

RELATO DEL DISEÑO DE UNA METODOLOGÍA DE ESCRITURA EN ATLAS-CALEIDOSCOPIO PARA UNA TESIS DOCTORAL BASADA EN LA PRÁCTICA ESCÉNICA

STORY OF THE DESIGN OF AN ATLAS-KALEIDOSCOPE WRITING METHODOLOGY FOR A PHD THESIS BASED ON PERFORMING ARTS PRACTICE

ANTO RODRÍGUEZ VELASCO

Universidad Complutense de Madrid, España

<https://orcid.org/0000-0001-6676-8117>

antorodriguezvelasco@gmail.com

Recepción: 9 de abril de 2024

Aprobación: 17 de junio de 2024

DOI: <https://doi.org/10.36677/eot.v0i18.23239>

RESUMEN

Para la realización de mi tesis doctoral diseñé una metodología de escritura basada en las ideas de montaje, atlas y dialéctica, directamente enlazadas con mi práctica artística. En ese proceso aparecieron una serie de indicios éticos que me permitieron entender algunas claves de mi trabajo y las potencias de la investigación en artes basada en la práctica. Expongo aquí dichos ejes y relato la metodología de escritura en atlas para que pueda aplicarse en otras investigaciones. Aprovecho para imaginar una investigación basada en la práctica artística que legitima sus procedimientos dentro de la academia, toma posición, se reconoce en su contexto y es fuente generadora de conocimiento disidente. Utilizo la primera persona del singular para proponer un tipo de escritura directa que habla de relaciones mientras juega a establecer vínculos entre quien escribe y quien lee.

Palabras clave: investigación basada en la práctica artística, montaje, caleidoscopio, atlas, artes vivas

ABSTRACT

For the realization of my PhD thesis I designed a writing methodology based on the ideas of montage, atlas and dialectics, directly linked to my artistic practice. In this process, a series of ethical clues appeared that allowed me to understand some of the keys to my work and the powers of practice-based research in the arts. I expose here those axes and relate the atlas writing methodology so that it can be applied in other research. I take the opportunity to imagine a research based on artistic practice that legitimizes its procedures within the academy, takes a position, recognizes itself in its context and is a source that generates dissident knowledge. I use the first person singular to propose a type of direct writing that speaks of relationships while playing at establishing links between the writer and the reader.

Keywords: artistic practice-based research, montage, kaleidoscope, atlas, live arts

ANTO RODRÍGUEZ VELASCO

Relato del diseño de una metodología de escritura en atlas-caleidoscopio para una tesis doctoral basada en la práctica escénica

INTRODUCCIÓN: UNA TESIS DOCTORAL EN PRIMERA PERSONA

¿Comentarme? ¡Qué aburrimiento! No me quedaba otra solución que la de re-escribirme -de lejos, de muy lejos- ahora: añadir a los libros, los temas, los recuerdos, los textos, otra enunciación, sin llegar a saber nunca si es de mi pasado o de mi presente de lo que hablo. [...] En vez de profundizar, me quedo en la superficie, porque esta vez se trata de mi <<yo>> (del Yo) y la profundidad pertenece a los otros.

R. Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes*, 2004.

En la investigación que acabó convirtiéndose en mi tesis doctoral trabajé en la relación entre mi autobiografía y la cultura popular, la escritura de la historia como práctica de profanación, el troleo, el gesto de juntar cosas para ponerlas a vibrar, el diseño de dispositivos escénicos de pregunta con los que agrietarme y la legitimación de la primera persona del singular en la escritura académica. En ese camino produje varias obras que en su mayoría tomaron la forma de piezas escénicas, a medio camino entre la performance, la conferencia y el concierto, como *Lo otro: El concierto* (2013, Madrid) o *Notas para una conferencia troll* (2016, Cuenca).

Mi tesis es un libro *pop-up* que baila con canciones, artículos desplegados que son mapas, imágenes y propuestas prácticas. En ella recopilé en presente y cuestiono en primera persona cinco años de investigación artística entre la escena y otros formatos. Esa tesis, además de ser un registro, pretende ser el disparador de nuevas acciones y re-escrituras para quien la lee.



Imagen 1. Fotografía de la tesis.

1. INDICIOS ÉTICOS PARAR ACERCARME AL ATLAS-CALEIDOSCOPIO Y A LA INVESTIGACIÓN EN ARTES

1.1. Tomar posición

En mi investigación comencé planteándome cómo reivindicar el reconocimiento de mis referentes de la cultura popular dentro de la academia. Crecí estudiando y trabajando — incluso así escribí la tesis— mientras veía en la televisión programas del corazón o escuchaba las canciones de Camilo Sesto, y todas esas manifestaciones de la cultura impregnaron por completo mi manera de hacer y de pensar. Sin embargo, en los contextos en los que trabajaba en aquel momento de la investigación, esos referentes eran denostados a favor de otros reconocidos como válidos, de aquellos de la llamada “cultura erudita” (Eco, 1984). Con el tiempo descubrí (menos mal) otros referentes para pensar las culturas entre los que destaco a Gilles Deleuze y Félix Guattari con *Kafka. Por una literatura menor* (1978) y al mismo Deleuze con Claire Parnet en *Diálogos* (2013). También, a Hito Steyerl en *In Defense of the Poor Image* (2009) y a Luis Moreno Caballud con *Culturas de cualquiera* (2018), entre otros y otras.

Aquella relación mía con los referentes populares que yo reclamaba no era unidireccional y enfocada a su ensalzamiento, sino dirigida a su reconocimiento y, a la vez, a su cuestionamiento. No buscaba anunciar que Belén Esteban era mejor referente que Derrida, pero sí preguntarme por qué no puedo dialogar con ellos al mismo nivel en algún sentido dentro de una investigación académica. Mi planteamiento era el de una toma de posición que acogía como referentes válidos para una investigación tanto los escritos de Gilles Deleuze como las improvisaciones televisivas de Jorge Javier Vázquez.

Esta idea se apoyaba en las reflexiones de Georges Didi-Huberman (2013) sobre el trabajo no escénico de Bertolt Brecht. La propuesta político-artística del alemán consistía en, frente a la literatura política de su época que tomaba partido de manera rígida, disponer posiciones abiertas, frágiles y sensibles desde las que preguntarse. Para ello, compartía sus preguntas con sus lectores a través, por ejemplo, de alegorías de texto e imagen abiertas a la interpretación. “PARA SABER hay que tomar posición. No es un gesto sencillo. Tomar posición es situarse dos veces, por lo menos, sobre los dos frentes que conlleva toda posición, puesto que toda posición es, fatalmente, relativa” (Didi-Huberman, 2013, p.11).

