
031	Embleado	Unidades	038	Poner argolla	Unidades
032	Empaque en caja	Unidades	039	Poner cinta con pistola	Unidades
033	Encararular	Libros	040	Poner cinta fusión	Unidades
034	Encararular apasado	Unidades	041	Poner guarda	Unidades
035	Encarbonar carton	Unidades	042	Quitar argolla	Unidades
036	Encarbonar pestallas	Unidades	043	Reunión	
037	Encarbonar y pegar carton	Unidades	044	Revisar pliegos	Unidades
038	Encarbonar y pegar guardas	Unidades	045	Revisar producto final	Unidades
039	Encarbonar y pegar pestallas	Unidades	046	Sin trabajo	
040	Encuadernación especial	Libros	047	Termesado	Unidades
041	Encuadernación sobapa	Libros	048	Tiempo ocioso	
042	Encuadernación tapa	Libros	049	Vinipelar bases	Unidades
043	Enganchado caballote Horizontal	Cuadernillo	050		

Los trazos ligeros de la escritura habitan gran parte de los procesos industriales. En una simulación escolar en la planta de producción, los jefes y los dueños instalaban el léxico (figura 2), apropiándose de él y dictaminando las formas correctas de su uso. El temor a que otras palabras “sucias” se tomaran la planta, la necesidad de unificar los correctos usos del lenguaje y hacerlos caber en recuadros, desde el mecanismo de la mezcla de palabras para desarticular las diferencias, invitaban a contaminar tanto el lenguaje como las prácticas. “No entendimos cuando presentaron el proceso. Eran palabras que no entendíamos. Una con H, pero no la recuerdo, yo le sigo diciendo como siempre le hemos dicho” (trabajadora de la planta de producción, comunicación personal, 26 de

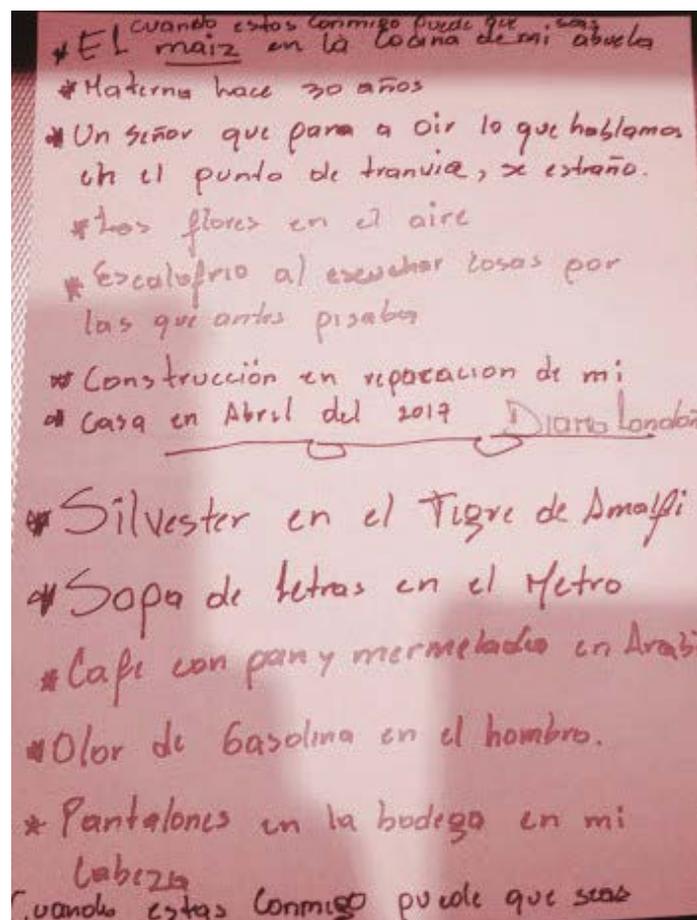
octubre de 2017), sostiene una de las mujeres de la planta, porque al igual que con la terminología, el proceso de reporte computarizado de las tareas y otras acciones del lenguaje que circulaban en la planta, cada vez que podían acudir a sus notas con códigos comunes trabajados por años, que muchas veces no correspondían con la codificación unificada y ordenada alfabéticamente por los jefes.

En estos textos institucionales que estaban también conformados por letreros y carteleras informativas (figura 3), similares a las planas y carteleras escolares sembradas de letras y palabras a veces carentes de sentido, también se formaban cuerpos. Estos cuerpos instalaban presencias del poder industrial mediante lenguajes ausentes, pero también el silencio paciente y la palabra sencilla que las mujeres fueron apropiando desde las ondulaciones fibrosas, erráticas e inacabadas de la escritura vital (figura 4).

**Figura 3.** Cartelera con cronograma general de tareas en la planta de producción. Fotografía intervenida (2019)



**Figura 4.** Escrituras fragmentarias de una de las mujeres de la planta, después de un recorrido por el centro de Medellín. Fotografía intervenida (2019)



En la planta de producción se podía creer que no pasaba nada y que la tarea simplemente se transcribía de las planillas de seguimiento a la producción, a los registros manuales, y de allí a los códigos computarizados. Que todo lo que las mujeres hacían pasaría por el seguimiento de las instrucciones y que el proceso fabril continuaría su marcha repetida en las anotaciones del proyecto escritural pensado, pero no era así. La planta, que había cultivado la desesperanza, también podía



ser un territorio fértil, porque los cuerpos que por allí pasaban y que la constituían añoraban la luminosidad del exterior con sus lenguajes múltiples, bosquejados en aquello que acontecía por fuera de la planta: “mi casa me gusta porque entra luz, porque no me siento encerrada” (trabajadora de la planta de producción, comunicación personal, 24 de octubre de 2017), dice una de ellas durante una de nuestras conversaciones en octubre de 2018 mientras juntas delineábamos en el aire esas historias de la cotidianidad que dejaban su misteriosa e invisible escritura entre las cosas.

Añorar la luz que se inscribe sobre los cuerpos a la hora del descanso al salir de los salones y retomar la vitalidad del movimiento anima las conversaciones de los chicos en las escuelas, donde crecen árboles de palabras que los maestros no escuchamos y no podemos “calificar”. En la planta de producción la luz también actúa sobre la mineralidad corporal de una manera peculiar, alentando el ingreso de las palabras y los lenguajes descentrados. La iluminación natural ingresa de contrabando en instantes muy precisos por la ventana del comedor o por el pórtico de entrada y salida a la planta de producción. De esta forma, la luz vieja, la eterna, la LED, iluminación de día (luz blanca 4.000 lúmenes a 5.000 K), va exprimiendo la acuosidad de los cuerpos vegetales que se acercan cada vez más a las hojas secas del otoño industrial que se pliega, encuaderna y grapa en las mesas de trabajo. Pese a ello, las hojas siguen creciendo entre las mujeres.

La *Mujer-Guillotina* bosqueja en el aire un círculo amplio en el que ella es el centro mientras sostiene el cigarro que fuma velozmente en la acerca de la planta y cruza las piernas en una equis sentada. Es la hora del almuerzo y los últimos cinco minutos los reserva para el ritual que pocas pueden realizar: salir y saludar el sol desde su centro cerrado.

Por otro lado, la casa también se vuelve un exterior que se inscribe entre las palabras que íbamos derramando por lo espacios de la planta. Otra de las mujeres delineaba en su cuaderno de trabajo una escena familiar con la que brillaban sus ojos mientras me hablaba acerca de una dificultad escolar de su hija. Yo, en un intento por dejar de ser maestra, elijo hablarle de una madre hacia otra, como si la palabra en la planta también nos perteneciera y entrara, de repente, para crear una iluminación en el diario de luces LED de las que estaba sembrada la planta de producción.

Parecemos escueleras, decía una de las mujeres, en medio de la risa que le provocaba el saber que, a pesar del control, seguían obrando como lo han hecho desde antes de que llegara el nuevo jefe con sus procesos de producción sistematizados, las planillas de registro y las acciones codificadas.

De pronto, en un momento de mi paisajear por la planta, dijeron estas y otras palabras que rondaban en sus pensamientos. Ya no era necesario mencionar el agradecimiento inicial, pronunciar la palabra que se viera correcta, comenzaron a usar su lenguaje insurrecto, a contaminar la palabra, a crearla. Yo estaba allí, a su lado, por instantes yo formaba parte de su comunidad, porque también sentía, muchas veces, que era difícil dejar de cargar con tantas escuelas que me precedieron. Allí estábamos, ellas y yo, delineando nuestras educaciones múltiples (Registro personal, 13 de febrero de 2019).

Así íbamos mudando desde nuestras presencias de mujeres-planta-de-interior hacia mujeres-planta-de-ex-



terior, diseminando esporas, fertilizando paisajes inesperados del lenguaje, viajando en partículas que, desde nuestros movimientos leves e imprecisos con escrituras de alfabetos mudos, horadaban gestos de lo educativo en nuestras vidas.

En el nivel micropolítico, las mujeres de la planta de producción creaban lenguajes y silencios. A veces el actuar o el permanecer mudas era también una manera de resistencia o de respirar de otra manera, un aire compartido plagado de insectos muertos y vocablos inaudibles que caían de vez en cuando, desmaejados sobre hojas y puestos de trabajo. Estar mudas era la forma como ellas le hacían el pliegue a la desesperanza que sobrevolaba por momentos el espacio: “yo ya no aprendo; me gustaría escribir bonito, pero no [silencio prolongado]. Con mis hijos quise que hicieran y aprendieran lo que yo no” (trabajadora de la planta de producción, comunicación personal, 2 de noviembre de 2017). Crear un silencio, una manera de no decir, un no escribir, era ya una alternativa para procurarse otra forma de la palabra.

### La muda

También estaba el pliegue  
del hacer mudas:

mudar, cambiar, dejar de ser,

mutar, ser otra, ser yo,

la misma,

la otra que ya no soy.

Decir mudo, insonoro del cuerpo.

Zurcir otra piel que nos abrigue en el invierno de las horas

sobre la helada superficie

de las máquinas.

En estas líneas para pensar nuevas formas de vivir, el cuerpo dejaba de constituirse en objeto de producción fabril para ficciografiarse, dibujándose en el espacio como una suave línea que apenas dejaba la humedad como huella de escritura. La muda hacía presente el ejercicio metódico de la ficciografía: cambiábamos los paisajes, modificábamos la escritura; a veces, mediante silencios, otras veces, a través de gestos o movimientos que no se correspondían con un alfabeto o una convención. En ese contexto las palabras plegaban el paisaje educativo y el renunciar a ellas también se constituía en una forma de elección o de deshacer el sobrepuesto poder de la palabra. El gesto del silencio creaba la potencia de ser de una escritura distinta.

Ellas mudaban sus tareas industriales, las abandonaban u olvidaban, y las vidas que inscribían en la planta y en mí durante las horas que compartíamos se convertían en ficciográficas. Yo mudaba mis registros, compuestos por fracciones de imágenes y pedazos de papel sobrante de algún corte, sobre los cuales escribía impresiones, palabras y preguntas que me asaltaban, y que a veces no volvía a retomar. Eran tareas inconclusas que traían a la investigación pedazos de cuadernos escolares incompletos, pero eran vidas que seguían aconteciendo en el presente continuo de lo educativo.

Pasaban de un lado a otro los cuerpos del registro, sus soportes y las palabras que ahora eran trazos pendientes, repentinos... palabras que, la mayoría de las veces, sobraban. La escritura iba siendo cada vez más ligera, casi aérea, y se sostenía desde mi lápiz en cualquier esquina. Abandonaba la rigidez del alfabeto y encontraba líneas de sensación invisibles que palpitaban en el cuerpo. Después de más de cinco años desde nuestros primeros encuentros siguen resonando





en los golpecitos con los que voy inscribiendo la disuelta sensación que me dejaron esos cuerpos y que quedan como simples garabateos en esta hoja. Mudábamos nosotras en la planta de producción.

Bitácora } tarea.  
Escritura } códigos de la tarea.

Llenamos planas... hacemos registros... letras, números, códigos...

Los garabateos ficciográficos tenían diferentes fuerzas de intensidad, porque los cuerpos se inscribían en el plano de la planta de producción con líneas a mano alzada, temblorosas y equívocas, que recordaban las caligrafías ilegibles de la escuela o el intento por mantener en la adultez el molde de la letra cursiva suspendida en mis planas de secundaria. Decía una de ellas: “para mí la planta estaba compuesta de esos planos, no de campos quietos; planos que se iban plegando y desplegando para conformar espacios de escritura entre los pliegues” (trabajadora de la planta de producción, comunicación personal, 3 de marzo de 2018).

Sin embargo, las manos creaban escrituras particulares y códigos de comunicación especializada y minoritaria, desconocidos para los maestros, los jefes, los adultos o los extraños. Dispuestas en ese cuerpo fragmentado de la planta de producción, germinaban brazos mixturados que acercaban las corporalidades múltiples y gestualizaban los cuerpos maquínicos que devinieron cuerpos-insecto, cuerpos-planta, cuerpos de sangre. Al respecto, [Vásquez Rocca \(2012\)](#) nos recuerda que para Nancy la frontera entre lo natural y lo artificial permite pensar el cuerpo fragmentado, de órganos emancipados, puesto que:

El conocimiento del cuerpo nunca es entero y absoluto, sino modal y fraccionado, y la forma del discurso que mejor comporta tal saber es la de un Corpus, precisamente una cartografía, un inventario de las zonas del cuerpo que brinda un conjunto de acercamientos revelando lo que el propio Nancy llamó “indicios del cuerpo”. (p. 59)

De esta manera, el cuerpo “ordenado”, compacto y uniforme se ponía en tensión. Nos veíamos ante un catálogo de las regiones del cuerpo que actuaban, dolían y reposaban de múltiples maneras, entre estas, las manos que fabricaban sus propios paisajes: coreografías quebradas. Así, prescindir de la dicotomía instaurada por el humanismo entre sujeto-objeto nos permitió hablar más de las relaciones y, en tal vía, de lo educativo en tanto relación fracturada entre los cuerpos no humanos, las manos y la producción de los cuerpos de las mujeres y las máquinas.

