

MATERIA V - Trabajo final de Máster

Nombre estudiante:	camila kevorkian
Título del trabajo:	Pedagogías crotas. Hacia prácticas performativas del saber

Modalidad:

x A (Aplicado)

Tipología:

- Trabajo de investigación aplicado (cultural)
- Trabajo de investigación aplicado (artístico)
- Trabajo de investigación aplicado (de comisariado)
- Trabajo de investigación aplicado (de diseño)
- Trabajo de investigación aplicado (pedagógico)
- Trabajo de investigación aplicado (obra)

 B (Teórico)

Tipología:

- Trabajo de investigación teórico (investigación teórica)
- Trabajo de investigación teórico (revisión teórica)

Palabras clave (entre 4 y 8):

Pedagogías críticas; Metodologías performativas; Autoetnografía performativa; Feminismos decoloniales; Autonomía; Comunidades de aprendizaje; Refugio.

Resumen:

Este Trabajo de Fin de Máster explora las *pedagogías crotas* como prácticas performativas del saber desde una perspectiva situada, decolonial y feminista. Desde un hacer en movimiento —físico, emocional, epistemológico— propongo la autoetnografía performativa (Cosentino, Claudia y Lopez, Marcela; 2020; Raimondi, Gustavo, *et al.* 2020) para trazar otras formas de saber que desbordan los espacios institucionales, donde compartir preguntas, afectos y pensamiento crítico.

El término *crito*, es originalmente vinculado a trabajadores golondrinas del siglo XX de Argentina, al desarmar las lógicas del trabajo estable y la propiedad. Las pedagogías crotas, se desplazan aquí como una metáfora epistemológica para nombrar un hacer en movimiento, en contradicción, afectivo y colectivo, en la búsqueda constante de sus versiones desbordadas: las crotas, lxs crotxs, en los márgenes, desde los talleres autogestionados, entre las preguntas sin respuesta.

A través de metodologías performativas, investigo cómo mi práctica se aleja de la transmisión unidireccional del conocimiento, desde la creación de comunidades de aprendizaje

(hooks, bell, 2010), hacia una pedagogía nómada (Braidotti, Rosi, 2000) y performativa (Sedgwick, Eve Kosofsky, 2008).

Los hallazgos del trabajo delimitan: (1) la construcción del concepto de *pedagogías crotas* como una práctica de investigación-creación, (2) el movimiento —físico, epistémico, material y afectivo— como eje central en la producción de saberes decoloniales, críticos y feministas, y (3) la compilación de procedimientos pedagógicos sensibles, situados y autónomos, que permiten generar conocimiento desde prácticas performativas del saber.

[trabajo de investigación aplicado-pedagógico]

Pedagogías crotas
Hacia prácticas performativas del saber

Trabajo de Fin de Máster

Entrega: camila kevorkian

Tutora: Lucía Egaña

Universidad Miguel Hernández

Máster Universitario en Estudios Culturales y Artes Visuales
perspectivas feministas y cuir/queer
2024/25

Resumen

Este Trabajo de Fin de Máster explora las *pedagogías crotas* como prácticas performativas del saber desde una perspectiva situada, decolonial y feminista. Desde un hacer en movimiento —físico, emocional, epistemológico— propongo la autoetnografía performativa (Cosentino, Claudia y Lopez, Marcela; 2020; Raimondi, Gustavo, *et al.* 2020) para trazar otras formas de saber que desbordan los espacios institucionales, donde compartir preguntas, afectos y pensamiento crítico.

El término *crito*, es originalmente vinculado a trabajadores golondrinas del siglo XX de Argentina, al desarmar las lógicas del trabajo estable y la propiedad. Las pedagogías crotas, se desplazan aquí como una metáfora epistemológica para nombrar un hacer en movimiento, en contradicción, afectivo y colectivo, en la búsqueda constante de sus versiones desbordadas: las crotas, lxs crotxs, en los márgenes, desde los talleres autogestionados, entre las preguntas sin respuesta.

A través de metodologías performativas, investigo cómo mi práctica se aleja de la transmisión unidireccional del conocimiento, desde la creación de comunidades de aprendizaje (hooks, bell, 2010), hacia una pedagogía nómada (Braidotti, Rosi, 2000) y performativa (Sedgwick, Eve Kosofsky, 2008).