Yo entendía aquella escritura política como una disposición porosa, como una pregunta honesta —dirigida, finalmente, hacia uno mismo—, práctica y firme, como las “proposiciones” de Bruno Latour para escribir sobre el cuerpo en el contexto académico de las que habla en *How to talk about the body* (Latour, 2004, p.212).

Gracias a mis directores de tesis, a la asociación de investigadores Artea (UCLM) y el grupo Investigación artística y universidad: Materiales para un debate (UCM) conocí una investigación en artes que se fundamentaba en las tomas de posición y las proposiciones

de la práctica y la pregunta (Pérez Royo y Jerez, 2011). Antes de conocer los trabajos de estos grupos no sabía que existía la posibilidad de investigar en la universidad de una manera sensible, frágil y abierta, no lineal, no productiva y no patriarcal en último término.

Traduciendo mis afirmaciones sólidas a nuevas preguntas encontré la manera de acercar mi proceso a un baile perpetuo, práctico e interrogativo que me invitaba a agrietarme, a cuestionar mi posición, a redirigir la investigación a mi cuerpo, a dejar que me atravesase.

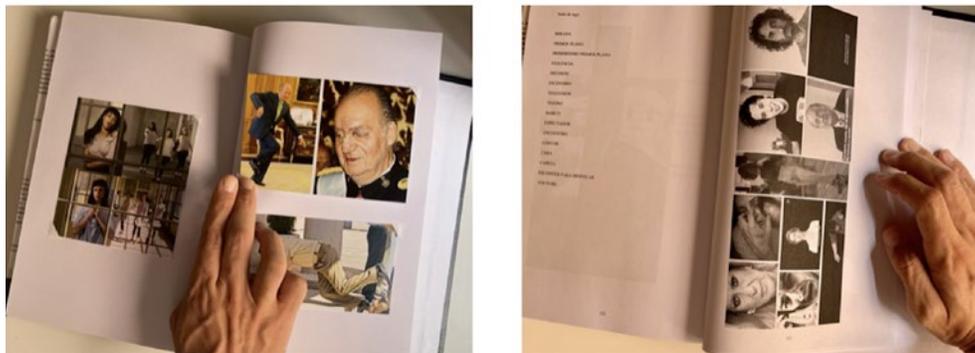


Imagen 2. Interior de la tesis.

¿Qué pasa si en vez de exponer las diferencias entre las dos culturas trato, por ejemplo, de poner ese conflicto en mi cuerpo? ¿Y si junto frases que dijo un filósofo con las palabras de un presentador de la TV o de una folclórica?

1.2. El ejercicio de mantenerse adentro

Walter Benjamin en *El autor como productor* entendía que el poeta debía recuperar su posición dentro del contexto desde el que escribía y dejar de producir desde arriba, fuera de la situación que analizaba. “Antes de la pregunta: ¿cuál es la posición de una obra con respecto a las relaciones de producción de la época? quisiera preguntar: ¿cuál es su posición dentro de ellas?” (2015, pp.10-11).

Esa idea era la que yo imaginaba para mí mismo en el conflicto sobre las dos culturas. Pero también era la posición que yo imaginaba en general para quien investiga: esta persona se coloca a la altura de los materiales, no los ve por encima; y, siendo más radical, se coloca a la altura de quienes se van a encontrar con la investigación. Esto supone que las preguntas de la investigación deben incluir igualmente a quien propone y a quien dispone (Sánchez y Prieto, 2010) sin que quien escribe tenga que saber alguna respuesta de antemano.

Así comprendía yo que cuando me preguntaba acerca de mis referentes trataba de hacerlo desde dentro, asumiendo mi relación íntima con ellos: tanto con los que venían

de la cultura popular como con mis referentes académicos. Preguntarme sobre estos referentes o sobre la metodología para investigar era un ejercicio por esquivar la distancia, por eliminar cualquier separación de la pregunta, cualquier ironía o juicio.

Estas preguntas acabaron desembocando en el diseño de la metodología que voy a compartir a continuación: ¿cómo es una investigación académica que no se distancia de quien investiga?, ¿cómo puedo investigar en primera persona?, ¿cómo puedo legitimar mis preguntas sin resolver como herramientas de investigación?, ¿qué pasa en mi cuerpo y en el de mis espectadores si trato de cantar una canción de amor a M. Rajoy?

1.3. Colocar los materiales a la misma altura

La compleja variedad de naturalezas de los materiales con los que trabajé me suponía un conflicto a la hora de ponerlos en diálogo. Contenidos autobiográficos, formatos musicales, textuales, referentes teóricos, prácticas escénicas, tenían que encontrarse y de manera natural se jerarquizaban. A otro nivel, también quería combinar ideas claras y desarrolladas con intuiciones, deseos y caprichos. Así me surgió la necesidad de poner los materiales de mi investigación a la misma altura para hacerlos vibrar.

Una de las tentativas prácticas más evidentes para entender esto fue mi pieza escénica *Mamá Patria*¹ que describo resumidamente como ilustración: el escenario se convertía en un tapete sobre el que dialogaban imágenes de gran tamaño en papel de Pablo Iglesias, la baronesa Thyssen, un mapa de España o una foto mía de cuando era pequeño. Pero también, sobre ese tapete se ponían a dialogar etimologías, la canción *Umbrella* de la cantante Rihanna o el aria *É strano* de la ópera *La Traviata*, los cuerpos de mi mejor amiga y el mío y las acciones de inflar un tiburón hinchable o saltar hasta la extenuación como se ve en la Imagen 3.



Imagen 3. *Mamá Patria*. Fotografía de La Casa Encendida.

¹ Creada en colaboración con Cristina Arias y estrenada en el marco del festival "Qué puede un cuerpo" comisariado por Paz Rojo en La Casa Encendida de Madrid, en el 2015. Enlace al vídeo de la obra: <https://www.youtube.com/watch?v=NEXcCGr5yeo>

Al igual que Brecht trataba de disponer los textos de sus alegorías a la altura de las imágenes con las que aparecían para que no se supeditaran los unos a las otras, yo intentaba que los materiales de mi investigación no se organizaran jerárquicamente por importancia, forma, etcétera. Esto, como veremos más adelante, adquiere nuevos matices al imaginar la escritura artística-investigadora como un potencial generador de conocimiento disidente vibrátil que exige que los elementos vibren a la misma frecuencia. Para que las cosas puedan vibrar —podamos— a la misma frecuencia, quien investiga debe hacerse cargo de definir esa frecuencia, por ejemplo, desjerarquizando la relación texto-práctica o texto-imagen como veíamos en la Imagen 2. ¿Cómo puedo poner juntas la imagen de Franco y la de mi abuelo y tratar de leerlas sin juicio, dejando que una se vea con la otra? (Didi-Huberman, 2002).