### Coreografía de las manos. Escrituras trastornadas

Las manos repoblaban la planta de producción, crecían como tallos en cada rincón; trasplantaban su mineralidad hacia los bulbos que iban sembrando entre las secas máquinas. A veces eran la maleza sobre las máquinas, conteniendo el crecimiento de la acción, la desproporción de algún movimiento que desarticulaba la cadena de producción. Otras veces se transformaban en monstruos que sucumbían a la tentación de hacerse animal. Convertirse en animal era regresar a un pasado primitivo y desprovisto de lo simbólico. De esta manera escapaban al poder impuesto en la planta y creaban sus propios movimientos en una coreografía sin libretos. Se improvisaban los movimientos cooperativos entre las manos, el papel y los



artefactos; coreografías discontinuas, improvisadas y sin guiones que iban creándose entre los cuerpos, sus humedades y temperaturas compartidas. De repente, estar cerca de la máquina nos trastornaba el cuerpo; los cuerpos metálicos, antes fríos, se iban templando; nuestros cuerpos empezaban a experimentar una sensación térmica cada vez más cercana a la de las máquinas. Las mujeres de la planta de producción ya no accionaban la tigre, eran la tigre. Mujer Plegadora, Mujer Guillotina, Mujer Prensa, Mujer Imprenta.

**Figura 5.** Escrituras en tránsito sobre las superficies en la planta de producción. Fotografía intervenida (2019)



Esta era la manera como sus prácticas estéticas de subjetivación también las vinculaba con lo educativo, en la medida en que sus acciones minúsculas me mostraban los límites de mis instrumentos pedagógicos y la potencia de unas prácticas políticas que se expandían con la exposición a los movimientos de las manos: máquinas que domesticaban máquinas, mujeres silenciosas o mujeres-máquinas apagadas,

máquinas que resistían haciéndose moléculas en potencia de la acción. Así, lo educativo se configuraba a partir de las fibras de aprendizajes sensibles desde las que se iban conformando líneas de borde para poblar la planta de manos de mujeres convertidas en manada felina, arácnida o vegetal.

Así, el atlas industrial se poblaba de manos que iban y venían trazando movimientos ondulantes: a veces líneas discontinuas, otras veces trazos precisos y profundos que conseguían marcar la superficie, traspasar las hojas. Se propagaban los cuerpos en vibraciones imperceptibles que fracturaban los límites. Desde estos bordes extensivos llenos de inmensidad, las manos producían nuevas vegetaciones, otras animalidades.

Yo decía, hablaba con mis voces, con otras voces, desde mi voz, desde otras. Entre papelitos arrugados, renglones torcidos y caligrafías inventadas, entregando mi peso y la carga de la investigación a un sentir que compartía con las mujeres de la planta de producción, en la ficciografía: “podría soldar las mitades de nuestras manos para fabricar unas alas de papel con las cuales sobrevolar la planta” (trabajadora de la planta de producción, comunicación personal, 15 de febrero de 2019). De esta manera mi mano escribía, padecía la ventaja de tener manos. Unas manos sumergidas en un cuerpo biológico.

Escribía las ficciografías de las mujeres de la planta para perder mi rostro y con él mis manos, y así poder transformarme en otras. Desde esas manos, que nacían en una esquina cualquiera de la planta, emergían otras voces que emitían sonidos animales, onomatopéyicos y la voz dejaba de ser componente orgánico para convertirse en una potencia existencial corporal. Nuestras manos bosquejaban un plano de mapas superpuestos entre las sombras de los cuerpos. ¿Qué



veía cuando me veía en el personaje?, ¿qué imagen constituía de las mujeres y de mí?

Devenir ficción en la escritura de este texto hacía parte de una línea poética entre la que componía la ficciografía, porque, junto con Bergson (2012), creía que la poesía era la más rica de todas las artes: “el poeta canta todos los sentimientos del corazón humano. Pone en escena todas las pasiones, los obstáculos, los ridículos, las abstracciones; les da vida” (p. 65). Sin embargo, devenir animal en la planta de producción, olfateando, acechando, escondiéndome, gimiendo y apareciendo, implicaba, tal vez, actuar como Walser (2009), es decir, explayándome en el cuadro sin limitarme a la descripción, deslindándome del “escenario pictórico” para seguir mi propia ficción, como lo anuncia Bernhard Echte en el epílogo de *Ante la pintura*. No se trataba de caracterizar, imitar o representar al animal, no era metaforizarlo, se trataba de “estar capturando” la afectación de los cuerpos en el instante en el que se hace presente la experiencia de dicha animalidad, pues, siguiendo las palabras de Bergson (2012):

La ficción es otra cosa que una combinación de elementos reales efectuada según la fantasía o el capricho del autor. No puede tener nada de artístico si no se inspira en un sentimiento o en una idea, si no tiene por objeto ser expresiva. (pp. 68-69)

Devenir animal permitió líneas de fuga (Deleuze, 2014), irse, huir, desvanecerse y aparecer entre las líneas de las manos que se iban produciendo en medio de los pliegues de los cuerpos humanos y no humanos. También se presentaron ficciografías de máquinas abstractas donde las cosas no tenían un engranaje claro, tal como ocurría con los actos que estas mujeres

ensayaban y que yo practicaba a su lado, accionando máquinas o simplemente deslizando la mano para sentir las texturas y temperaturas del papel. El proceso de convertirse en Aracne y tejer un *quilt* de manos, es decir, el recorrido de un movimiento nómada en el espacio (Deleuze y Guattari, 2015), implicó entrelazar relaciones en cada movimiento realizado entre las manos en la planta para crear ficciografías de los espacios formados por esas partes desprendidas.

La ficciografía no se quedaba en la exterioridad de las palabras, recababa en las coordenadas corporales y en las maneras como sucedían los acontecimientos, produciendo sintaxis particulares que conectan con las palabras de José Luis Pardo (1991), en relación a la obra de Foucault:

Por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por muy bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis. (p. 46)

Las coordenadas en la planta de producción eran trazadas, la mayoría de las veces, por las manos que creaban una presencia o despleaban la ausencia de una acción. Ellas estaban allí inventando el escenario, dilatando la hoja, palpitando sobre la máquina, quebrando las certezas, distorsionando la dureza que suponíamos en los objetos y amparando la mudanza de los cuerpos. Las manos estaban contagiadas del enigma que antecede “la presencia viva de los cuerpos y su contingencia” (Montes, 1999, p. 10). Como afirmó en alguna ocasión Graciela Montes (1999):

El enigma de la presencia viva de los cuerpos y su contingencia, el mayor de todos, está siempre ahí, palpitando detrás de cualquier teoría, cualquier certeza. El lugar que ocupa el árbol, el hamacarse del follaje sobre mi cabeza, el modo en que la luz atraviesa el borde de una hoja —esa en particular— a medida que la mece el viento, el ruido que hace la ramita que cae al suelo, la contundencia de la pared en que me apoyo, el gemido del perro, las humedades y tibiezas de mi cuerpo, los olores, las cosquillas, los abrazos, el pulsar de la sangre contra las arterias, el contraerse y dilatarse de los poros, el manar de jugos, las descargas eléctricas de los nervios. Ese enigma está. (p. 10)

Las manos estaban diseminadas por toda la planta de producción, a veces sobre terrenos, pero otras en el aire, en la inexistencia del cuerpo que se mueve con velocidad, dejando una estela de sombra que no se alcanza a capturar por el ojo. Su coreografía se acercaba más a una improvisación que al plan estructurado para los procesos de producción industrial de impresión del material educativo.

### *Manos araña*

Las manos araña se paseaban por el espacio en una danza que apenas rozaba el papel; sus dedos se extendían con elegancia en pequeños pasos sobre la superficie de las hojas, sosteniéndolas con suave presión. En esa maniobra imperceptible, las manos de las mujeres dibujaban una caligrafía que me resultaba familiar, creando un vínculo entre ellas y yo mientras escribía este libro, tejiendo estas líneas en el teclado de la computadora. Las huellas de las “manos araña” eran ligeras e imperceptibles, con una fuerza de intensidad microscópica y movimiento veloz, evitando

**Figura 6.** *Manos araña en la planta de producción.*  
Fotografía intervenida (2019)



que la máquina las engullera; un poco más de presión podría destruir la tarea o dejar marcas no deseadas sobre el papel al armarlo.

La mano araña era sofisticada, solo necesitaba un poco de terreno y lo demás se completaría en el aire. Esta observación hacía que de vez en cuando las manos araña mutaran en patas-de-ave, delineando suavemente los caminos o picoteando la hoja, dejando una arruga como huella o la sombra de una minúscula suciedad que luego algún químico terminaría por limpiar.

Se desplegaban formas en las que las manos araña adoptaban un gesto corporal educativo: repetir una acción cada día, reinventar el movimiento y liberarse de una acción arraigada. De esta manera, la acción daba vida a una multiplicidad de movimientos. Al enfocar la mano en la invención del siguiente paso, tanto las acciones estructuradas como las improvisadas generaban una nueva coreografía que se aprendía al instante. Así se incorporaba un micromovimiento vital



que enriquecía lo que se suponía ya estaba preestablecido.

¿Podría esta improvisación ser similar a la del infante mientras ensaya los garabateos de su lápiz y se acerca a caligrafías desconocidas?, ¿o acaso se asemeja al gesto del universitario, o incluso al mío propio, cuando aborda la escritura desde una perspectiva educativa y vital produciendo líneas entre las repeticiones del código y la convención, y las improvisaciones?

**Figura 7.** *Pliegue de la mano araña.*  
Fotografía intervenida (2019)



En este caso, la creación no es la potencia de un artista omnipotente que tiene la facultad de dotarse de un dispositivo para poner en obra. Como sostiene Agamben (2019):

Cualquier persona, es titular trascendente no de una capacidad de actuar o de producir obras: más bien son seres vivientes que, en el uso y solo en el uso de sus miembros, así como del mundo que los rodea, tienen la experiencia de sí y se constituyen como formas de vida. (p. 26)

Esta constitución hacía posible que el trabajo práctico en el que las mujeres de la planta y yo hacíamos una vida con las manos, se tornara forma-de-vida y cuestión educativa desde la que se inventaba de nuevo un papel.

### *Manos tigre*

**Figura 8.** *Manos tigre en la planta de producción.*  
Fotografía intervenida (2019)



A-GARRAban con fuerza los grandes volúmenes de hojas que conformaban los cuadernillos en proceso de convertirse en libros para la enseñanza. Apresaban la máquina de hierro desde un movimiento contundente que delimitaba el alcance de su práctica. Las manos tigre aprisionaban el pliego de papel o el contorno de la máquina, lo ataban con dureza contra el cuerpo del que se desprendían y, así, los artefactos terminaban contorneando un cuerpo otro, en el cual se difuminaban los límites entre las diferentes carnes. Terminaban las manos por dejar su huella de garra deslizándose sobre las superficies de los cuerpos industriales.

La piel del papel no era indiferente y dejaba su marca en las articulaciones que se herían ligeramente con cortes que sanaban rápidamente; porque lo educativo se manifestaba en las formas de resistencia que se inscribían en el cuerpo y en la acción compartida de oponerse y, al mismo tiempo, de penetrar y trastornar la carne, convirtiéndola en una multitud de microcuerpos capaces de regenerarse.

**Figura 9.** *Cortes en las manos.* Fotografía intervenida (2019)



Así de plásticas eran las manos en la planta de producción, toda vez que la intrusión de unos cuerpos en otros, es decir, la perforación producida por el híbrido en el sistema de fabricación era la que permitía el surgimiento de otras estructuras de aprendizaje

para los cuerpos. Ya no se trataba de la mirada dual que acercara una u otra consistencia a los cuerpos, otorgando a unos la característica de la dureza y a otros la condición de la fragilidad; la plasticidad del encuentro dejaba ver la presencia de ambas condiciones y otras más, presentándose simultáneamente en los cuerpos humanos y no humanos que de manera rápida se renovaban haciendo surgir miembros combinados. Estos miembros se vinculan con prácticas educativas de constitución de manos que registran en la actualidad maneras diferenciales de actuar sobre el papel o la pantalla, o de significar la experiencia de los encuentros desde la heterogeneidad de las condiciones para aprender, desaprender y reaprender movimientos y prácticas.

Ahora evitaré describir esta renovación en términos afirmativos, ya que es responsabilidad de esta investigación nombrarla sin calificativos dicotómicos, sin estigmatizaciones o sin una sobreestimación ligera que pueda surgir si el ejercicio se torna identitario; eso no es lo que busco. Como sucede con los vaivenes de la vida misma cuando se manifiesta como un acontecimiento, es posible que lo que se renueva en la planta de producción no sea justo o deseable para la vida de las mujeres que trabajan allí. Y precisamente ahí reside la potencia del encuentro que me brinda la oportunidad de leer lo educativo en cada hecho vital. Es importante destacar que tampoco nuestras instituciones educativas, cimentadas en el afán de custodiar y preservar los regímenes de la actividad escolar, presentan prácticas traslúcidas. Por este motivo me veo obligada a reconocerlo como una potencia de intensidad para el pliegue educativo de la ficciografía de las Mujeres tigre.



La Mujer tigre ruga sobre la máquina  
le abre sus entrañas,  
la perfora.

La mujer tigre tiene tanto de felina como de mariposa;  
puede sobrevolar la máquina y arrancarle quejidos de  
pena e intenso dolor.