Los hallazgos del trabajo delimitan: (1) la construcción del concepto de *pedagogías crotas* como una práctica de investigación-creación, (2) el movimiento —físico, epistémico, material y afectivo— como eje central en la producción de saberes decoloniales, críticos y feministas, y (3) la compilación de procedimientos pedagógicos sensibles, situados y autónomos, que permiten generar conocimiento desde prácticas performativas del saber.

Palabras clave: Pedagogías críticas; Metodologías performativas; Autoetnografía performativa; Feminismos decoloniales; Autonomía; Comunidades de aprendizaje; Refugio.

Abstract

This Master's Thesis explores *pedagogías crotas* (*crota* pedagogies) as performative practices of knowledge from a situated, decolonial, and feminist perspective. From a way of doing in constant motion—physical, emotional, epistemological—I propose *performative autoethnography* (Cosentino, Claudia y Lopez, Marcela; 2020; Raimondi, Gustavo, et al. 2020) as a method to trace other forms of knowing that overflow institutional spaces, creating places to share questions, affects, and critical thinking.

The term *croto* originally refers to itinerant agricultural workers in 20th-century Argentina who challenged the logics of stable labor and private property. *Pedagogías crotas* are here reframed as an epistemological metaphor to name a way of doing that is in movement, in contradiction, affective and collective, always searching for its overflowing versions: *las crotas*, *lxs crotxs*, the outsiders, emerging from self-organized workshops, among unanswerable questions.

Through performative methodologies, I explore how my practice moves away from unidirectional transmission of knowledge toward the creation of learning communities (hooks, bell, 2010), a nomadic pedagogy (Braidotti, Rosi, 2000), and performative thinking (Sedgwick, Eve Kosofsky, 2008).

The main findings of my work include: (1) the development of *pedagogías crotas* as a practice of research-creation; (2) the recognition of movement—physical, epistemic, material, and affective—as a central axis for producing decolonial, critical, and feminist knowledge; and (3) the compilation of pedagogical procedures that are sensitive, situated, and autonomous, allowing for the generation of knowledge through performative practices of knowing.

Keywords: Critical pedagogies; Performative methodologies; Performative autoethnography; Decolonial feminisms; Autonomy; Learning communities; Shelter.

Índice

Agradecimientos.....	7
1 x Introducción.....	8
¿Qué mueve este trabajo?.....	9
Sospechas y preguntas.....	21
Objetivo/s.....	23
Marco teórico: genealógico, material y uso.....	23
Pedagogías críticas, decoloniales y feministas.....	25
La práctica crotal como hacer situado, decolonial y feminista.....	29
Las pedagogías crotas como prácticas performativas del saber.....	37
Metodología/s.....	39
Prácticas performativas del saber.....	41
Autoetnografía performativa.....	48
2 x Pedagogías crotas.....	50
I. Riesgo.....	50
II. Preguntas.....	54
III. Guión.....	59
IV. Temporalidad.....	65
V. Confluencia.....	68
VI. Desorientación.....	77
VII. Manifiesto/s.....	81
3 x Conclusiones.....	83
4 x Referencias.....	86
Bibliografía.....	86
Filmografía.....	91
Redes Sociales.....	91
Talleres.....	92



Agradecimientos

Gesto de humildad y amorosidad, agradecer y honrar todos los cuerpos vivos, muertos, de sostén, afectados y dolientes que hicieron esto posible. Hay miles: textos, frases, amores, personas, docentes que me hicieron amar y odiar la enseñanza, o la forma en que ellos lo hacían, a tal punto que no quedó otra que inventar(me) este hacer: una práctica en movimiento, subterránea y radical, excusa perfecta desde donde con-fabular, junto a otrxs¹, otros mundos posibles.

Desde la gimnasia constante que conlleva escribir un TFM en duelo, en una permanente (des)orientación y redefinición del sentido vital, quisiera agradecer:

a mi madre, por haberse muerto en una casa alquilada, con un jardín increíble, sin propiedades, sin obra social, siendo un déficit fiscal, endeudada con el Estado, con los bancos, encarnando, con todo lo que eso conlleva, el mejor ejemplo de autonomía rebelde y amorosa, motor fundamental en –casi– todo lo que hago, incluyendo este texto,

al Máster, flotador y nutrición deseada para salir de vez en cuando a la superficie entre la enfermedad y la academia,

a mi tutora Lucía, por guiarme a entrelazar mi práctica con mi cotidiano, y a repensar mis citas,

a Mariana, mi cordada de pensamiento, por sus cuidados metodológicos y obligarme a nombrar(me),

a les p.a.n.i.k, mis amigxs, mi familia, y ger, que me sostuvieron, escucharon, pensaron conmigo, cocinaron y cuidaron incondicionalmente todo este tiempo entre duelo, talleres, residencias y escritura,

a Mimi 🐾 por crear posibilidad de vida en pleno duelo.