Encontrar esa misma frecuencia, tratar de que estuvieran a la misma altura suponía trabajar detalladamente con cada uno de los materiales, atender a todas las relaciones posibles, observar qué jerarquías se establecían. De esta manera, los materiales pasaban de concebirse por separado a cobrar sentido en sus relaciones, en la red de interferencias —armonías—. Para ello experimenté diferentes estrategias como, por ejemplo, concebir la imagen como texto, el texto como imagen, fragmentar las complejidades de la acción performativa, etcétera.

Y así fui desarrollando la idea de una profundización horizontal: materiales, deseos, ideas, conceptos, caprichos iban desplegándose a lo largo y ancho del proceso y desplazando el centro de la investigación, multiplicándolo, pervirtiéndolo. En esta investigación no había una sola hipótesis que demostrar o rebatir, sino un dispositivo de interrogaciones generativas.

Por ejemplo: ante mis preguntas sobre los referentes de la cultura popular opto por desplegar alrededor de ellos redes de intuiciones que tenían formato de relatos —autobiográficos y ajenos—, estudios formales —en lo musical, por ejemplo—, imágenes, un análisis de sus dispositivos —de la confesión en la televisión, de la creación de los videoclips, etcétera—. De esta manera, la red que generaba no pivotaba sobre un centro temático, sino que se abría en muchas nuevas direcciones. Para mí, esas nuevas tensiones y oportunidades suponían nuevas preguntas que me hacían entender la investigación en un plano horizontal, en constante desplazamiento que, lejos de agotar —por verticalidad— todo el conocimiento sobre un asunto, lo reventaba en inabarcables interrogaciones.

1.4. Dialéctica y montaje como metodología

Observando estos hallazgos éticos desde mi práctica artística me encontré con la dialéctica de las cosas juntas, una práctica que ya estaba desarrollando en escena cuando descubrí el trabajo de Walter Benjamin y Aby Warburg —a los que conocí muy tarde para mi disgusto—.

Tanto las reflexiones de Benjamin sobre la imagen dialéctica (Benjamin, 2005) como el Atlas Mnemosyne de Warburg (Warburg, 2010) me llevaron a imaginar la investigación en artes como el territorio de un conocimiento disidente basado en la vibración de las cosas juntas. Leyendo a Aurora Fernández Polanco conocí múltiples tentativas de escritura por montaje que otros habían probado (2013, pp.108-109), conectadas con Aby y Walter, y descubrí que la dialéctica de las imágenes y el montaje podían ser herramientas para colocarme en el centro de las preguntas que me estaba planteando y poner a vibrar los diversos materiales.

¿Qué pasa si las imágenes que pongo a dialogar sobre el tapete son las de Franco, mi abuelo, Pablo Iglesias y la mía?

En los hallazgos de una investigación, celebraríamos entonces el encontrar —desentrañar— nuevas preguntas más que el establecer-colonizar terrenos afirmativos y aparentemente estables sobre los que descansar. Para activar esas preguntas vibrátiles ponemos los materiales juntos —imágenes, canciones, recuerdos, reflexiones, referencias, acciones, etcétera— sin enjuiciarlos previamente, dejando que en su encuentro se pongan a vibrar unos en otros, que se pregunten entre ellos y nos incluyan en su conversación.

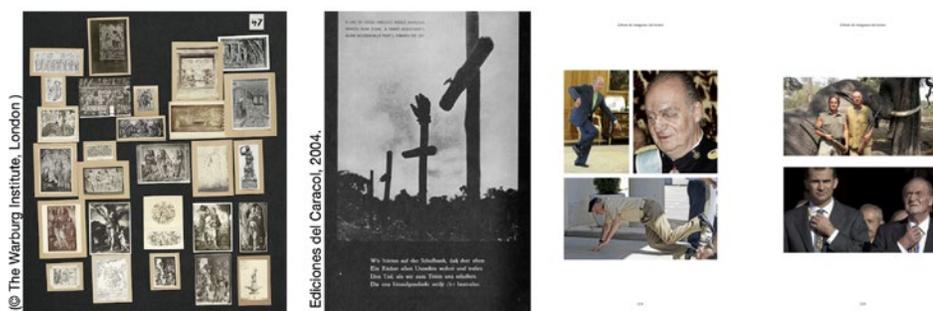


Imagen 4. Atlas Mnemosyne de Aby Warburg; *Abc de la guerra* de Bertold Brecht y mi tesis doctoral.

La disidencia artística fordista y la contracultura se basaron en una lucha focalizada contra el sistema —ente único y claramente diferenciable— hasta que este se multiplicó y se metió en los cuerpos chuleando los logros y las libertades sexuales, amorosas y corporales de los años 60 (Rolnik, 2006, pp.59-71). Una vez metido en nuestros cuerpos, el sistema se disolvió entre lo que somos y hacemos y no se puede localizar un sujeto externo al que negar.

Fantaseo, entonces, con la práctica artística investigadora como el territorio sobre el que desplegar este conflicto antisistema —más o menos— en formato de vibración: una vibración que se mete dentro de los cuerpos —incluso de los nuestros— en forma de preguntas y los —nos— agrieta.

La idea de la vibración se refleja en el comportamiento del sonido, de los cuerpos. El sonido es vibración y todos los cuerpos vibran, suenan imperceptiblemente. Un cuerpo

produce de manera natural una vibración en una determinada frecuencia. Cuando ese cuerpo se acerca a otro, naturalmente también vibrante, las frecuencias de sus vibraciones producen unas nuevas ondas denominadas “armónicos”. Esa relación produce la armonía o la disonancia. Cuando uno de los cuerpos aumenta la intensidad de su vibración —como cuando alguien proyecta su voz frente a una copa de cristal— y la frecuencia de esa vibración coincide con la del otro cuerpo, las ondas aumentan su amplitud hasta llegar a romper la materia —y la copa se rompe—.

Inspirándome en esto, imagino que la investigación en artes apoyada en la interrogación propondría una disidencia de los saberes definitivos. El diálogo entre materiales y agentes de la investigación invita a que estos se pongan a vibrar en el encuentro “inocente” de unos con otros y, con esa vibración, hace que los cuerpos se agrieten y dejen salir de ellos nuevas preguntas. De entre los materiales que se ponen en diálogo considero la figura del propio investigador: lejos de legitimar sus posturas y reafirmarse o releerse, quien investiga se agrieta en sus propias preguntas y con su primera persona, también sus modos de hacer, el lenguaje del arte y las estructuras de la academia. Aplico estos interrogantes a mi propia vida, trato de cuestionarme y revisar mis acciones más allá del trabajo con el mismo rigor que aplico en la investigación y pretendo, también, agitar mi actividad investigadora como productor de un sistema de conocimiento que estoy cuestionando.