La Tigra, la otra, nunca deja de acechar,  
se hace su hermana;

le lava los cabellos aceitosos, la acicala un poco antes  
de comenzar

la tarea de la caza. Se vigilan, se confían la una a la  
otra, se entregan al encuentro. La mujer tigre es la ma-  
rípasa de papel a la que el tiempo le devora las entra-  
ñas de un mordisco.

En esta acción compartida de fuerzas, los cuerpos  
eran renombrados por las marcas y las huellas sobre  
la nueva carne, convirtiéndose así en testigos de una  
disposición de multiplicidad para las prácticas edu-  
cativas. Estas prácticas estaban tejidas con distan-  
ciamientos, roces, encuentros, acogidas, repulsiones  
que configuraban, en medio del dolor, estabildades  
provisionales del sistema. Esta constante tensión tem-  
poral no podía pasarse por alto; observaba en la ma-  
no-tigra la huella de una sensación que rasguñaba el  
cuerpo y le otorgaba a lo educativo una dimensión de  
herida en el pensamiento.

Estas manos instauraban otras tipologías del papel  
en la planta, sugiriendo la creación de una línea de  
defensa desde la composición rígida otorgada por el  
volumen y la forma de las resmas. Una hoja o muchas  
hojas herían la mano de forma distinta o creaban la  
disposición para las diferentes etapas de la produc-  
ción. Pero también se generaban líneas discursivas de

acogida, elásticas y dispuestas a ser penetradas por  
la acción de otras manos. Esta disposición nómada  
que mediaba en la relación entre papel, manos y má-  
quinas favorecía la metamorfosis y permitía que otras  
manos germinaran y se hicieran presentes desde ins-  
tancias corporales fracturadas.

De las heridas de las manos tigre brotaban extre-  
midades en regeneración que se transformaban en  
manos serpiente. En ciertos momentos las mujeres  
ya no eran solo mano-de-obra; conquistaban su ma-  
no-obra con la mutabilidad que otorgaba la fuerza de  
lo viviente.

### *Manos serpiente*

Las manos serpenteaban por los diferentes puestos  
de trabajo y rápidamente se movían entre unas y otras  
acciones que precisaban diferentes fuerzas de inten-  
sidad. En un instante la extremidad felina se transfor-  
maba en una masa compacta que desplazaba su cen-  
tro de gravedad desde las muñecas hacia las puntas  
de los dedos y el antebrazo.

**Figura 10.** *Manos serpiente.* Fotografía intervenida (2019)



Estas manos serpiente tenían un contacto más expandido con las hojas, las máquinas, las mesas de trabajo. Su fuerza se repartía por una zona más amplia de masa corporal, abarcando gran parte de la superficie para procurar nuevas estrategias de desplazamiento, más suaves y uniformes, pero también más complejas. De pronto se instauraban objetos entre las manos, artefactos prófugos que ensanchaban la acción del deslizarse, generando sensibilidades frente a las vibraciones de las máquinas y del papel mismo. Los poros estaban sembrados de pequeños oídos que se extendían a lo largo de la superficie corporal.

De esta forma la mano serpiente plegaba la acción y, en ciertos momentos, conseguía desestructurarla; traía a la planta de producción artefactos que desacomodaban la actividad, la ampliaban o la modificaban, en un intento educativo por resignificar la potencia de estos cuerpos desprendidos. Todas las manos eran útiles en la planta de producción, como en la casa o en los espacios de tránsito en los que se precisaba de su acción. Pero no era esta utilidad como cualidad de uso la que se instalaba para hurgar en lo educativo, sino la disposición de resignificar los saberes cotidianos mediante los movimientos que traían otras disposiciones para el desplazamiento de la mano-dentada.

Esta se fundía con algún artefacto desde el cual se componía la acción, que para las mujeres en la planta se presentaba como un acontecimiento cotidiano. Sin embargo, ante mis ojos de observadora, esa experiencia requería una vivencia perturbadora.

**Figura 11.** *Manos serpiente-dentada.*  
Fotografía intervenida (2019)



### **Olvidar,**

para desaparecer una acción.

### **Tensionar el proceso**

(Cuestionarlo incluso).

### **Re-significarlo**

(Inventarlo otro).

### **Decidir operar el quiebre**

Constitución de un nuevo cuerpo-mano dentada para la acción.

Lo educativo se desplegaba cercano a los significados y sentidos de los artefactos en que devenían los cuerpos. La ampliación de la práctica y los sentidos que ganaban las corporalidades fragmentadas expandían y modificaban la actuación de los aparatos fabriles, maquínicos, tensionados en el intermedio de los usos establecidos y los inventados por necesidad o resistencia o sin razón alguna; brotaban desde cualquier lugar de la actividad diaria. ¿Podríamos



atribuirles nuevos sentidos a los cuerpos comunes de la educación?, ¿qué otras miradas inesperadas pueden lanzarse a las instituciones educadoras y a sus habitantes? Estas y otras preguntas presionaban con su mandíbula plástica el pensamiento acerca de lo educativo.

Si bien persistía una intencionalidad maquina que sobrevolaba las acciones en la planta de producción, el estilo de nuestra presencia derivaba en prácticas de acompañamiento durante las cuales se intercambiaban aprendizajes sobre el funcionamiento de las máquinas y la disposición de las tareas en una acción compartida del ir de maestras a aprendices y volver. Caminábamos sobre el terreno delicado de las otras corporalidades actualizando lo que cada una sabía de la vida, de la práctica laboral y de lo que había construido en su cotidianidad, pero también olvidado. Entre ellas iban conectando sus maneras de trazar líneas con las que también se extirpaban unas acciones y se producían unas más. En este movimiento ondulatorio, lo educativo proporcionaba condiciones para un juego en el que el “Otro”, del que hablan las instituciones, se volvía “totalmente otra cosa que el otro” (Deligny, 2015, p. 137). El quiebre no se daba de manera obtusa, los ángulos curvilíneos elaboraban otra manera de pensar frente a la impuesta, y la ruptura en algún procedimiento corporal de nuevo tensionaba el tedio y movía hacia otro trazo. ¿Qué sería de lo educativo si solo aludiera a un conjunto de conceptualizaciones sobre lo que es supuestamente real y se evoca?

Las instituciones terminan agotadas en la reiteración de lo idéntico, de la acción que se repite en una memoria que algunas veces traiciona, pero que nunca se logra custodiar lo suficiente, porque los cuerpos siguen moviéndose, inventando manos, sacándolas

de la tierra como raicillas. Crear los atajos podría, entonces, constituirse en una acción educativa que se apodera momentáneamente, y cada cierto tiempo, de las circunstancias, pero que, finalmente, está en la obligación y el derecho de soltarlas para que puedan seguir produciendo singularidades. Este intercambio resulta ser un quiebre en la presa para permitir el fluir libre del agua.

### Bordes y flujos. Jirones de un paisaje educativo imposible de programar

Separadas por breves instantes del adiestramiento de los cuerpos que supone la institucionalidad, las mujeres en la planta de producción buceaban entre los puestos de trabajo. La rotación por todas las tareas que se desarrollaban en la planta era la forma como los jefes entendían que se podría llevar a cabo la labor de una manera más productiva. Este movimiento permitía el control del tiempo invertido en la tarea, la distribución sistemática de las funciones, la delegación del conocimiento alrededor de la producción. Estas formas actuaban como dispositivos para sumergir a las mujeres en una superficie líquida que proponía el oleaje de la planta.

Ellas entendían que era provechoso saber un poco de cada una de las labores industriales y participaban de ese currículo cuyos bordes parecían estar delimitados. Los listados de temas o tareas se convertían en un plano de los saberes requeridos para instaurar cada uno de los movimientos en la planta. Aun así, siempre estaba el cuerpo, como “exposición de la existencia” (Vásquez Rocca, 2012, p. 66), para traspasar el borde y dibujar nuevas constelaciones de saberes.

Esta presencia del cuerpo llega para tensionar las instituciones. El cuerpo que está entre el adentro y el afuera descompone el currículo trazado, lo desmiem-

bra para regresarlo a su potencia imprevista, porque entiende que no está en un solo lugar, pues abarca la totalidad de la vida. Entra la vida en el currículo sin pedir permiso, irrumpe de manera tan singular que es difícil saber si realmente antes había otra cosa distinta.

Entre las mujeres de la planta de producción se pasaban las actividades también por medio de palabras y actos que se construían en una expansión de sus cuerpos. Señala Mèlich (2012) que:

El anhelo de dar al otro, de darse, es también la ilusión del maestro, por eso todo maestro es un poeta, porque es alguien que “trata” con las palabras, que se da con sus palabras y que acoge las palabras de los otros, sabe escucharlas. (p. 50)

De esta forma las palabras procuraban otra respiración para las mujeres, por esto, a pesar de la insistencia de los jefes en generar distancia entre los puestos de trabajo y la necesidad de silenciar a las mujeres para conseguir la concentración requerida —para no interrumpir la cadena de producción—, ellas regresaban a las palabras musitadas, susurradas, masticadas y perdidas entre los dientes, dotadas de corporalidad, de gesto, cuando no de sonido.

Sus cuerpos tenían una piel densa que resguardaba y aseguraba el alcance del movimiento, pero que también actuaba como órgano comunicante y significativo para dislocar el mensaje y permitirles a las mujeres salir para respirar por fuera de ese líquido amniótico en el que la planta protegía la consigna de su acción.

El programa del paisaje hidráulico de la planta era una vez más transformado y nos permitía recoger las palabras de Benjamin (2016), recordando la obra de Brech: “no alimentar el aparato de producción sin, al

mismo tiempo, transformarlo, en la medida de lo posible” (p. 20). Dicha transformación pasaba por acciones personales que iban conformando los jirones de un gran telar colectivo en el que quizá, como también lo afirmó Benjamin (2016), se aspiraba a usar determinadas instituciones para resistirse a la rutina: “[l]lamo *rutinario* a quien renuncia, por principio, a introducir innovaciones en el aparato de producción para así enajenarlo de la clase dominante” (p. 21). Con lo anterior, se resaltaba la necesidad de que aquellos a quienes él denominó como productores entraran en relaciones vitales de solidaridad que, más adelante, vinculó con un “comportamiento didáctico”. En esta medida, el autor como productor se encuentra abocado a enseñar a otros, pasando de ser un espectador a un colaborador. Este movimiento era, para decirlo cercano a los planteamientos de Nancy (2002), un lugar de existencia del que se iban rebosando los cuerpos y las prácticas de las mujeres en la planta de producción.

Así, los cuerpos fluidos de la planta de producción sobrepasaban el borde de su continente, dejando en movimiento un programa pensado en el que poco a poco se hacían a un lugar junto con otros cuerpos. En este sentido, resultaba fascinante el regreso a la imagen de los grupos: jóvenes junto a aparatos tecnológicos, humanos y vegetales, conformando un paisaje comunitario en escuelas, parques y calles. Desde este escenario, la potencia vital del encuentro desinstalaba los programas gubernamentales e institucionales que intentaban, en vano, disolver el colectivo, ese cuerpo que regresaba incansablemente a la multitud.

Por lo tanto, no resulta casual que las tipologías del contacto sean vigiladas y perseguidas, y que la exposición del cuerpo tensione las prácticas en las instituciones, pues ya no les es posible controlarlas o encerrarlas. Ahora bien, estas prácticas sociales,





vitales y dinámicas, donde se despliega lo educativo, abren el catálogo de la exposición. Desde las formas del contacto escolar que permiten dar cuenta de un saber, como ocurre en las exposiciones de clase o en las reuniones de los grupos de trabajo, hasta la potencia para usar ese cuerpo en líneas de errancia, de maneras imprevistas, en espacios de recreo y ocio que se presentan constantemente como resistencia. Se trataba de deslizarse entre los bordes acuosos de unos saberes en tanto contenido y materia inerte, y otros vinculados con un saber estar que respiraban en cada movimiento muscular agenciado en la cotidianidad.

Ese paisaje oleado de la planta de producción se escapaba a las planillas y a las programaciones institucionales con el detalle de la instrucción. Yo paisajeara y era alcanzada por la corporalidad de las presencias clandestinas, desplegadas en comedores, baños, rincones, que estaban ante los ojos de todos nosotros y que parecían siempre iguales. Pero yo veía cuerpos operando de diferentes maneras, ayudando a las máquinas a producir, disolviéndose en la acuosidad de los objetos o en la rigidez de la vida. Estas acciones singulares animaban extrañas manifestaciones de lo educativo, plegando la mirada, sumergiéndola en la corriente sinuosa de las micropercepciones que me impulsaban a decir, junto con [Walser \(2017\)](#), que también allí “donde creía tener que sufrir muchas cosas feas, duras e inquietantes, encuentro el encanto y la bondad, y lo hallo todo tranquilo, familiar y bueno” (p. 33). Intercambiaba con las mujeres de la planta de producción su pedazo de pan y mis uvas sin semillas; era poco en comparación con la vida que me participaban mientras poblaban el desierto industrial con las formas de su voz.

Dos hermanas compartían, además del desayuno, su dolor, desde el que se producían afectos, vínculos

del estar en común y estar juntas. Dejaban caer sobre la larga mesa la tristeza por la muerte de su padre y yo entendía que la muerte no estaba solo en los libros de biología, en los poemas o en una lejana pérdida ajena, estaba en la planta, en los espacios oficiales y clandestinos, era cargada por cada una de nosotras, sobre las espaldas. Entraba en los lugares que habitamos, en los que nos instruimos, trabajamos, aprendemos; cambiaba la palabra “muerte” su forma etérea y se volvía conocimiento vivo desde el que se provocaba un acto educativo que tensionaba la membrana de las instituciones, porque seguirá ingresando por todos lados, como lo harán también esas preguntas difíciles de las que han intentado protegerse mediante listados de temáticas, esas sí, muertas.