¹ Este texto utilizará la “x” como interrupción a la lectura binaria femenino/masculino, dando lugar a todas las identidades que nos sostienen.

1 x Introducción

Asiento ventana oeste. Un traslado por tierra del sur al norte chileno. Un atasco demora y ensancha el paisaje que veo por la ventana. Lo ralentiza, convirtiéndolo en detalle y plano fijo. Veo metros cubiertos de supermercados, puestos al lado de la ruta, mallas de palta, tomate, naranja. El día está gris.

Dudo, no sé qué pasa, por qué tan lento. Me traslado de Concepción a Santiago de Chile, luego de participar en una residencia artística². Voy dentro de un bus, con ventana orientación pacífico, invisible, ya que estoy entre Los Andes y la cordillera de la costa. Una voz, al teléfono y con más información, me da una pista. Avisa que llega tarde, que no lo esperen para comer y aclara sin quererlo: hay huelga de camiones. *pero igual, tienen razón, si les pagan una miseria claro, no, no es que están cortando la autopista, no sisisi los pacos están afilados esos huevones, no, lo que hacen es que cada camión va andando normal y se van avisando porque están suuuuper conectados por radios y huevás para frenarse entonces uno se frena así de la nada en la autopista, y cuando ven venir a los pacos se avisan también y el camión arranca entonces es muy difícil saber dónde es que está el corte o el atasco porque se van moviendo para que no los pesquen.*

Los camiones van y vienen, son tiempistas. Espasmódicos, se frenan espesando el tránsito, hasta un límite prudente. Saben continuar antes que el malón se estanque y se pudra. La efectividad del movimiento, cumpliendo responsabilidades (pues siguen siendo traqueados por GPS, por ende, trabajando, por ende, cobrando), mientras fisuran lentamente el discurrir regular de un traslado por tierra del sur al norte chileno. Mi mente desvariada expropia en estos espasmos como pistas junto a las cuales pensar otras formas de hacer no sólo política, sino comunidad, identidad, escrituras, vínculos, enseñanzas, performances, clases: en movimiento, sin pausa, pero sin prisa, yendo firmemente hacia algún lado, todo sostenido por una red conectiva, afectiva e intermitente, que se cuida y avisa cuando viene el lobo.

² Se trata de la residencia artística “Toda la teoría del universo”, donde participé en 2022 junto al geógrafo social Nicolás Parise, con nuestro proyecto “Cartografías hídricas y procesos de subjetivación”. Ver 2x. [V. Confluencia](#)

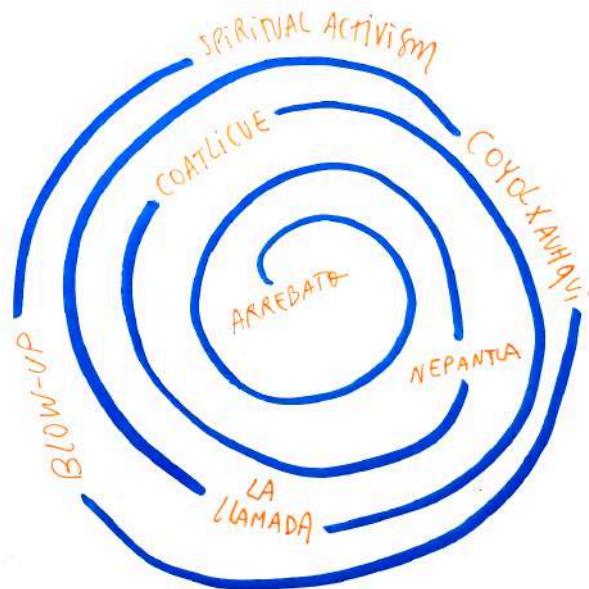
¿Qué mueve este trabajo?