2. EN QUE CONSISTE LA HERRAMIENTA DEL ATLAS-CALEIDOSCOPIO

Buscando una manera práctica de escribir mi tesis doctoral, me encontré con la posibilidad de una escritura imbricada con los ejes éticos que articulaban mi trabajo escénico, con mi ética del hacer: una escritura basada en el montaje. Así descubrí que podría desarrollar una escritura que legitimara tanto la primera persona del investigador como la práctica en sí y que propusiera una tesis en constante reescritura en diálogo con quien lee-mira-hace. En el atlas-caleidoscopio ejercité una manera de escribir sin abandonar la práctica, enamorado de los experimentos del francés L’Oulipo (Ruiz de Samaniego, 2011): la escritura como juego de montaje, caleidoscopio (Ruiz, 2006) y vibración.

Después de descubrir y nombrar los ejes que hemos repasado, empecé a trabajar en el diseño de una metodología para la escritura de mi tesis doctoral que atendiera a las potencias de dichos ejes. A continuación, detallo los pasos a modo de tutorial para poner en práctica el atlas-caleidoscopio. Mi caso servirá de ilustración de uno de sus potenciales desarrollos. Lo verdaderamente interesante de este artículo es que quien lo lea se apropie de las herramientas y las ponga en diálogo con su propia investigación. El diseño específico que detallaré corresponde con un momento muy concreto en el contexto de la producción de mi tesis doctoral, pero solo es una de las infinitas posibilidades de esta herramienta.

ANTO RODRÍGUEZ VELASCO

Relato del diseño de una metodología de escritura en atlas-caleidoscopio para una tesis doctoral basada en la práctica escénica

2.1. La lista de invitados

El primer paso consiste en hacer una lista, un inventario de aquellos elementos de nuestra investigación que queremos invitar para poner en diálogo, cuestionar y manosear.

Lo conveniente en este punto es observar con detalle y cuidado la complejidad de cada investigación. Algunas personas comprenderán que su proceso en ese momento se concreta en conceptos o palabras, mientras que otras personas tomarán la decisión de incluir en su lista de invitados imágenes, prácticas y referencias... En definitiva, los invitados tendrán diferentes naturalezas y dependerá de cada investigación determinar los límites y las condiciones de la invitación. Así podremos incluir en nuestras listas conceptos, ideas, imágenes, prácticas, referencias, fenómenos, investigaciones anteriores, intuiciones, etcétera.

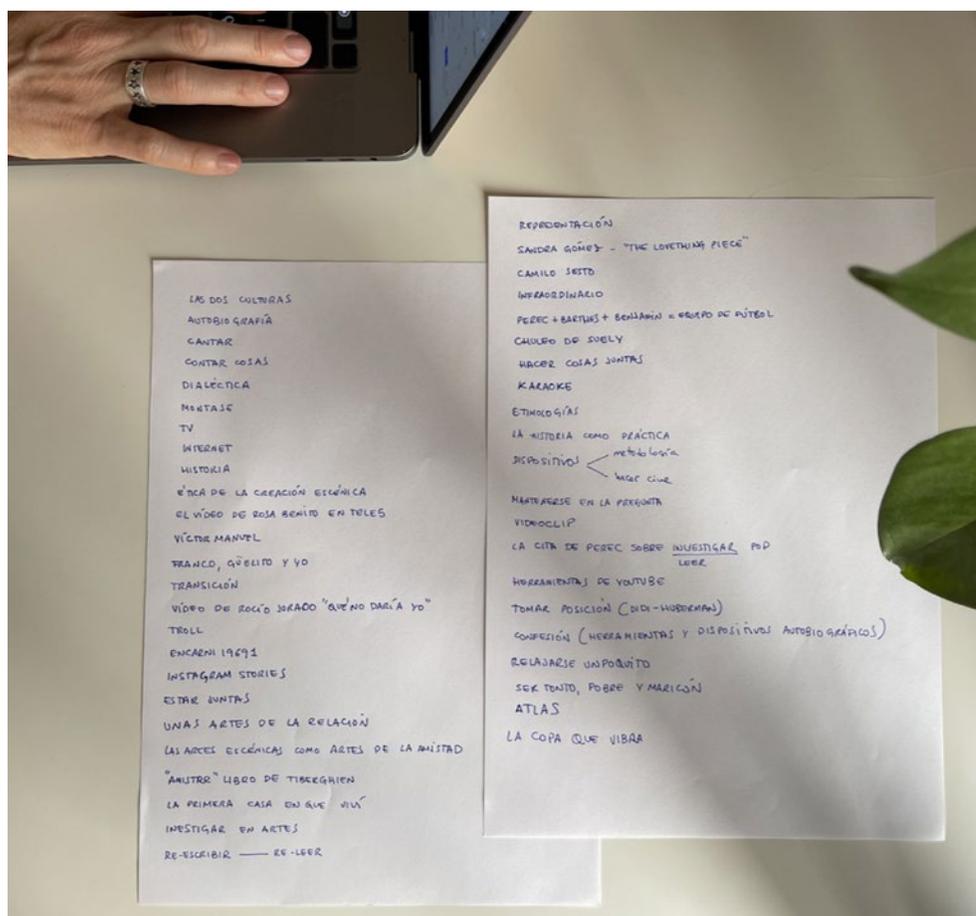


Imagen 5. Mi lista como ejemplo y la mano de mi amiga Meriyou bendiciendo este artículo.

Para nombrar cada elemento de nuestra lista-inventario nos ocuparemos de delimitar los elementos con los que estamos trabajando, de determinar dónde acaba uno y comienza otro, asumiendo que estos límites son provisionales y expansibles. Unos elementos serán más maduros que otros, más trabajados, pero algunos serán más subjetivos o apenas separables.

Por ejemplo, podría ser más preciso nombrando —delimitando— a mi invitado “vibración” (Imagen 5). Cuando digo “vibración” me refiero al ejercicio disidente de las cosas juntas del que hablaba antes, pero también a la práctica física del vibrar, a la imagen de la copa que vibra cuando alguien canta ante ella y a muchas más cosas. Algunas de esas cosas las veo integradas en la idea general, pero me parece importante reformular lo que antes llamaba “vibración” como: uno, “ejercicio de la vibración”; dos, “la vibración disidente”; y tres, “la copa que vibra”.

El atlas es un espacio para poner juntos elementos de la investigación de los que *a priori* no conocemos su relación o cuya relación queremos cuestionar. Por ello, es importante acoger no solo los núcleos de nuestro proceso fácilmente reconocibles, sino también aquellas intuiciones, caprichos o deseos que rondan la investigación pero que no se posicionan aún con claridad. Contaremos, entonces, tanto con los aspectos de la investigación que podemos nombrar o identificar con claridad, “centros”, como con las intuiciones paralelas, “periferias” (Fiadeiro, 2008).