En el contacto con otras vidas, el dolor ofrecía diferentes matices conceptuales que manifestaban entre los cuerpos, los rostros y en las vidas cotidianas. Descomponía los conocimientos educativos, saberes y procedimientos repetidos, desplazándolos hacia otros que se abrían paso entre el accionar de las máquinas, la alegría de tener un oficio y el dolor que flotaba en cada rincón de la vida.

### **Fragmento ficciográfico**

Mientras hablábamos las tres éramos máquinas de grietas abstractas con un banco de peces moviéndose en la boca; extendíamos la soledad de la palabra, la traíamos a vivir a la planta de producción. Las heridas compartidas eran los bordes de un pan duro o de un saber que se hacía extensivo a la inmensidad de la vida que hablaba en el oído de la educación. Los peces algunas veces se movían con una

vitalidad que conseguía sanarnos; otras veces, morían entre nosotras con ese último aliento de su padre.

(Registro personal —a pesar de la tristeza— de la conversación sostenida con dos hermanas en la planta de producción, 14 de febrero de 2019).

### Ficciografiar y pensar. Producciones posibles para la educación

En la planta de producción circulaban todo el tiempo las mercancías. Los cuerpos, por momentos, devenían en objetos mercantiles. Fluidos corpóreos, como el sudor y la sangre, eran fuerza de trabajo y valor de cambio que se iban dando para obtener algún bienestar: la posibilidad de que un hijo estudie, la cuota para adquirir una casa, el plato de comida o la salida al parque los domingos. Definitivamente, la letra seguía entrando con sangre en la planta o en las escuelas. Pero, por otro lado, resonaban en mí las palabras de Mieke Bal (2016): “[l]os objetos no pueden ser cosas sino eventos” (p. 20). Allí comenzaban a sobresalir de entre los cuerpos los acontecimientos educativos y las variaciones en las fuerzas e intensidades que se aplicaban sobre los objetos para crear el evento de la existencia. Sobre los cuerpos y con los cuerpos iban germinando prácticas de aprendizaje en medio del dolor, de enseñanza del oficio y del abandono de los saberes conocidos para crear movimientos singulares de interioridad. La vida liberada en cada acción de la planta de producción provocaba el entretrejido de las historias con las que las mujeres llegaron a este trabajo: actuales necesidades de procurarse una respiración por fuera de la planta de producción y la habitualidad de la labor fabril con las indicacio-

nes prescriptivas. La planta se volvía el crisol en el que ellas preparaban la pócima de la existencia: mezclar, incluir, arrojar afuera hacían parte de la composición para dar sentido a cada fracción del dolor y de la vida que se liberaba allí.

Estas formas situadas del dolor mercantilizaban el cuerpo en la planta mientras las mujeres cambiaban un poco de sangre por monedas; sin embargo, también lo liberaban, pues lo hacían presente en esa sangre que seguía produciéndose dentro de sus cuerpos. En mi caso, ficciografiar esas corporalidades contradictorias del dolor se convertía en una manera de pensar y en ese acto me permitía una disposición para educarme nuevamente. Aprender saberes de los que se movían en la vida, ya no contenidos generales, sino humanidades múltiples que habitaban también en los objetos y en los cuerpos vegetales (que a veces éramos nosotras mismas) en la planta de producción, animaba una acción de crear otras geografías corporales como acto educativo.

La escuela y la planta se secaban dentro, en mi cuerpo de maestra; ellas también eran territorios corporales afectados. Para los jefes y los líderes educativos es posible que las que se estén dando siempre, desangrándose, sean la planta de producción y las instituciones; es posible que nuestros establecimientos disciplinares se sostengan desde la idea de darnos algo como un legado, un trabajo, un conocimiento, una luz que se cree no tenemos o un alimento, para luego pedirnos como retribución nuestras propias vidas.

Yo sigo entregando mi sangre a la labor de leer, escribir y pensar, mientras estas mujeres están en la planta entregando también la suya, como desde el principio, cuando se bebía sangre de vaca para no morir de hambre (como nos contó una mujer mayor de la planta en medio de una conversación). Nosotras





seguimos deviniendo cuerpos de sangre, pues nuestros cuerpos continúan componiendo el tejido de las instituciones; en nuestra sangre corre la sangre caliente de la primera vaca de la que se nos dio a beber. He allí el pliegue ficciográfico.

En la planta de producción toda máquina aportaba su cuota de sangre. En eso se basaba la cotidianidad del entre nos. Unos cuerpos vivían de otros, entre otros, con otros, por otros. Esta era un método que se repetía en el cuerpo de la ciudad-fábrica, en el que los viejos rieles del tranvía nos recordaban la cuota de sangre que siempre aporta la labor corporal.

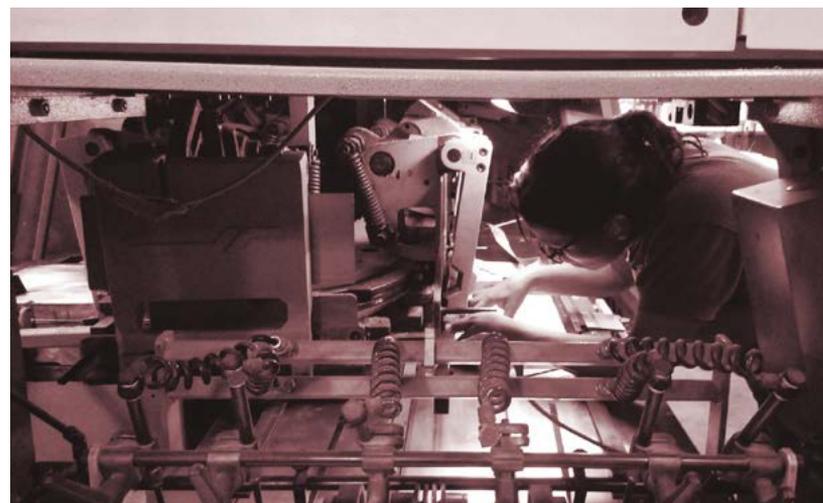
Frente a la escultura que Rodrigo Arenas Betancur<sup>2</sup> nombró como *Piezas de máquinas*, nos situábamos nosotras durante el recorrido por el centro de la ciudad, en noviembre de 2017. Debajo de nuestros pies corría la quebrada Santa Elena, cubierta con cemento desde hace varios años. Entre los comentarios que hacíamos nos sorprendía que las máquinas se hicieran presentes una y otra vez en nuestras vidas. Asaltaban las máquinas con su irremediable presencia en varias dimensiones vitales. Desde su condición de objetos sobrepasaban la habitualidad que de estas esperábamos; quebraban la quietud, no solo esperaban ser accionadas, estaban en movimiento todo el tiempo.

Las máquinas abandonaban su supuesta pasividad inerte para herir los cuerpos, tragarlos o ayudar a realizar juntos la labor. Los cuerpos-máquina recibían, acogían e impulsaban sutilmente hacia el próxi-

<sup>2</sup> Rodrigo Arenas Betancur, reconocido artista antioqueño nacido en 1919, se dedicó inicialmente al dibujo y la acuarela, aunque fue la escultura monumental el arte que lo haría famoso en el contexto latinoamericano. Gestor de realizaciones de profundo valor histórico, sus obras retratan escenas de la vida nacional y local de principios del siglo XX, lo cual despertó un gran interés en la escultura pública. Sus obras han sido instaladas en varias plazas de Colombia, destacando especialmente *Piezas de máquinas*, ubicada en el costado suroriental de la plaza del Parque Berrio, el Centro Geográfico de la ciudad de Medellín.

mo movimiento. De esta manera, el uso de los verbos transitivos nos dejaba ver que las acciones transitaban desde el actor hacia el objeto, convirtiendo a esos cuerpos-máquina en actores. Corrientes subterráneas se deslizaban entre la escultura en el centro de la ciudad y la planta de producción, generando conexiones entre estos espacios vitales, susceptibles de ser leídos como línea educativa, desde ese arte de construir edificios que “no ha estado nunca en reposo” (Benjamin, 2003, p. 93), donde se unen uso y percepción.

**Figura 12.** *Mujer en las entrañas de la máquina.* Fotografía intervenida (2018)



Percibía las máquinas como cuerpos líquidos en la planta de producción: abolladas, decoloradas, rayadas; sus superficies atestiguaban las fricciones con los otros cuerpos, los de las mujeres con las que operaban sus movimientos. De las máquinas siempre colgaban cuerpos humanos que completaban sus figuras. Una de las mujeres penetraba en la máquina, la máquina se tragaba su pequeño cuerpo y juntas devenían en una máquina de sangre. Así sucedía con los cuerpos que venían apretujados entre los vagones del tren a

principios de siglo. Mientras mirábamos la escultura en la Plaza del Parque de Berrío, la misma mujer me decía: “recuerdo que venía en tren y que la gente colgaba... la gente venía entre los animales” (trabajadora de la planta de producción, comunicación personal, 28 de marzo de 2018). Las personas eran el apéndice del tren; un tren rebosado por cuerpos de sangre.

Los cuerpos de las mujeres heridos por la máquina dejaban ver que las fuerzas de intensidad se producían entre unos y otros con la intención de realizar un trabajo. Cuerpo animal, máquina o hueso, seres en potencia que se servían unos de otros. De poco valdría tener la facultad del trabajo si esta no se pudiera usar. Recuerda Agamben (2017) que “nadie querría tener la vista si no puede ver y debe mantener los ojos cerrados” (p. 31). De ese uso es necesario hablar en virtud de la presencia de un ser en obra, enunciado por los estratos del cuerpo máquina y los cuerpos de las mujeres de la planta de producción, que iban constituyendo un ecosistema en el que el uno creaba al otro, al tiempo que se era creado. Mujeres que creaban la máquina y máquinas que creaban los cuerpos de las operarias. La distinción entre obra y uso se situaba en la frontera de aquello para lo que se estaba en potencia de aprender juntas. La máquina jamás tenía los ojos cerrados; la máquina velaba, aguarda por el cuerpo de las mujeres para producir una acción singular.

¿Era posible otro cuerpo para las mujeres en la planta de producción? Su otro cuerpo era el cuerpo-máquina, el cuerpo que estaba en uso y, por ello, era usado por la empresa. Se utilizaba el cuerpo de las mujeres en el trabajo de la planta, y la planta terminaba germinando en otro cuerpo, constituyendo así una simbiosis entre cuerpo máquina-cuerpo de las mujeres planta. De esta forma, máquina y cuerpo eran usados y esto, siguiendo a Agamben (2017), “no

representa tan solo un punto de indiferenciación entre el genitivo subjetivo y el genitivo objetivo, sino asimismo entre el cuerpo propio y el del otro” (p. 45). Si bien podría pensarse que el cuerpo de las mujeres era usado por la institucionalidad industrial, su relación con la máquina evidenciaba la existencia de un proceso de creación educativo. En este proceso las mujeres creaban la máquina, quebraban el sentido dado por los jefes y configuraban maneras de accionar la máquina que rápidamente ponían a circular por debajo de las mesas.

Rehacer la labor o la vida no eran actos extraños para ellas. Algunas hablaban insistentemente de cómo se fueron haciendo a una vida desde su condición de no tener nada: salir del seno del hogar, huir de un esposo maltratador, de una primera casa en la que los episodios de pobreza eran la imagen más recurrente o nunca haber encontrado una pareja. Estos eran episodios que flotaban en sus palabras y se posaban en el pico de la lectura que hacían de sus propios tránsitos de vida. Unas vidas en las que se hacían recurrentes los abandonos y estos, a su vez, se delineaban como una posibilidad para su constitución subjetiva. Así, de cierta manera, el abandono propiciaba la necesidad de crearse y, en tal caso, de procurarse una educación que no pasaba por las aulas institucionales, sino por los encadenamientos en las líneas de errancia vitales que también eran acontecimientos en los pliegues y cadencias de la existencia.

El cuerpo de las mujeres, enfrentado o hermanado con la máquina, restaura los canales y compone otros para un fluir biotecnológico de la sangre. Con esta interacción, las mujeres se revisten de nuevas geografías corporales, desde las cuales la potencia de la máquina las fuerza a operar de otra manera y a adoptar una actitud sensible que las dispone a conocer. En





esa disposición para el conocimiento hay un acto de creación que se asocia, por lo general, pero no exclusivamente, con la obra artística. Agamben (2019) ve el sentido de la producción como acto poético en potencia. La potencia radica en la posibilidad o no de la realización de la obra, que no se limita a la potencia del acto, pues:

El artista no es aquel que posee una potencia de crear que, en determinado momento, decide, no se sabe cómo y por qué, realizarla y ponerla en acto. Si toda potencia es constitutivamente impotencia, potencia-de-no, ¿cómo podrá suceder el pasaje al acto? [...] Hay en todo acto de creación, algo que resiste y se opone a la expresión. (p. 33)

Como vemos, la creación también puede ser resistencia. En tal sentido, cuando las máquinas antropófagas se tragan los cuerpos de las mujeres, se expanden para que el cuerpo entre, haciendo posible la actualización de ambos cuerpos. Este movimiento tensiona la potencia educativa de la vida, toda vez que la relación entre cuerpos en producción y subjetivación se lee como saberes que palpitan, que dan fuerza y potencia, incluso en el escenario de la pérdida. Porque, en este caso, la pérdida de un saber fijo produce la aparición de otro en movimiento que impulsa a la improvisación. Así, cuando se pierde el piso, nos enfrentamos a construir otro, quizá igual de inestable y con pedazos del anterior. De tal suerte que el abandono nunca es total, pues nos aguarda un gesto educativo en el que nos formamos alguna vez. Estos gestos nos proporcionarán opciones a veces tan vacilantes como las anteriores y que nos impulsarán de nuevo a componernos o a inventar nuevos mapas de intensidades.