Preguntar(me) por lo que mueve este Trabajo de Fin de Máster, que tiene como objetivo general contribuir al campo de los estudios sobre pedagogías críticas desde una perspectiva situada, decolonial y feminista, implica necesariamente desentramar analíticamente las diversas direcciones de dicho movimiento.

(i) Como movimiento transversal, este Máster fue escenario de una repentina enfermedad y posterior muerte de mi madre, que duró del 14 de septiembre al 4 de noviembre. En menos de dos meses hubo de todo: un arrebato y vuelo repentino de Europa a Argentina que suspendió mi transcurrir previsto, un volver a mi país después de varios años de viaje entre Nepal, Australia y España, un aterrizar en Mendoza, y solo ahí sentir con todo mi cuerpo cuánto extrañaba mis montañas, amigas que se complotan para buscarme en el aeropuerto y llevarme a desayunar antes que al hospital, un reencontrarme con mi papá y mi hermana en un pasillo, un ver a mi madre en una cama, con el brillo que la caracterizaba. Después, todo pasó muy rápido: un alta temprana, yo manejando al oncólogo, mi madre de copilota y la clase de Sayak Valencia de fondo, cursadas en airbnbs que me alquilaba para descansar de la tarea de cuidados 24/7 a la que me entregué, anotaciones de clases junto a recetas médicas y epicrisis, cursadas sin cámara en el hospital, la clase de javi moreno de invocación a muertxs una semana después de la muerte de mi madre, dos mudanzas, dinero que tenía destinado al pago del máster que de un día para otro resultó ser el único capital para financiar su precariedad médica y laboral, entre miles y millones de otras escenas y portales, que quedarán por siempre en mi cuerpo-recuerdo.

Trazando un paralelismo con los siete estados de conocimiento que propone Gloria Anzaldúa en su libro *Luz en lo oscuro* (2021), este proceso espiralado que tuvo su inicio en el arrebato, me catapultó inmediatamente a mi *nepantla* (Anzaldúa,

Gloria, 2021, p. 187), ese estado liminal, entre medio, de lugar no-lugar y transición precipitada.



↑ Imagen 01: Diagrama en base a los siete estados de conocimiento de Gloria Anzaldúa (camila kevorkian, 2025)

Entre la enfermedad y la academia, entre la salud y la muerte, entre lo planificado y el imprevisto, entre Europa y Argentina, entre la virtualidad y un cuerpo enfermo, entre la urgencia y el trauma, entre la noche y el día. Todavía recuerdo las primeras clases a la hora de la comida en el hemisferio sur. Entre las mañanas trastabilladas y las tardes de supuesto reposo, mi cuerpo, con mucho esfuerzo, abría ese umbral de conectividad transatlántica, de alimento y nutrición. Al principio costaba mucho el traspaso de un mundo a otro. Escuchaba casi sin sentido las clases, los comentarios y las preguntas, en una suerte de enajenación o un estado fuera-de-cuerpo. “En nepantla estás expuesta, abierta a otras perspectivas, más fácilmente capaz de acceder a sentimientos, estados imaginales y eventos externos, y a ver a través de ellos con una conciencia plena y holística” (Anzaldúa, Gloria, 2021, p. 187). Duré así los casi dos meses de enfermedad, donde sentía profundamente esa sensación de desgarro pero a su vez de com-unión y profundo entendimiento que describe Anzaldúa, cual rajadura de conciencia. No fue hasta la muerte de mi madre que pude descender al tercer estado: El Estado de Coatlícue. Una ruptura de mi mundo cotidiano, que como la Tierra, se abrió y me tragó,

sumergiéndome en el inframundo donde reside el alma, permitiéndome habitar en la oscuridad (Anzaldúa, Gloria, 2020, p. 113). Coatlicue da la vida y la quita, muestra lo contradictorio, en este caso, el de acompañar la muerte de quién me dió la vida, o, al decir de mi hermana Juana, un parto pero al revés. Así estuve volviéndome “disfuncional durante semanas”, hasta que “una llamada a la acción” me sacó de mi depresión. Cual metaverso, el Máster me enseñó, al decir de Chimamanda Ngozi Adichie, lo mucho que tiene que ver el duelo con el lenguaje, con la incapacidad del lenguaje y con la necesidad de lenguaje (Adichie, Chimamanda Ngozi, 2020, p. 3), motor de esta escritura. En este quinto espacio,