Estos primeros pasos para la escritura del atlas —observar, reflexionar, nombrar, acoger— son reflejos de momentos que seguirán apareciendo a lo largo del desarrollo de dicha herramienta y del proceso de la propia investigación. La lista de invitados que ahora estamos realizando no es una lista cerrada y excluyente: a medida que la completamos y avanzamos en el ejercicio del atlas seguirán apareciendo nuevos elementos, nuevos invitados.

Ejemplo: elijo uno de los ítems que aparecía en mi lista y que en este caso es un invitado conceptual: “autobiografía”. Llamo así a una intuición mucho más compleja de lo que representa ese nombre. Tendré que estudiar entonces cómo nombrar a este invitado para que se acerque más a lo que sé o intuyo que me interesa de él, a lo que quiero poner en juego en torno a él. Para desentrañar qué se esconde detrás de esa intuición trato de expandir a partir de este concepto preguntas que me abran nuevas puertas a la investigación.

¿Qué pienso cuando digo “autobiografía”?

Finalmente, como se ve en la Imagen 6, transformé ese invitado en “el ejercicio de reescribirse”, “contar anécdotas” y tres imágenes: una fotografía mía de pequeño sujetando amanerado un balón de fútbol; otra, de Rosa Benito, personaje de la prensa del corazón; y una última, de la dramaturga Angélica Liddell.

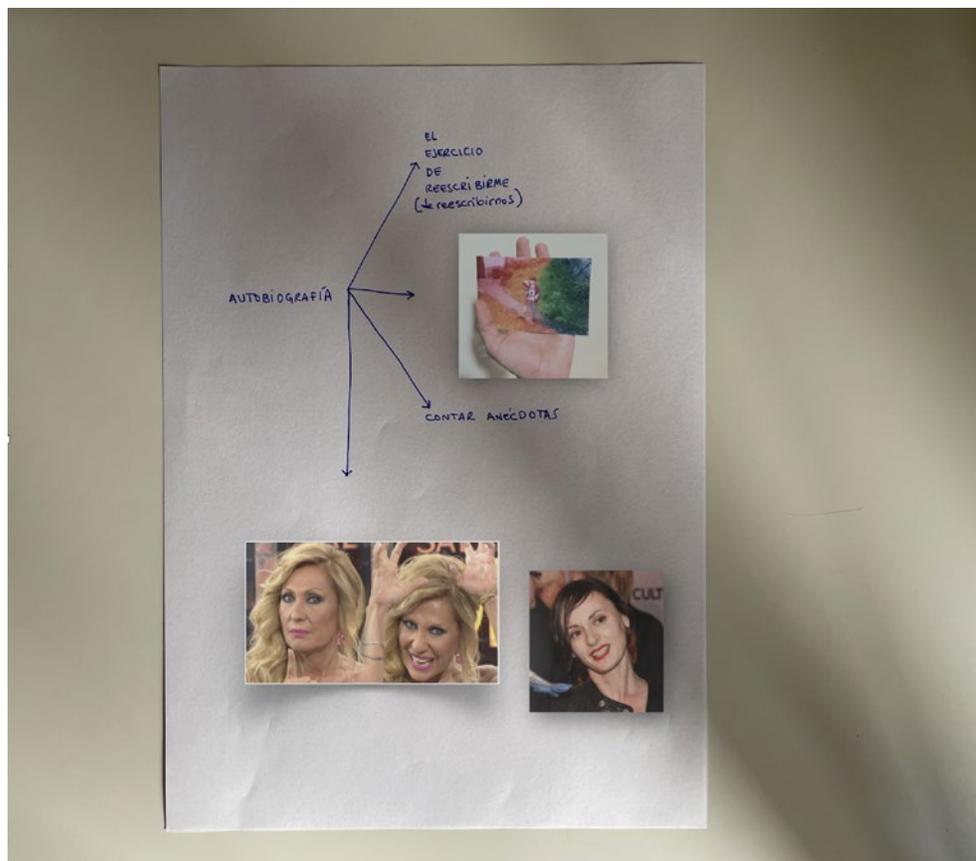


Imagen 6. Ejemplo de transformación de uno de mis invitados.

Antes de dar el siguiente paso ampliaremos nuestro inventario como una profundización horizontal. Denomino profundización horizontal a la observación detallada, subjetiva, sensible y acogedora: desplegar alrededor de una hipótesis, material, pregunta, concepto, práctica, imagen, etc., nuevas preguntas, imágenes, materiales, conceptos que agiten la pregunta inicial y la descentralicen. Es un simulacro de atlas, un mini-atlas con cada uno de los invitados. Al colocar nuevos elementos en torno a una pregunta inicial, esta se descentraliza y se activa su vibración con los elementos paralelos. De este modo encontraremos una pregunta vibrante que va matizándose en la riqueza del diálogo en cada elemento invitado.

Practicar este despliegue horizontal no tiene fin: por ello, trataremos de escuchar nuestro deseo y comprender que nombramos y limitamos provisionalmente y que el atlas es un ejercicio de reescritura constante.

¿Qué nuevos invitados centrales o periféricos desplegamos en torno a cada elemento de nuestra lista? ¿Los añadimos como nuevos invitados o es mejor que estén incluidos dentro de los que ya teníamos?

¿Cuándo pasamos al siguiente punto?

2.2. Los cuerpos de los invitados

Por ahora, tenemos un listado con aquellos elementos que queremos invitar a nuestro atlas. El inventario puede tener la forma de una lista de palabras, mapa conceptual, texto escrito más o menos estructurado, notas salteadas, carpeta de archivos diversos, sala de ensayos con *post-its* en las paredes...

Pero este inventario no es suficiente para convocar todo aquel complejo contenido que queremos evocar, por lo que idearemos estrategias para descubrir o inventar cuál es el cuerpo de nuestros invitados.

Por ejemplo, cuando veo en mi inventario la palabra “troll” no entiendo fácilmente toda la complejidad que intuyo o conozco o quiero representar con eso. Este invitado para mí supone convocar a las amas de casa *youtubers*, la teoría de la representación, Suely Rolnik con el chuleo, el ejercicio del troleo —apropiarse de las herramientas de representación de las redes sociales—. En la Imagen 7 se puede ver cómo construí su cuerpo.

En mi búsqueda de esos cuerpos evocadores he desarrollado una estrategia de trabajo con papel, con su relieve, color y posibilidades de plegado. Para ello, diseñé cada invitado como un pequeño dispositivo *pop-up* desde el que desplegar enunciados, citas, referencias, imágenes que me ayudaban a construir la arquitectura de cada idea. A cada elemento que se despliega lo llamé “puente” porque conecta a los invitados.