## Ficciografías corporales: presencias singulares del dolor

Las ficciografías hicieron parte de las composiciones desplegadas en este libro. Fueron delineadas a lo largo de mi transitar investigativo, compartido con las mujeres de la planta de producción y puestas como esbozo en diferentes espacios de enunciación. Están hechas de retazos, molestias, gestos y ruidos acunados a lo largo de tres años y medio del paisajear ficciográfico por la planta de producción y durante mi participación en diferentes espacios de formación. Estos proporcionaron experimentaciones con el cuerpo, la alimentación y otras maneras del cuidado de sí.

En el transcurso de mi investigación, las ficciografías se presentaron de diferentes formas. A veces emergían con la amplitud de las presencias corporales en los trípticos de capítulos; otras veces, desde la ausencia que dejaba la imposibilidad de encontrar o inventar una palabra para expresar algo que había sucedido en una intimidad imposible de recuperar o representar. Estos relatos surgían de una palabra liberada por alguna mujer de la planta de producción o caían como un eco de una voz sin nombre, del rugir o la queja de una máquina. Se desprendían también de la impotencia de escribir y hasta en los silencios se producían trazos ficciográficos. De esta manera iban quedando rastros y potencias de mi paso por la planta de producción, algunos podían ser registrados, mientras que otros quedaban anudados en mi garganta o en mis manos como una sensación imposible de plasmar en palabras.

Siete mujeres con nombres colectivos y sin identidad se pasean en manada por estas ficciografías corporales. Sus singularidades no radican en esas historias personales que a veces son solo el rastro melancólico de lo que nunca se vivió, sino en los tránsitos

que juntas tejimos y en las líneas que nos unieron permitiendo el abandono: esa acción de soltar y dejar ir para constituir nuevos encuentros. No sería preciso decir que las ficciografías son un producto, porque fueron el rastro de un caminar pausado y atento; lo que pude recoger de entre las migajas que deja el acontecimiento efímero y entre estas líneas que nombran solo instantes o destellos de vida. Ante el impedimento de apresar la experiencia en una investigación ficciográfica que deviene en la producción de un libro, quedan unas líneas errantes que reviso una y otra vez, porque lo vivido no está en ellas, lo vivido fue el paisaje inscrito en nuestros cuerpos.

### Cuerpo de sangre

Hay una mujer pequeña que camina con su falda de escolar remendada, retaceada. Camina descalza y con el estómago vacío. Bebe sangre de vaca para no morir de hambre y devuelve esa sangre en cada uno de los oficios que realiza en la planta de producción. Tiene un cuerpo máquina y, por esto mismo, la sangre deja de ser un fluido y se vuelve tubular y densa, tensiionando los alambres de ese cuerpo.

Ella tiene un cuerpo pequeño que sabe que no es suyo, pero que utiliza para producir. Su cuerpo está hecho de sangre, formado por tubos superpuestos, unos dentro de otros, enredados, tejidos y compactos; incluso más compacto que la escasa cantidad de carne en su figura.

Es como si su cuerpo fuera un bulbo de carne apretujado entre el entramado de venas y conductos subterráneos. Todo dentro de su cuerpo está controlado. Ella trabaja con la sangre, no con los músculos.

- Muy pequeña fui enviada por mi madre a la ciudad. Llegué sola y asustada. Solo

tenía mi cuerpo de sangre: un cuerpo para limpiar, cocinar, ir al culto, cuidar hijos de otros. En medio de la pobreza, la escuela y el trabajo se disputan ese cuerpo de sangre.

Ahora todo duele, duele la sangre como si ella tuviera memoria, esa sangre de vaca me persigue, me hace ser una vaca que siempre se está dando a sí misma.

La fábrica recoge mi cuerpo de sangre, bebe de mí lo suficiente para devolverme nuevamente a otro día de trabajo; la planta de producción es la vaca que bebo desde hace más de veinticinco años. Llegué niña y me voy niña, sigo siendo la pequeña con el cuerpo de sangre que la fábrica no deja de beberse.

El vampiro de la planta está allí para succionar con insistencia la vida líquida de las mujeres. Ellas entregan su sangre descompuesta en la que palpitan las muertes posibles y pequeñas de los cuerpos.

Alguna vez amé y fui amada, ya eso no interesa. En la planta cada una debe amarse a sí misma, a la manera en que uno bebe sangre de vaca para no morir. Amarme es agradecer el trabajo que me dieron aún sin saber nada del oficio. Amarme es el orgullo de ser fundadora de esta planta de producción y seguir levantándome cada mañana puntualmente y traer a obrar a mi cuerpo de sangre.



- Soy útil, soy una máquina especial ¿cuántas de las mujeres que trabajamos aquí tenemos un cuerpo de sangre?,
- ¿cuántas tenemos otro cuerpo?

**Figura 13.** *Trazos en la planta de producción 1.*  
Fotografía intervenida (2019)



**Fuente:** Óscar Agudelo (2019). Técnica: acuarela sobre papel; dimensiones: 22 x 14 cm

## Cuerpo insecto metálico

### *Antes de la ficciografía:*

En el instante en que el insecto sobrevuela la máquina, explorando sus entrañas, parece intentar sopesar la imprecisa medida de un cuerpo fantasma, todavía sin carne y hueso. Cada pieza del engranaje es, entonces, una vida que se resiste a ser medida en la articulación volátil de ese insecto. Ahí comienza la primera disputa entre unos cuerpos y otros por el dominio de la acción; no en vano se edifica ese extraño espacio de errancia, donde la indeterminación de la frontera entre una piel y otra rumia con fuerza.

El insecto vagabundea inspeccionando la temperatura de una máquina con la que están conectadas las mismas entrañas de la tierra; se eleva unos milímetros sobre el piso y por un instante cree alcanzar un corto vuelo con las manos extendidas.

Pronto el cuerpo es regresado a la superficie metálica de la máquina, en la que declinan todos los sueños que se atrevió a gobernar en silencio. Vuelve a percibir la profundidad aceitosa de la máquina que se lo traga. En su vientre agonizan las aves que aún conserva de sus vuelos de infancia y repite: nadie se cura jamás de la infancia.

### *Durante la ficciografía:*

Así funciona el gusano de la desesperanza que se alimenta con la carne descompuesta del insecto; al parecer el insecto siempre sabe qué esperar y a qué pequeña alegría renunciar. Cree saberlo. Entrega sus vuelos para que sean masticados por la máquina; espera que algún día, esta le escupa de vuelta las migajas de una diminuta larva de alegría.

La mujer insecto metálico examina el otro cuerpo, intentando animar los dispositivos de articulación con un soplo que los invente. En alguna parte entre tanto tornillo podría haber un movimiento que ocupe el vacío que se traga todo en este paisaje quieto de la planta. Entre los herrajes gastados, plegadas sobre capas de dolor, los poros conservan una mínima respiración en la que aún acontezca la vida.

La máquina insecto metálico se asoma a los precipicios del engranaje, le teme a la muerte que brilla desde sus cuchillos, pero se sabe descendiente de una estirpe aérea a la que le crecían hojas en las manos. Sabes, mujer, que te vieron levantar una casa con tus propias manos, remendar tus alas para que creciera una costra en medio de las heridas. Caparazón, coraza y coraje son palabras que cargas entre las patas junto con todo el excremento que has bebido en tu vida, entre el pan y el café del desayuno.

La máquina insecto metálico se hace liviana, toca, palpa y experimenta con una mirada imperceptible. Se mete en las entrañas del otro insecto e intenta pensar como esa otra máquina durmiente: la que aguarda, la que calla por momentos para soltar luego el aturdidor bramido que repuebla la planta. De vez en cuando ambas susurran en una lengua desconocida.

**Figura 14.** *Trazos en la planta de producción 2*



**Fuente:** Óscar Agudelo (2019). Técnica: acuarela sobre papel; dimensiones: 22 x 14 cm

**Figura 15.** *Trazos en la planta de producción 3*



**Fuente:** Óscar Agudelo (2019). Técnica: acuarela sobre papel; dimensiones: 22 x 14 cm

Un chirrido, el gesto imperceptible de los labios y el parpadeo de la boca que no alcanza a tener un alfabeto.

Pequeña en la inmensidad de la planta, la máquina insecto metálico se mueve sobre una cuchilla entre pizcas de tiempo, instantes de palpitations en los



que cambia una posición, un punto de vista, la pieza de un dispositivo. Sabe que cada movimiento es fundamental para encontrar la ruta requerida en el plan escrito por el supervisor. Muchas veces ha repetido ese viaje entre las partes de la otra máquina, conoce hasta sus intestinos, los botones de la operación y los acciona casi sin mirarlos.

La otra máquina también conoce al insecto metálico y algún día no tendrá reparo para tragarse sus vísceras.

Insecto metálico espera, aguarda esa música triste desde la que habla la otra máquina cuando comienza el camino repetido hacia la encuadernación.

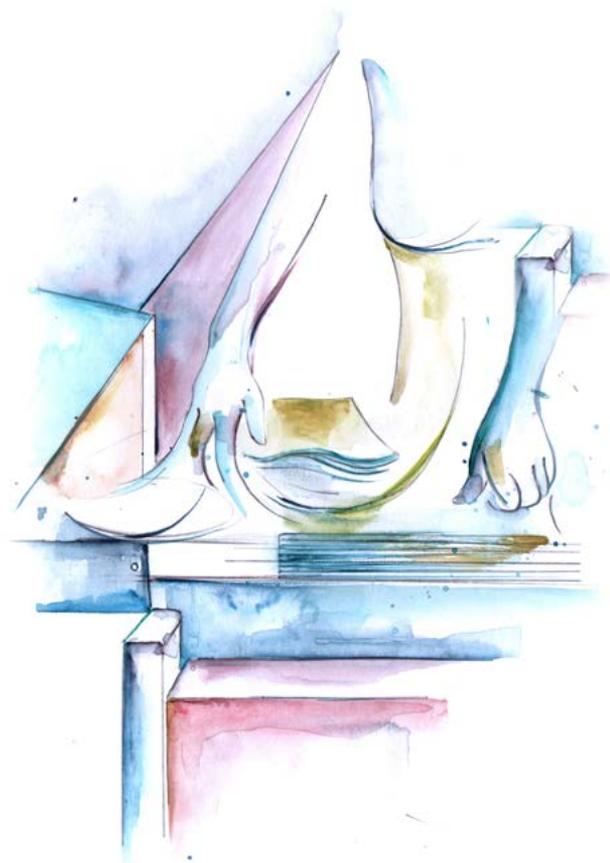
Veo a la máquina abrir sus ojos —no las fauces— para acoger por un instante la tibia presencia. En ese momento ambas descansan en el cuerpo de la otra.

### Cuerpo acuático

Soy un pez perdido en el agua oscura que escupe los grifos en la planta de producción. Nado irremediablemente hacia la muerte, la llevo en mi vientre y esta me impulsa a viajar río arriba hacia las fauces de las máquinas. ¿Dónde están las terminales y la plataforma con una madre que me espere?, ¿dónde los verdugos con su anzuelo de tiempo? Despierto sobre la punta de una aguja, tal vez los anzuelos siempre fueron mejores que el olvido.

Tengo a este animal acuático que respira con dificultad entre mis manos secas. Lo acerco a la aguja que penetra la piel y juntos resistimos. Conozco el asombro de la vida mientras ensayo un alfabeto para salvar al pez que va muriendo entre las máquinas. El mar siempre será una promesa. En la palabra agua se llevarán adentro los muros de la casa y los muebles, la sonrisa del padre muerto y el dolor del destierro.

**Figura 16.** *Trazos en la planta de producción 4*



**Fuente:** Óscar Agudelo (2019). Técnica: acuarela sobre papel; dimensiones: 22 x 14 cm

Porque cuando anochece en el agua, el mundo se puebla de fantasmas y relatos tristes que van dejando gotitas de dolor mojado sobre las mesas. De esto puedo hablar hoy, lo demás es distancia y acumulación de renuncias en el mapa. Reservo lágrimas en las que también se ahogan los peces inquietos que siguen nadando contra la corriente en el fondo del corazón.

Algunas veces las mujeres llevan en sus espaldas la joroba de una máquina femenina que las habita; también arrastran con animales en cuyas mandíbulas crecen piedras que terminan lanzando contra el muro. Otras veces las mujeres se guardan entre los bolsillos del jean una palabra corta, ancha o amarga con la que se resistieron al olvido. Hay también entre ellas algunas que cargan con la tierra de sus abuelos en el pecho. Otras atesoran palabras dulces con las que llaman a sus hijos mientras plantan un nuevo jardín entre las latas y las hojas.

En cada rincón de la planta de producción vigilan

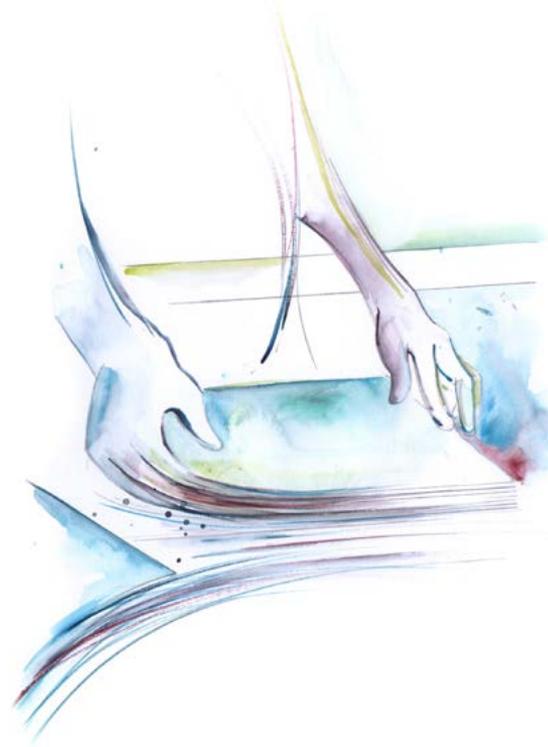
una tigra,  
una caminadora,  
una engrapadora,  
una imprenta,  
una plegadora,  
una encuadernadora  
y una guillotina,

que se mecen entre las agujas del reloj para crear otra casa donde hamacar sus sueños.