El formato de cuerpos de papel no es el único posible para el atlas-caleidoscopio. En los diversos talleres y laboratorios que he impartido hemos experimentado diferentes formatos. En ocasiones, la práctica de acciones o el trabajo con imágenes, vestuario o escritura coreográfica constituían atlas suficientes.²

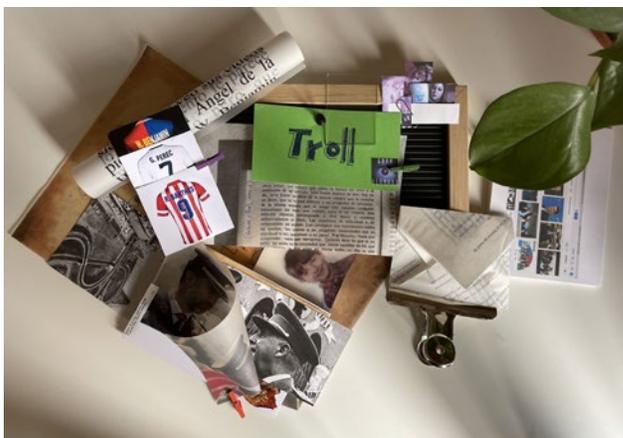


Imagen 7. Ejemplo del cuerpo de mi invitado “Troll”.

² Algunos de esos laboratorios se dieron dentro del contexto del Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual —Artea, UCLM y MNCARS—, los proyectos de investigación Teatralidades Disidentes y Teatralidades Expandidas, la Compañía Nacional de Danza, la Facultad de Bellas Artes de Cuenca (UCLM) y otros entornos de investigación.

2.2.1. Los puentes

El cuerpo en el papel fue, en mi proceso, una estructura desplegable que incluía para cada invitado los siguientes puentes:

2.2.1.1. Un referente o referencia: amigas acompañantes

Una cita convencional o un nombre propio. La cita puede tener muchos formatos: texto, canción, imagen. El objetivo es plantear algún contenido externo a nuestra investigación con el que dialogar.

Se basa esta idea en la propuesta de Suely Rolnik de entender las referencias como “amigas acompañantes”:

Suely Rolnik proponía concebir a esos autores, referentes y artistas como acompañantes, es decir, como amigos que van a nuestro lado a la hora de investigar, escribir y pensar. Ella imaginaba el proceso investigador como un camino en el que los amigos dialogan con los materiales y dispositivos del trabajo para cuestionarlos, ampliarlos o rebatirlos. Así, una cita de Deleuze no sería un sello de calidad que validaría el trabajo en cuestión sino otra mirada subjetiva que invitaría a imaginar la investigación como proceso y no como fin. (Rodríguez, 2019, p.31)

Para mí sería interesante acoger en estas referencias un amplio repertorio de amigas acompañantes que no sean exclusivamente académicas y legitimadoras sino inspiradoras para nuestro trabajo. El potencial de esta interacción supone ponernos en diálogo, cuestionar y desplazar nuestras investigaciones. Por eso, me seduce incluir en nuestros procesos referencias y referentes que disuenen con nuestros discursos, ya sea por su contenido como por sus formatos.

2.2.1.2. Imágenes

Los objetivos de desplegar este puente pueden ser varios y funcionan, sobre todo, por la fuerza evocadora de la imagen. Podemos proponernos incluir en cada invitado, al menos, dos imágenes: una imagen intuitiva y evidente y otra, impuesta o externa. De esta manera, la imagen más familiar apoyará la vibración en una dirección activa y más reconocible por parte de quien investiga mientras que la imagen menos evidente desplazarán sorprendentemente nuestra reescritura.

2.2.1.3. Preguntas

Ahora, convertiremos cada invitado en una pregunta. Esta puede tener muchos formatos y estar enfocada a múltiples sujetos, pero lo importante es que cuando ese interrogante se active, la aceptemos como pregunta y no como potencial afirmación. Así, nos mantendremos en el movimiento vibrátil de la interrogación y no en el espacio seguro e inmóvil de la respuesta. Este ejercicio implica el compromiso de acoger la incertidumbre con todo su vértigo y recorrer los múltiples caminos de la interrogación.

Por ejemplo, partimos de la traducción del invitado “Troll” a una pregunta: ¿el troll solo opera en internet? E, inevitablemente, elaboramos un círculo de preguntas en torno a esta, balándonos en nuestras intuiciones e inquietudes. ¿Puede ser el troll consciente de su troleo?, ¿el troleo es político?, ¿cómo puedo trolearme?, ¿estoy haciendo con mi investigación lo contrario al troleo?, ¿puedo ponerme en crisis troleándome?, ¿puedo troleear a la academia?

El ejercicio del atlas se basa en la idea de “mantenerse en la pregunta”. Como decía, la investigación se desarrolla con preguntas —e hipótesis— que son respondidas con nuevas preguntas. Así la investigación y el atlas se proyectan como provocadores de preguntas generativas. Tanto la investigación general como el atlas en particular pretenden que el sujeto investigador —y con él el dispositivo investigador: el contexto, la institución, el sistema— se agriete a través de las preguntas.

Lejos de sentar las bases afirmativas de unos hallazgos, la investigación en artes propone un territorio abierto a las preguntas, confiado en la inestabilidad del interrogante, como pasaba con la futuridad de la producción de espacio de la investigación en artes en “Felicidad clandestina. ¿Qué queremos decir con investigación artística?” de Chus Martínez (2010). Llevándolo un paso más allá, la investigación en artes no necesita confirmar su potencia reforzando afirmaciones, conclusiones, así como haría un sistema patriarcal para asegurar su poder y su estatus, sino que confía en lo vital, vibrátil y sensible de la pregunta. Las preguntas van dirigidas al núcleo de la investigación donde se encuentran los contenidos, los dispositivos, quien investiga y su contexto.

2.2.1.4. Una práctica, una acción

Este puente funciona en dos direcciones: como generador de acciones y recordatorio de la práctica artística en nuestra investigación.

No está de más recordar a cada paso el peligro de desplazarnos de nuestra práctica artística y acabar legitimando nuestro trabajo a través de otros discursos. La puerta o puente de la práctica nos invita a preguntarnos qué acciones planteamos con cada invitado: si estamos desplazándonos a un territorio más conceptual, ¿cuál es la relación entre la práctica y la reflexión?, ¿qué distancia estamos tomando con nuestros materiales? y, en

definitiva, ¿cómo podemos volver a poner nuestro cuerpo, nuestra primera persona en relación con los materiales que aquí estamos exponiendo?

Evocar prácticas con cada invitada también nos ayuda a diseñar dispositivos de pensamiento en acción (Insúa y Blasco, 2017, pp.12-33) que son espacios de cuestionamiento de una posible separación entre la teoría y la práctica. Las prácticas son preguntas ejercitadas, interrogantes que no se resuelven por medio de un pensamiento aparentemente teórico, estático, sino en la complejidad de la propia práctica artística, en diversos formatos.

¿Cómo se “hacen” estos conceptos? ¿Cómo se “hace” esta pregunta?

Para diseñar esa práctica-puente nos preguntaremos “cómo se hace”: ¿cómo puedo plantear una acción en la que esté presente la complejidad de la invitada o alguno de sus elementos, pero no esté encaminada a su “representación” —afirmación— sino a su “práctica” —pregunta—.

Por ejemplo: ¿cómo canto para que el cantar sea un cantar y no una representación de lo que se supone que significa cantar? Para abordar esta pregunta, canto y en el cantar dejo que aparezcan nuevas preguntas prácticas.

2.3. El tapete

Aby Warburg desplegaba sus imágenes sobre un panel de arpillera negra y prendía cada recorte con un alfiler. Perseguía el rastro arqueológico del gesto y, para ello, sujetaba las imágenes en la tela como mariposas, aparentemente inmóviles (Didi-Huberman, 2018). Barthes escribía sus fragmentos autobiográficos en tarjetas que iba sacando de una caja y disponiendo en una presunta linealidad temporal por montaje (Barthes, 2004).

Mi deseo con el atlas era desplazar la composición del discurso racional vertical convencional y entender la escritura como una práctica de montaje y vibración. Por apostar por el ejercicio constante de una reescritura que huye de la relectura (Barthes, 2004, p.191), diseñé un tapete para el atlas —de pequeño deseaba tener un tapete verde para jugar a la brisca, me parecía de una clase social superior— que facilitara el movimiento constante de los invitados para su puesta en diálogo. Por ello, el atlas se asemejaba a un caleidoscopio (Ruiz, 2006) en el que sus piezas estaban en constante movimiento jugando con todas las posibles combinaciones, ampliaciones y desarrollos.

La disposición en atlas destaca por su capacidad de transformación, conexiones y generatividad. El atlas propone un mapa de conceptos que se desplazan, intercambian, invierten y, por tanto, el despliegue de los materiales sobre el espacio no se presenta como un collage pegado o bloqueado, sino que reclama la movilidad de los contenidos. La escritura que parte de esta movilidad, por tanto, sin proyecciones de futuro, puede brotar en diferentes modos a través de los materiales en diálogo, el contexto o la subjetividad del montador.

ANTO RODRÍGUEZ VELASCO

Relato del diseño de una metodología de escritura en atlas-caleidoscopio para una tesis doctoral basada en la práctica escénica



Imagen 8. Ejemplo de mi tapete con los puentes desplegados con chinchetas.

El tapete de mi propuesta de atlas es una lámina de corcho que permite que los invitados en papel se relacionen y se muevan y que, a veces, deje a uno fijo con una chincheta para que en torno a él pasen los otros bailando. En la Imagen 8 se puede ver un simulacro de mi atlas.

2.4. Las reescrituras: Activar la vibración

La escritura de mi atlas seguía la secuencia provisional y accidental de la combinación de los invitados —en forma de tarjetas— y sus puentes o puertas desplegables. Disponía los cuerpos de los invitados en el tapete, describía, traducía o representaba esa colocación en una escritura con texto o con imágenes e iba transformando la combinación de invitados y repitiendo el proceso. Era un ejercicio a medio camino entre la traducción, la lectura de tarot y la descripción.

La tentativa primera de escritura se basaba en la combinación accidental de las tarjetas. Viendo a los invitados sobre el tapete, trataba de entender qué escritura se estaba proponiendo en dicha combinación. Por ejemplo, al aparecer juntos los invitados “la práctica artística como vibración disidente” y “tentativas autobiográficas de lo infraordinario” trataba de desentrañar que había de uno en el otro y viceversa: ¿cómo se lee uno de los

invitados a través de la perspectiva del otro?, ¿cómo desplaza mis ideas preconcebidas sobre el contenido de uno de ellos el encontrarlo ahora al lado del otro?, etcétera.

En un momento determinado, bien porque esta reescritura de los invitados se agotaba, bien porque estaba reproduciendo discursos que ya conocía, o bien porque sí, alteraba la combinación. Esta alteración podía producirse cambiando la disposición de todas las tarjetas —invitados—, de alguna de ellas, excluyendo a unas o añadiendo otras. Pero también podía darse por intuición, activando puentes de una, de otra o de ambas. En la Imagen 8 se puede ver cómo se conectaban los puentes de mis invitados.

Es importante entender aquí que cuando hablo de reescritura dejo que esta navegue por todos los formatos posibles: desentrañaremos en el camino cuál es la escritura de nuestra investigación, su metodología y formato. Escribir en texto, en imágenes, en prácticas o en todas las formas a la vez será algo que irá desvelando el propio proceso y nuestras decisiones en él. Cuando digo reescritura no me refiero solamente a la producción de tejido textual definitivo para la investigación sino a la reflexión práctica de los ejes de nuestra búsqueda, su ejercicio. La herramienta del atlas desvela constantemente nuevos intereses o deseos y abre nuevas vías y metodologías para nuestra investigación.

Por ejemplo, ¿qué relaciones deseo cuestionar o conocer entre el rey de España y la vibración? ¿Emprendo a partir de aquí una escritura textual con palabras, en imágenes, práctica, real o ficticia o una búsqueda casi periodística para descubrir relaciones?

Este tipo de decisiones son las que van construyendo el camino del proceso investigador para que brote una investigación única y en la que se entrelacen por completo el sujeto y el objeto, la teoría y la práctica, así como los contenidos y dispositivos metodológicos. En estas reescrituras, la investigación en artes descubre los métodos para legitimarse en la academia.

En mi atlas, cuando alteraba la combinación de invitados sobre el tapete, volvía a experimentar una nueva escritura. Seguía este proceso todas las veces que considerara necesario hasta tener varios artículos en muchos formatos, varios textos en los que hablaba de cosas parecidas desde diferentes perspectivas, así como sobre nuevos conceptos inesperados y de muchas maneras. Finalmente, ponía juntos esos textos en una reescritura y los fragmentaba para eliminar las redundancias.