Las hay también quienes callan, otras que gritan insistentemente hacia adentro.

## Ficciografía de las manos

**Figura 17.** Trazos de la planta de producción 5



**Fuente:** Óscar Agudelo (2019). Técnica: acuarela sobre papel; dimensiones: 22 x 14 cm

Las manos se despliegan sobre el papel. Abren, cierran, contraen. Aran el terreno de las hojas, buscando en la dureza de la piel blanca algún mapa del proceso industrial que les ha permitido hacerse, desde la celulosa húmeda, a un cuerpo.

- Recorriamos los caminos del papel en la escuela, la hoja olía a grafito, a manzana,
- a una mamá que ama y mima.

El tiempo ha puesto sus secretos en las manos, los esconde entre esos pequeños oídos que son los poros



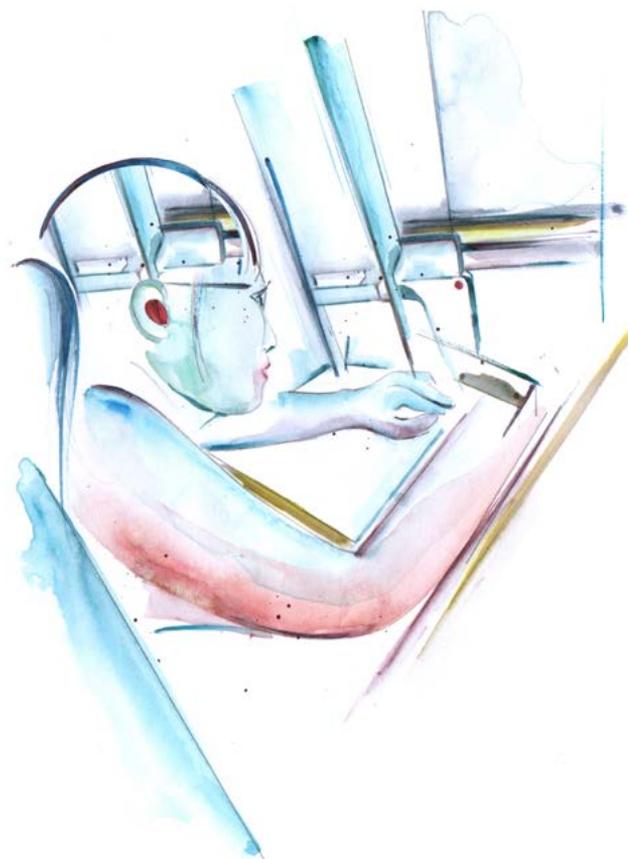
abiertos y que nunca terminan de contarlos. Entre las bocas de las líneas dactilares habita un grito que no cesa de hacerse trabajo. Manos ajadas, reseca- das por el químico, manos de dedos alargados, huesudos y preformados por el oficio de la expansión. Prueban las manos, lamen la hoja, tantean, acarician y punzan.

Cada mano deja huella, esa es su manera de aparecer y de resistir. Los caminos van atados a las manos y estas llegan para apropiarse de las escuelas. Nos piden cuadernos limpios de este gesto y en la planta se castiga la marca digital sobre el papel. La tarea es simple: producir libros sin huellas que luego irán a alguna escuela a cubrirse de dedos y saliva. Sin embargo, las manos persisten siempre. Las manos volverán sobre el papel para trazar algún doblez nuevo que contamine el paisaje.

### Cuerpo de tiempo

¿Cómo conseguimos hacernos presentes en el viaje al que nos invita la balsa desplegada sobre la hoja? Cie- gas palpamos la distancia entre los puntos de color y sus matices, mientras sumamos vocablos que riñen para salir de la boca. El ojo es el encargado de cons- truir el abismo entre la vida y un cuerpo mutilado que se apodera del tiempo y lo mete en pequeños frascos colmados de cifras. Sabemos que Dios pasó su mano sobre las cosas y las dejó inundadas de una tensa be- lleza, la misma que nos dicen habita en el trabajo. Sin embargo, blasfemamos de vez en cuando, deseamos cosas que no se nos fue dado poseer. Queremos me- ter tiempo dentro del tiempo.

**Figura 18.** *Trazos de la planta de producción 5*



**Fuente:** Óscar Agudelo (2019). Técnica: acuarela sobre papel; dimensiones: 22 x 14 cm

En nuestros sueños, plantamos árboles entre el aire húmedo de las máquinas, porque odiamos su despertar agónico que tiende oscuridad sobre la tierra dormida. Hemos aprendido a vivir entre los muertos y a crear un gesto de salud sobre su carne seca y descompuesta. Siempre regresamos con la manse- dumbre de una mano que acoge la masa de hierro para dotarla con una nueva piel que renueve ese viejo cuerpo a punto de despedazarse.

## 2.6. Ficciografía de las mujeres planta

**7:15 a.m.** El día es una invención en la planta de producción. No hay relojes entre las obreras. Ellas ya han descubierto que allí el tiempo es una guillotina que corta la vida o divide los huesos en fracciones de segundo. En la planta, la semilla de la vida parece no desenvolverse jamás; todo el día hay luz en esa playa árida y tibia.

**7:40 a.m.** La luz del afuera penetra con dificultad en el área del comedor; una luz oscura de vidrio gris, templado, por donde el sol siempre está dormido como en los días de lluvia. Estar a la sombra todo el día, inventar un clima, sembrar olas de luz a medida que el sol cambia de lugar en la esfera; inventar y creerse que el tiempo efectivamente pasa.

**9:30 a. m.** Pero algunas crean el instante de la siesta. Es posible que dormir veinte minutos en medio de la música eterna de la planta, esa que no cesa mientras estoy allí, dé la ilusión de que se pasó de una jornada a otra. De un paisaje a otro.

**11: 30 a.m.** En la planta, el tiempo se vive y se muere. El tiempo es una semilla que se va desenrollando lentamente, por eso las mujeres terminan sin saber qué hora es. Es lento el despertar de la semilla para alguien que va de paso por la planta. Para mí el tiempo dentro es una pérdida del afuera, de la ola de vida que se levanta.

Para ellas no es tan lento, es parte de lo que viven en ese ejercicio del trabajo. Para ellas el reloj no existe: lo recuerdan mientras cuentan los años transcurridos en la fábrica o cuando calculan la edad de sus hijos.

Ese tiempo alongado pasa porque saben que sus cuerpos lo atestiguan. Transcurre entre los movimientos de la hoja mecida por el viento lento de la planta, producido por algún ventilador o por el paso de al-

**Figura 19.** Trazos de la planta de producción 7



**Fuente:** Óscar Agudelo (2019). Técnica: acuarela sobre papel; dimensiones: 22 x 14 cm

guna de ellas. Al igual que la hoja, el tiempo es una creación. Casi nada cambia en el paisaje de la planta o en el pasaje de las vidas de quienes la habitan como a su primera casa; en la segunda, aquella donde están sus hijos, casi nunca es de día. Llegan cuando ha sucedido ya la vida.

**3:00 p. m.** Estas mujeres plantas para quienes la luz artificial es la vida, van dejando días entre la sombra quieta de las mesas y las máquinas.

*Fotosíntesis inversa, donde en lugar de producirse vida, se va muriendo un poco en cada bocanada.*

*(15 de febrero de 2019)*

## Cuerpo cansado

Llega el domingo sobre tu cuerpo para lamerte la semana cansada. El tiempo, un animal que duerme en tus pupilas, mece el agua suspendida de tus ojos y todo se vuelve calma contenida. Lágrima que anda sobre tu cara en puntillas. Tu cuerpo es una llaga hambrienta que aún espera la terca llegada de los trenes humeantes cargados de gallinas, pasto y algún hermano. Siempre hay una boca que te niega, un pájaro familiar que olvidó su canto, pero sigue alimentando en tu recuerdo el aire metafórico de la distancia.

Tendida en tu sillón favorito miras el techo de tu casa, hay arañas de un amor perdido que se quedan suspendidas sobre el hilo del tiempo. Entrás en tu cuarto y apagas la última luz de la memoria. Miras a tu chiquillo huérfano que ha recordado un sueño triste en mitad de la noche. Corrige tus recuerdos, pero regresan insistentes las pesadillas y tú ya estás cansada de patear su piedra frente a la puerta, de renombrar toda la tristeza de la palabra olvido.

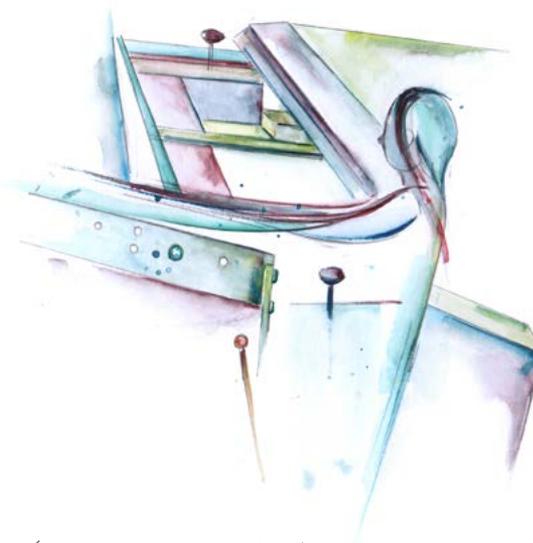
El alfabeto de la vida es imperfecto, murmuras para que ni tus fantasmas te escuchen. Recuerdas que nunca aprendiste a nombrar el abandono.

Tu traje de domingo es un vestido de humana vieja y ajada. Aun así, decides ir al parque donde habrá una ruta de trenes atravesando la mañana y vendrán a visitar tus estaciones las otras mujeres errantes que sí tienen un esposo y mejor comida sobre su mesa. En algún vagón irás dormida con tu cuerpo doblado como en un poema. Arruinado tu encuentro con la luz solo te quedará como consuelo repasar el viaje que emprenderás en el siguiente lunes.

Tienes pocas pertenencias en ese rincón del cuerpo donde están las cosas viejas y olvidadas. Allí hay pájaros con patas de tinta que aprendieron a nombrar

la ausencia. Aunque a ese lugar nunca llega el sol, tienes allí instalada esa habitación propia hasta donde llegas cada noche a tejerte una última palabra. En ese rincón habita una niña de cabellos negros con tijeras de fuego para cortar las horas.

**Figura 20.** Trazos de la planta de producción 8



**Fuente:** Óscar Agudelo (2019). Técnica: acuarela sobre papel; dimensiones: 22 x 14 cm

## Ficciografía de los afectos

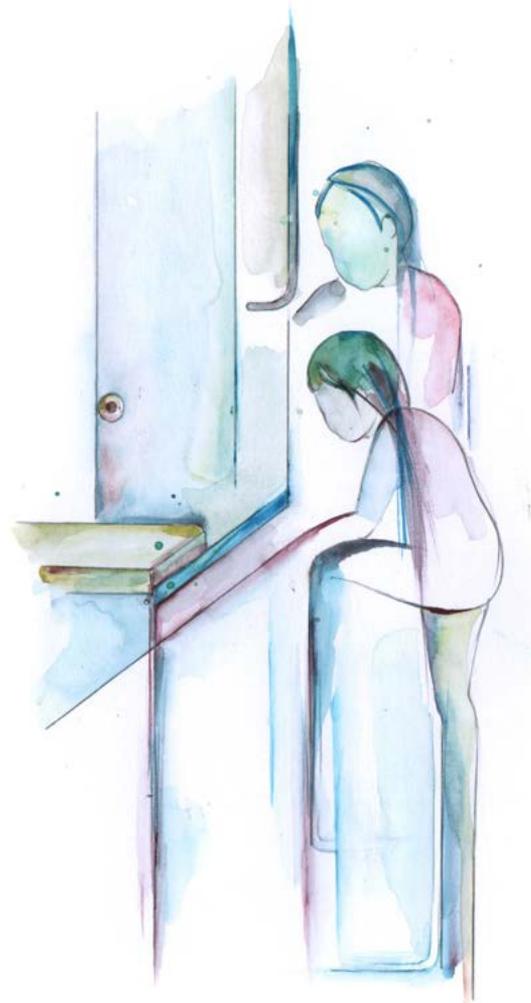
El cuerpo es un texto en el que habitan silenciosas las cicatrices y en el que creamos nuestros primeros afectos. Todo en él tiene su propia gramática, legible solo entre los arbustos, cuando la tarde ha dejado su último aliento sobre la tierra seca y nos aprestamos para entrar en la vigilia. En ese instante justo en el que la ola se devuelve sobre la arena para su cíclico retorno, leo la espuma y veo que una vez más se tardarán los barcos para regresar.

La casa, en cambio, tiene un alma que la habita irremediabilmente. Está hecha de ecos y silencio.

Cada casa es una boca abierta. El abandono prematuro de las sábanas contará la historia de la muchacha perdida en el intento de lo eterno. Los pisos húmedos susurrarán lo que callaron los zapatos apresurados de quienes huyeron en mitad de la noche. La ducha a medio abrir, el café frío que yace sobre la mesa en la espera constante de una voz. El tiempo colgará como araña en los tejados y escupirá de vez en cuando algún secreto. Después de todo, somos esa casa deshabitada conversando con las moscas y el silencio, solo ellas dirán que alguna vez hubo un niño, una anciana, una mujer sentada en las esquinas del día, tejiendo su vida, puntada a puntada, en el rincón del sueño.

Volvamos a encender el ruido de la casa. Armemos sus estancias como un rompecabezas que sabemos de memoria y tanteamos con la punta de la lengua. Es hora de desdoblar el tiempo, de colgarlo en las ventanas y preparar la llegada de la noche, niña inquieta y despistada que solo sabe desordenar horas. Habrá que insistir en las agujas, hilar de nuevo una palabra lenta y coserla como encaje a la sábana fría. Barrer el polvo en las alcobas del alma y deshacer el tejido de los ojos para que vuelvan a tejer asombro. El trabajo es despertar a la soledad, enroscada entre las puertas selladas quiere quedarse adherida a la amarga mermelada del pasado.

**Figura 21.** *Trazos de la planta de producción 9*



**Fuente:** Óscar Agudelo (2019). Técnica: acuarela sobre papel; dimensiones: 22 x 14 cm

## Ficciografía para una despedida

(Creo que ella habría escrito esta ficciografía después de leer la primera página de aquel periódico donde la intimidad se guardaba en una transparente caja de mercado).

La lluvia delineó tu rostro, dibujó una acuarela triste sobre el asfalto. El agua debió encender el fuego en tu espalda de ángel; podó las flores que crecían en tus ojos y cortó sílabas fundamentales a tus nanas más antiguas.

Anónima y petrificada, tu boca abierta bebe la lluvia de esta ciudad avara, se perdieron en estas calles las ovejas de tus sueños; una cifra sobrevive a esta historia cíclica que no fue escrita con puntos finales y que Dios ama como a los días grises.

Tu cuerpo navega a la deriva entre los carros. La lluvia siempre fue ese ritual de despedidas en el que el tiempo traza su bitácora.

Aunque los sueños no dejaron de anidar en tus cabellos, el último de los hombres te abandona.

## Mujeres lente

La luz pasa silenciosa entre las cosas abandonadas. Casi no hay ruido en el tránsito que recorre la prensa entre las hojas. La mujer va iluminando tímidamente la máquina zanjada por el cuerpo después de la labor. Roza la piel brillante de la prensa en el intento de crear una superficie subterránea de conductos y pliegues entre los pliegues, hojas y cuadernillos que delinear una nueva disposición para los objetos. La mujer tiene un cuerpo lente, observa la astilla de luz que se clava sobre la página, precisamente cuando el color falla, las letras se caen, sobran, o se doblan. Justo allí cuando todo parece suspendido en el sopor de la cotidianidad, los ojos devienen olas y ella y yo, mujeres veladoras, nos quedamos habitando la luminosa es-

Figura 22. Trazos de la planta de producción 10



**Fuente:** Óscar Agudelo (2019). Técnica: acuarela sobre papel; dimensiones: 22 x 14 cm

pera de alguna cosa singular. Miramos hacia adentro y hallamos una página errada, aún por corregir.

## Ficciografía de la voz baja

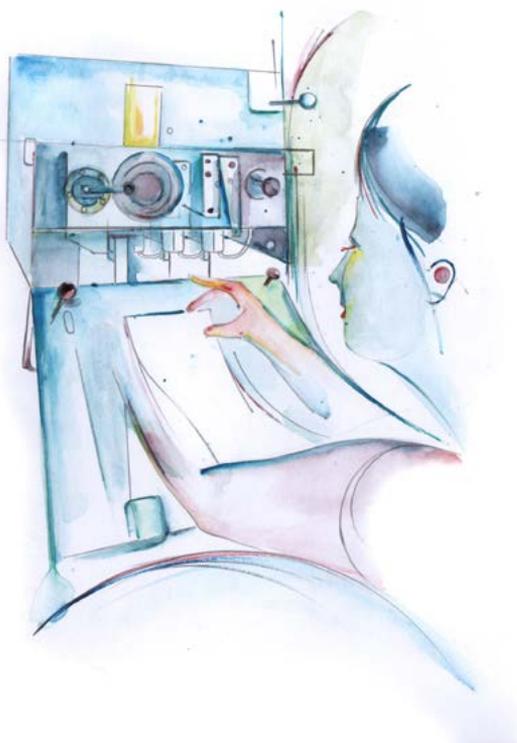
En voz muy baja vamos tejiendo el día, la labor,  
plegar,  
cortar,  
pegar,  
cortar.

Se dice también en voz baja que se desea la muerte, que se le espera sin miedo, con los ojos abiertos, con su traje plegado y ese fuerte olor a pegante y a papel. Estas palabras se insinúan, cuelgan de nuestras bocas, conectándonos con la infancia lejana en la que siempre había un trabajo para el día y un deseo

de despertarse nadando en dinero para no tener que hacer este trabajo nunca más. Esa imagen se nos ahoga cada día en el aliento tibio que se desprende de las máquinas y tenemos cada vez más sed; respiramos el vaho que ellas dejan en el ambiente; bebemos el humo caliente que sale de sus cuerpos y ellas se tragan hasta nuestro último aliento.

Vamos juntas por esta planta con las bocas abiertas, enseñando el abismo de nuestras gargantas. Somos aquellas que se entregaron a la tarea cíclica de hacer belleza con las manos para alimentar el hambre de otros. Cultivamos un jardín de papel del cual no comerán nuestros hijos. En nuestras voces agoniza un animal. Respira una luciérnaga en su última noche.

**Figura 23.** *Trazos de la planta de producción 11*

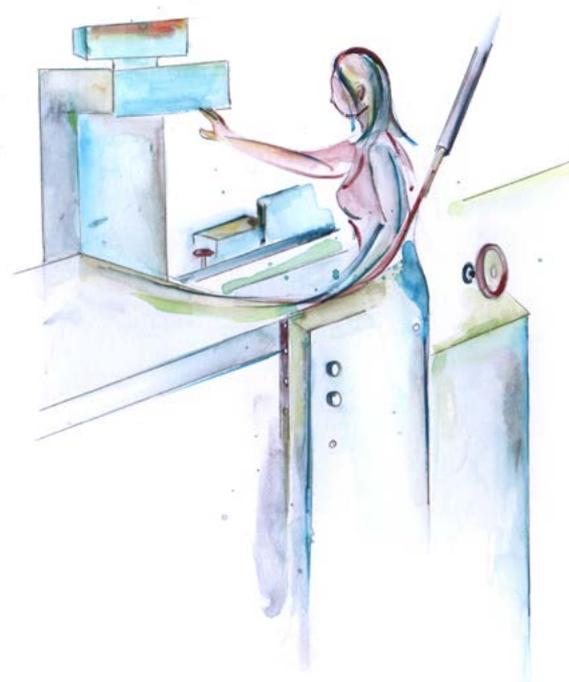


**Fuente:** Óscar Agudelo (2019). Técnica: acuarela sobre papel; dimensiones: 22 x 14 cm

### Ficciografías de los espacios cerrados

No hay mucho que ver: paredes sucias, pisos desteñidos y una que otra limosna de luz. Afuera el hombre de la carreta vende naranjas. Yo en esta planta siempre tengo sed.

**Figura 24.** *Trazos de la planta de producción 12.*



**Fuente:** Óscar Agudelo (2019). Técnica: acuarela sobre papel; dimensiones: 22 x 14 cm

Planta avara, se quiere quedar con todo mi cuerpo de agua. Nos ha robado hasta las lágrimas, las mide en pequeños frascos que pierden valor de tanto tocarlos. Cuerpos gastados que llevamos empaquetados a nuestras casas. Espectros de humo, huesos derretidos y foliados. Escondida en algún baño o entre los escritorios, me guardo en los bolsillos algunos minutos, deambulo por el espacio, toco de vez en cuando para

constatar que sigan en su lugar, son poco en comparación con la vida que le he dado a la planta.

¿Sabrá mi jefe que todos los días le pido a Dios por su vida, por la vida de la planta? Este es el mejor lugar en el que puedo estar. Ser, estar o morir, la máxima diferencia es una vocal, toda la palabra conduce hacia el mismo lugar.

En la planta hay cifras para todo; yo creo las mías. Nada tiene de raro contar baldosas entre una estación y otra mientras llevo a cabo la tarea de calcular la misma distancia para realizar el proceso. Es mi forma de lanzar un salvavidas al vacío en esta caja caliente, en esta atmósfera siempre ligera que va haciéndose caverna mientras pasa el tiempo sobre nuestros cuerpos.

### Cuerpo cordero

En este tiempo de corderos rojos, los cuerpos se derraman sobre el cemento y sobre las máquinas que soportan una disposición eterna. Decimos que antes fuimos vegetales inundados de tejidos transparentes. Ahora este cuerpo es un cementerio de aves donde los días van dejando fisuras y huesos rotos. Nuestra presencia habla de las cosas que tocamos y a las que les vamos entregando nuestra indumentaria muscular para que vivan.

Caminamos sobre las cuchillas y los dientes erguidos, les cedemos nuestro cuerpo de corderos a la planta a cambio de una gota de sal para llevar a la mesa.

**Figura 25.** *Trazos de la planta de producción 13*



**Fuente:** Óscar Agudelo (2019). Técnica: acuarela sobre papel; dimensiones: 22 x 14 cm

## Final provisional para una investigación ficciográfica

“No necesitaban jefes, ellas operaban la planta”. Este fue uno de los comentarios que le hice a mi asesora después de mi primer ciclo de estancias en la planta de producción. Me maravillaba el hecho de que las mujeres allí, en un ambiente tan controlado, pudieran llevar a cabo actividades que se escapaban del ojo de los jefes. La planta de producción les otorgaba “una actividad productiva auténtica” (Agamben, 2019, p. 15) que residía en la operación de construir una obra.

Pronto entendí que estas mujeres, en tanto constructoras de objetos y de prácticas, eran creadoras, aun en el espacio institucional de una planta de producción. Las características y usos que le daban a los objetos no estaban determinados de manera fija y natural. Esto me permitía el encuentro con unas interacciones entre cuerpos de diferente constitución que se estaban creando y transformando tantas veces como era posible. De esta manera, ficciografiar los artefactos y las acciones inventadas era una forma de investigación-intervención que me permitía encontrar en los cuerpos humanos y no humanos una nueva potencia para entender lo educativo. Curiosamente, las mujeres ayudaban a las máquinas a producir, pero estas, a su vez, les permitían a las mujeres producir una acción, en términos hasta de verse abocadas a inventarla.

Lo que me resultaba más interesante era que estas mujeres tomaban lo que tenían a mano. El más sencillo de los materiales permitía construir artefactos que desplegaban o mejoraban la acción maquínica. Con pequeños trozos de cartulina o pedazos de madera, uñas o peines, todos estos dispositivos traídos de la cotidianidad, se conseguía mejorar la precisión de la máquina.

Estas acciones se constituían en una potencia educativa, porque las mujeres tomaban decisiones independientes de lo programado desde la dirección de la producción. En estos eventos lograban conectar acontecimientos de su existencia, sus gustos, intereses y estilos, con las problemáticas del día a día en la producción fabril. Cuando ellas se autorizaban a no seguir la tarea de una forma predeterminada, generaban un acto de resistencia en el que residía un acto de creación que, en la mayoría de las veces, no se consigue en la institucionalidad escolar debido a los currículos que imponen estas tareas.

Estas mujeres acudían a una disposición que han olvidado nuestras instituciones: el gusto. Sostiene Agamben (2019) que “[q]uien carece de gusto no logra abstenerse de algo, la carencia de gusto es siempre un no poder no hacer” (p. 35). Las mujeres elegían un no-hacer como posibilidad para hacer de otras maneras; abandonaban las consignas como una alternativa para singularizar la acción.

Elegían un no-hacer como la posibilidad de hacer de otros modos, como una labor de contingencia, como un temblor imperceptible en el que se dudaba de la tarea, se inmovilizaba o cambiaba la acción, y se dotaba con otros instrumentos para marcar un plano distintivo. El acto contradecía la consigna del supervisor de la tarea, pero también a la inspiración, pues no se trataba de esto, sino que era un impulso de potencia-de-no que dialoga con el principio autónomo de “escuchar a la máquina” para poder producir una acción de diferencia que no se agota en un acto: “la potencia es eso que tiembla y casi danza en la forma” (Agamben, 2019, p. 38).

Me maravillaba de tal manera esta disposición de las mujeres que, por momentos, conseguía olvidar que al mismo tiempo ellas estaban sumergidas en la





industrialización de sus dolores. Sus cuerpos se constituían en valor de cambio en la planta de producción. No muy lejano de ellas mi cuerpo también devenía mercantil en los oficios que me había otorgado en la vida: ser maestra, madre, poeta e investigadora. Ambas experiencias se erigían sobre las ficciones de una vida que habíamos elegido o a la que habíamos llegado sin proponérselo, como parte de esas ondulaciones desde las que nos constituimos y somos constituidos en movimientos singulares de subjetivación. Dice **Onfray (2018)** que:

Las civilizaciones se construyen sobre ficciones, y la gente solo se entera de que eran ficciones cuando las civilizaciones que las hicieron posibles ya han desaparecido. Cuanto más fuerte y arraigada está la creencia en estas ficciones, tanto más potente es la civilización. (p. 61)

Estas palabras de Onfray abrieron mi mirada acerca de lo que me iba aconteciendo, porque en mi trasegar investigativo me había encontrado con el método cartográfico, en el que había aplicado un pliegue desde lo que denominé como ficciografía. En ese encuentro de conexiones entre las vidas de estas mujeres y la mía, que en un inicio no busqué, pero por el que luego fui asaltada, veía una forma de crear un colectivo con raíces en el aire, es decir, en potencia de enunciación para lo educativo.