Practicaba así un ejercicio de montaje. De esta manera, iba dejando que los materiales y los invitados se encontraran siguiendo diferentes criterios: tema, forma... y experimenté con diferentes resultados. En un momento, la tesis tuvo la forma de una caja con diversos materiales y folletos abiertos al montaje de quien leía; en otro momento, tuvo seis tomos que podían reordenarse... Después de preguntarme en muchos formatos, comprendí que la forma que más sentido tenía con el proceso completo de mi tesis consistía en la producción de un relato lineal, no cronológico ni ordenado, sino diverso, monstruoso, divertido, casi como la narración de una anécdota. Por eso la tesis tuvo finalmente una forma muy

parecida a la de mis piezas escénicas que, como decía al principio, son conciertos, conferencias, performances y quedadas de amigos.

Después de aquella escritura he seguido utilizando el atlas y experimentando cómo esta herramienta se puede aplicar tanto en procesos de investigación basada en las artes como en otro tipo de disciplinas como la creación coreográfica o la enseñanza.

El atlas resquebraja la escritura reformulándose cuando esta se estanca y reconfigurando sus combinaciones. La escritura no proyecta y registra los resultados, sino que se va construyendo paso a paso sobre las disposiciones que el mapa va ofreciendo, permitiéndose también así descubrir nuevos rumbos de las ideas y desplegar un conocimiento que no se desarrolla en lo profundo, hacia adentro, sino que se expande en lo contiguo, en la horizontal.



Imagen 9. Algunos invitados de mi atlas desplegados dentro de la exposición “Investigar con la tele prendida” en la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la UCM, noviembre de 2021.

Imaginar el montaje del caleidoscopio como un proceso de destrucción y creación que no se detenía, me arrimaba a las ideas de imagen dialéctica relampagueante de Benjamin (2008, p.291), a los destellos de las luciérnagas de la disidencia de Didi-Huberman (2012) y a la autobiografía fragmentada de Barthes (2004, p.95) que he tenido siempre presentes como acompañantes.

En el caleidoscopio de mi tesis yo tampoco fijaba los materiales de forma permanente, sino que los situaba en constante movimiento, como la escena misma y como la duda que nunca se resolvía (Rodríguez, 2019, p.25).

CONCLUSIONES

El atlas es una herramienta dúctil y vibrante, abierta tanto a su utilidad como a su cuestionamiento y reformulación. El atlas es como el Pokémon Porygon: un bicho sin género que ha sido creado con código informático y que por tanto puede tomar todas las formas y poderes que su contexto esté preparado para generar, facilitar y permitir.

Pensar en el atlas me ayuda a imaginar una investigación en artes porosa, vibrante, activa y disidente: una disciplina basada en las preguntas y en la autorreflexión —autorreescritura— necesaria e indispensable para los contextos investigadores, para la academia.

Este artículo recopila la técnica del atlas para aplicarla con libertad en cualquier otro proceso investigador, docente, creativo, de resolución de conflictos o de escritura. Pero sobre todo deja ver desde la práctica cómo se pueden aplicar unos ejes propios del ámbito artístico para una investigación disidente, política y académica.

Imagino fácilmente qué academia se construiría con unos equipos de investigación que se fundamentaran en tomar posición y trabajar “desde dentro”. Me gusta pensar qué instituciones nos acogerían si se formularan a sí mismas como preguntas, si colocaran al mismo nivel los elementos que las constituyen, incluso sus presentes y sus pasados y los pusieran a vibrar.

¿Cómo serían nuestras universidades, museos, teatros y colegios si asumieran sus presencias como estados vibrátiles?

REFERENCIAS

- Barthes, R. (2004). *Roland Barthes por Roland Barthes* (pp. 95 y 191). Paidós.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los Pasajes*. Akal.
- Benjamin, W. (2008). *Obras. Libro I*. Abada Editores.
- Benjamin, W. (2015). *El autor como productor*. Casimiro libro.
- Blasco, S. e Insúa, L. (2017). Pensamiento en acción y comunidades artísticas de aprendizaje: glosar un programa desacreditado. *En Programa sin créditos: una investigación basada en la práctica artística*. Ediciones asimétricas.
- Brecht, B. (2004). *ABC de la guerra*. Ediciones del Caracol.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1978). *Kafka, por una literatura menor*. Ediciones ERA.
- Deleuze, G. y Parnet, C. (2013). *Diálogos*. Pre-textos.
- Didi-Huberman, G. (2013). *Cuando las imágenes toman posición*. Antonio Machado Libros.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Abada Editores.
- Didi-Huberman, G. (2018). *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada Editores.
- Didi-Huberman, G. (2002). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Editorial Manantial.
- Eco, U. (1984). *Apocalípticos e integrados*. Lumen.
- Fernández Polanco, A. (2013). Escribir desde el montaje. Otra forma de exponer. En S. Blasco (Ed.). *Investigación artística y universidad: materiales para un debate* (pp. 108-109). Ediciones Asimétricas.
- Fiadeiro, J. (2008). Composición en tiempo real. *La Porta*. http://www.laportabcn.com/sites/default/files/Composici3n%20en%20Tiempo%20Real%20por%20Jo3o%20Fiadeiro_2.pdf
- Latour, B. (2004). How to Talk About the Body? The Normative Dimension of Science Studies. *Body & Society*, (10). DOI: 10.1177/1357034X04042943
- Martínez, C. (2010). Felicidad clandestina. ¿Qué queremos decir con investigación artística? *Índex*, 0, pp. 10-13.
- Moreno-Caballud, L. (2018). *Culturas de cualquiera. Estudios sobre democratización cultural en la crisis del neoliberalismo español*. Antonio Machado Libros.
- Perec, G. (2008). *Lo infraordinario*. Impedimenta.
- Pérez Royo, V. y Jerez, C. (Eds.) (2011). To be continued. 10 textos en cadena y unas páginas en blanco. Cairon. *Revista de Estudios de danza*, (14).
- Rodríguez, A. (2019). *Sobre la autobiografía, el troleo y las artes de la relación. Relato en primera persona de un proceso de investigación basado en la práctica artística*. [Tesis de doctorado]. <http://hdl.handle.net/10578/23284>
- Rolnik, S. (2006). Geopolítica del chuleo. En J. Larrañaga Altuna y A. Fernández Polanco (Eds.), *Las imágenes del arte, todavía* (pp. 59-71). Excma. Diputación de Cuenca.
- Ruiz de Samaniego, A. (2011). *Pere(t)c, tentativa e inventario*. Maia Ediciones.

ANTO RODRÍGUEZ VELASCO

Relato del diseño de una metodología de escritura en atlas-caleidoscopio para una tesis doctoral basada en la práctica escénica

- Ruiz Martínez, N. (2006). *Poesía y memoria: "Histoire(s) du cinéma" de Jean-Luc Godard*. [Tesis de doctorado]. Universidad Complutense.
- Sánchez, J. y Prieto, Z. (2010). *Teatro*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Steyerl, H. (2009). In Defense of the Poor Image. *E-flux Journal*, 10. <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Akal.