Por otro lado, las palabras de **Bárcena (2012)** me invitaban a ver el trabajo filosófico en conexión con lo educativo como una forma de vida, encontrando una relación poética proporcional y en línea con la realidad. El autor afirmaba que “[l]a noción de ‘pedagogía de la presencia’ pretende dar cuenta del establecimiento de dicha distancia, en la que el sujeto (que

aprende) produce su propia presencia en la experiencia de su aprender” (p. 26).

De acuerdo con esto, la ficciografía, el abandono de lo que yo creía saber, la ruptura con lo que había hecho antes en educación y los abismos del pensamiento, me permitían una composición existencial que leía las fuerzas y las potencias de lo que eran nuestros cuerpos, los de las mujeres y los míos, puestos en lugares que nos <sup>d</sup>esa<sup>c</sup>omo<sup>d</sup>aba<sup>n</sup> y que despedazaban el conocimiento que teníamos de nuestros cuerpos. Ellas fueron a la universidad, caminaron el centro de la ciudad y yo estuve con ellas en periodos de estancias en la planta de producción. Juntas hablamos de su participación en esta investigación y nos sorprendimos al poder conciliar una mirada horizontal y no una subalternidad.

Nuestros cuerpos transitaban los paisajes de la planta, en movimientos rítmicos iban y venían sobre la línea amarilla que demarcaba los límites entre las estaciones de trabajo. Nosotras pasábamos por encima de estas líneas, agrietábamos la membrana, dejábamos la huella de los pies que volvían una y otra vez sobre la baldosa, creando nuevos colores en la planta, tonos y matices sobre el gris corporal del piso. La planta no se instalaba en el ejercicio de la repetición; el piso, moteado por el paso de los cuerpos, no volvía a ser el mismo. Era ya un mapa de los pasos vividos. El objeto visto así era una serie de sensaciones: “[d]eicid que el cuerpo, que el objeto material, no es solamente un agregado de sensaciones presentes, sino también de sensaciones posibles: no salís nunca de la sensación, no salís de vosotros mismos” (**Bergson, 2012, p.108**).

Ellas, las mujeres de la planta de producción, creaban nuevas rutas para caminar el lugar. Ellas iban dejando marcas que más que el desgaste de las



superficies, eran unas líneas de invención del paisaje. Las huellas que iban dejando eran gestos producidos que generaban relaciones en conexión, de posiciones y movimientos en el espacio. Justo por esto, cuando las mujeres creaban acciones, estaban, a su vez, creando el espacio fabril que nos permitía ver que en escenarios diversos esa creación era la que hacía posible el espacio de lo educativo.

Escenas educativas se iban desplegando a lo largo de nuestros espacios de conversación: tableros regados por la ciudad, los que anunciaban la llegada del próximo tren en la estación Ayurá, las marcas en los pisos de las plataformas, el letrero demarcando la ruta de acceso a determinado espacio o el lugar restringido a personal autorizado, el viejo tablero que atestigüa el movimiento en la antigua bolsa de valores de Medellín, el tablero de corcho en donde se publicaba la información de interés general en la planta.

La planta instituía formas desde las que se replicaban o preservaban los movimientos escolares, la información de la planta y de indicadores de productividad. En la planta las consignas moldean los cuerpos, los horarios en los que se podía sentir hambre o en los que se debía producir. Pero la producción tampoco era un asunto inamovible; las mujeres en horas de “improductividad” sembraban la planta de conversaciones y la vida seguía pasando en su palabra mientras se comentaban cómo iban sus hijos en la escuela o cómo solucionaban los impases del hogar.

Para la planta la vida misma era improductiva. Sin embargo, aunque se podía medir el tiempo productivo de cada tarea, no se podía controlar el pliegue de la palabra y la acción imprevista que se lanzaban y, una vez afuera, circulaban irremediabilmente como formas de subjetivación.

De esta manera me fui acercando a observar que la planta y la escuela son solo algunos de los espacios que están determinados por condiciones de magnitud y forma. Ambas se constituyen desde una característica de continuidad, pero también son escenarios para las sensaciones. Según Bergson (2012), “una sensación existe por sí misma en tanto que sensación, pero no la localizamos en el espacio más que a condición de compararla con otras sensaciones” (p. 75). De allí la necesidad de ubicar los conceptos producidos en las ficciografías, no como parte del espacio, sino como sensaciones que se relacionan a su vez con otras. Cuando localizamos en el espacio de la planta de producción una sensación corporal, la de un cuerpo expandido, es porque tenemos otras que se relacionan y con las que podemos compararla, el ahogo, por ejemplo, o la superposición de límites: “el espacio no puede sernos dado con una sensación que exige siempre una pluralidad y, por consiguiente, es menos una cosa que una relación” (Bergson, 2012, p. 76).

Por lo tanto, lo educativo también se entiende como un territorio de sensaciones y relaciones en continua expansión, porque, además, “nos importa más ese medio que lo que contiene; nos importa más la relación que lo que los términos entre los que dicha relación se establecen” (Bergson, 2012, pp. 76-77). Las relaciones educativas se establecen mediante las acciones de la vida misma. Surgen de la forma que damos a las cosas para convertirlas en objetos de aprendizaje que se ven afectados por el espacio en el que se desarrollan. Las cosas existen en función del uso que les damos, por lo tanto, un espacio fabril o incluso la calle misma pueden ser considerados educativos.

Todos estos espacios en los que se desenvuelven nuestras vidas crean sensaciones desde las que nos constituimos cuerpos en devenir. Dice Bergson (2012)





que “[l]as sensaciones que nos procura el mundo exterior, y que son todo lo que conocemos de él, son placeres y dolores atenuados y, de todas maneras, estados subjetivos” (p. 107).

Las ficciografías desplegaron fragmentos, ensayos e improvisaciones vinculadas a la cotidianidad. Una cotidianidad que a veces era fabril, otras veces escolar u hogareña, pero siempre en constante cambio y en potencia de acoger y dejar ir. Esos cuerpos que se forjan en escenarios cotidianos habitan las escenas de la vida y adoptan diferentes formas para comprender lo educativo como un terreno vivo que puede manifestarse en lugares vitales distintos a la escuela.

En las ficciografías de las mujeres en la planta de producción se mapearon las ausencias que van dejando en los cuerpos: la guerra, el abandono, la muerte y el amor. Se configuraron unas prosas que invitan a reflexionar sobre otros cuerpos, quizá más cotidianos y fragmentados para el ámbito educativo.

Pensar con el cuerpo, ser más que cuerpo máquina que deviene paisajeante en la planta de producción, hizo parte de esa condición de la formación que se entreteje en las actividades cotidianas y nos vinculan con las capas vitales que nos componen. Así pues, cómo no dudar de las palabras de [Onfray \(2018\)](#):

El profesor educa a los educadores. La escuela y la universidad fabrican los soldaditos intelectuales de la ideología dominante. En esos lugares no se aprende a pensar libremente sino a obedecer fielmente. Allí el saber gira sobre sí mismo como un derviche enloquecido. (p. 37)

¿Cómo devenir maestra en el aula después de pasar por la vida de una planta de producción y encontrar que allí también es posible la producción de

una nueva condición para el ejercicio de la docencia? Deleuze y Guattari hablan de la reterritorialización y otros autores plantean la necesidad de regresar “otro” después del paseo. Después de este tránsito por los territorios que hicieron posibles otras preguntas siguen quedando los abismos y las tensiones de las líneas aéreas que están dispuestas en el encuentro con los otros.



## Referencias

- Agamben, G. (2017). *El uso de los cuerpos*. Adriana Hidalgo Editora.
- Agamben, G. (2019). *Creación y anarquía. La obra en la época de la religión capitalista*. Adriana Hidalgo Editora.
- Bal, M. (2016). *Tiempos trastornados. Análisis, historia y políticas de la mirada*. Ediciones Akal.
- Bárcena, F. (2012). Una pedagogía de la presencia. Crítica filosófica de la impostura pedagógica. *Revista Teoría de la Educación*, 24(2), 25-57.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica [Urtext]*. Editorial Itaca.
- Benjamin, W. (2016). *El autor como productor*. Casimiro.
- Bergson, H. (2012). *Lecciones de estética y metafísica*. Ediciones Siruela.
- Deleuze, G. (2014). *Conversaciones*. Editorial Pre-Textos.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2015). Lo liso y lo estriado. En *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (pp. 483-509). Editorial Pre-Textos.
- Deligny, F. (2015). *Lo arácnido y otros textos*. Editorial Cactus.
- Lispector, C. (2013). *As palabras*. Curadoría de Roberto Corrêa dos Santos.
- Mèlich, J. C. (2012). *Filosofía de la finitud*. Herder Editorial.
- Montes, G. (1999). De lo que sucedió cuando la lengua emigró de la boca. *Lectura y Vida. Revista Latinoamericana de Lectura*, 20(3), 1-10.
- Nancy, J. L. (2002). *Un pensamiento finito*. Anthropos Editorial.
- Onfray, M. (2018). *Decadencia. Vida y muerte de Occidente*. Ediciones Paidós.
- Pardo, J. L. (1991). *Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar*. Ediciones del Serbal.
- Vásquez Rocca, A. (2012). Ontología del cuerpo y estética de la enfermedad en Jean-Luc Nancy; de la téchne de los cuerpos a la apostasía de los órganos. *Eikasía. Revista de Filosofía*, 44(4), 59-84.
- Walser, R. (2009). *Ante la pintura. Narraciones y poemas*. Ediciones Siruela.
- Walser, R. (2017). *El paseo*. Ediciones Siruela.





## Colofón.

### Ficciografía para agradecer

Con la inquietante sensación de haber ciertamente vivido esta investigación, me dispuse a soltar el presente texto, agradecida por lo compartido con todos aquellos que alguna vez me ayudaron a tejer un pedazo de este telar vital. Gracias a mi tutora, Teresita Ospina Álvarez, por darme cuerda para el vuelo y un terreno fértil para la investigación; por reencontrarme detrás de los años y acompañarme a ser otra. Al profesor Edilberto Hernández González, por la tibia presencia con la que iban llegando sus palabras en el momento preciso. A los profesores del Doctorado en Ciencias de la Educación de la Universidad de San Buenaventura-Medellín, a los de IFISUL, Instituto Federal Sul-rio-grandense en Pelotas-Brasil y los de la Universidad de Barcelona —quienes me acogieron en cada recodo del camino—; gracias por su respeto y lectura atenta, que siempre me dejó ver más allá; a la Universidad, porque con su Línea de Estudios Culturales y Lenguajes Contemporáneos, me devolvió un poco del asombro olvidado en medio de mis preguntas iniciales. A mis compañeros de Línea de investigación, porque también cuidaron de mí en todos los sentidos. A las mujeres de la planta de producción, por sus conversaciones y por atreverse a investigar a mi lado. A los jefes de la planta de producción, porque sé que, en lo profundo, también creyeron en una educación otra. Cada uno de ustedes fue una fuente por donde siguen corriendo mis preguntas.





Universidad de San Buenaventura  
Coordinación Editorial Medellín  
San Benito, Carrera 56C N° 51-110, Medellín, Antioquia  
Tipografía: Source Sans Pro, Source Serif Pro, Rubik  
Colombia  
2023

# Colección Señales

“Desde una desobediencia frente a los trazos limpios y esquemáticos de la continuidad” -dice Leidy Yaneth Vásquez Ramírez-, “el libro *Paisajes educativos en la planta de producción: ficciografías de los cuerpos que se fabrican*, presenta unas líneas que se fueron dibujando sobre planos de diferente índole, poniendo en conversación, a veces, saberes de naturaleza singular; otras, divergentes y contradictorias”. Así, ella, en el presente libro, escribe con la vitalidad de palabras que podemos oír, tocar, dibujar sobre el papel, paladear, explorar en su sonoridad y en su densidad; invita, además, a transitar paisajes educativos en una planta de producción donde despliega su experiencia investigativa, donde la ficciografía no es algo propio del ocio, sino que se convierte en la potencia que hace que la investigadora trate las palabras con cariño, con delicadeza y dé cuenta de lo que esas palabras produjeron en ella. Una escritura en la que el vivir de la vida académica se siente con particular intensidad. Y, también, trata de los abismos experimentados en su proceso formativo doctoral.

Así, pues, este libro se produjo al hilo de una escritura apasionada, muchas veces discontinua y casi siempre ordenada. Tal vez por eso contiene en sus páginas la amplitud indeterminada de la curiosidad, la alegría inocente de los descubrimientos, la vitalidad de las preguntas, el atrevimiento osado de las afirmaciones, la incompletud y la provisionalidad de los resultados.

Por último, debo decir que el texto no es una narrativa *per se*, sino que obedece a un trabajo juicioso, donde la creación siempre estuvo presente, fabulación de la investigadora misma. Escritura que, ahora, se hace lectura, alimentándose mutuamente, inquietándose e impulsándose la una a la otra, fundiéndose entre sí; y, así, no puedo evitar la sospecha de que las ficciografías -esas maneras imaginarias y alternativas de existir en relación con las mujeres de la planta de producción -se convirtieron en los invisibles motores de los gestos de Leidy que aparecen en la filigrana con la que componemos la vida.

Teresita Ospina Álvarez



UNIVERSIDAD DE  
SAN BUENAVENTURA

VIGILADA MINEDUCACION



Asociación  
MULTICAMPUS  
DE ALTA CALIDAD



EDITORIAL  
BONAVENTURIANA

UNIVERSIDAD DE SAN BUENAVENTURA