...el deseo de orden y sentido te motiva a rastrear las circunstancias de tu vida actual; a examinar, clasificar y simbolizar tus experiencias y tratar de acomodarlas en patrones e historias que le hablen a tu realidad. Escanear tu paisaje interno, tus libros, películas, filosofías, mitologías y las ciencias modernas en busca de pedacitos de sabiduría tradicional que puedas emparchar juntos para crear una nueva narrativa que articule con tu realidad personal. (...) Y poniendo las piezas juntas, re-imaginás el mapa del mundo conocido, creando una nueva descripción de la realidad y guionando una nueva historia. (Anzaldúa, Gloria, 2021, p. 188)



↑ Imagen 02: Conjunto de siete escenas pintadas por mí, a modo de ajuar funerario para la ceremonia de entrega a la tierra, de las cenizas de mi madre, a 3350 msnm. Acrílico sobre madera reciclada de obra en construcción.



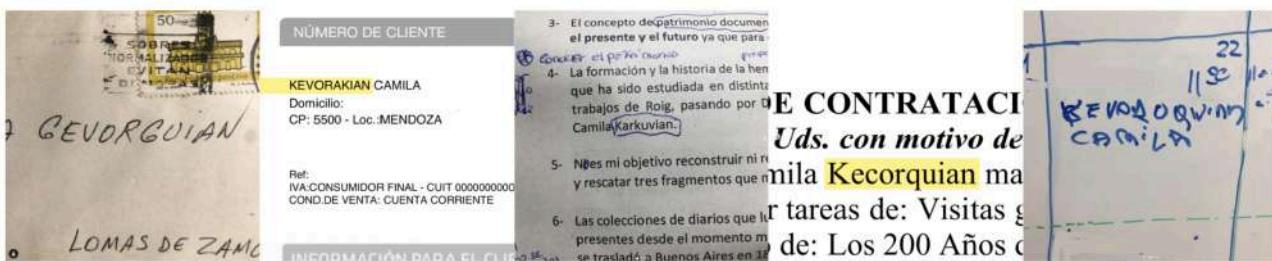
←Imagen 03: Suelta de burbujas luego de la ceremonia.

→ Imagen 04: Cada familiar y amistades que acompañaron y (nos) sostuvieron durante el proceso de enfermedad y muerte, se llevó un cuadro, elegido según lo sintiera. Detalle del que me tocó a mí. Arriba, posiblemente yo. Entre, un medio acuoso. Debajo, posiblemente mi madre en transe.

Escribir o pintar, después de la muerte, sea sobre la muerte misma o sobre pedagogías críticas, es seguir apostando por la creación, posibilitando transmutar el duelo y hasta la inconsciente responsabilidad de estar viva, en pensamiento crítico escritural. El sexto espacio es donde esta historia re-imaginada se vuelve pública, como la instancia de defensa del TFM, y en tanto séptima, sólo queda actuar dicha visión en la vida diaria, poniendo en práctica el activismo espiritual derivado de todo este conocimiento espiralado.

(ii) Como segundo movimiento transversal, es el movimiento en sí mismo como conciencia crítica que resiste a establecerse en los modos socialmente codificados de pensamiento y conducta (Braidotti, Rosi, 2000, p. 31). Mi desplazamiento físico desde que tengo recuerdo cada dos años, de casa en casa de alquiler; mis fugas permanentes desde/hacia/junto a la academia, todas las

carreras que empecé y dejé: Sociología, Fotografía, Filosofía, Pedagogía y educación social; mi escurridiza sexualidad; mi constante búsqueda y creación de espacios pedagógicos por fuera de la institución para que otrxs conflictuadxs encuentren sostén, afectividad y cuevas de creación; mi apellido armenio paterno de difícil pronunciación (kevorkian) excusa de la errancia filial Gevorguian, Karkuvian, Kevoroqwian, Kecorquian, Kevorakian, sembrada por mi abuelo Haik, políglota y nómada, entre Alepo (Actual Siria), Isla de los Galápagos (Ecuador) y Lomas de Zamora (Argentina); mi tía abuela Adela, junto a su amiga, ambas pintoras, que un Mayo de 1970, hicieron una exposición de cuadros en el furgón del tren que conectaba Buenos Aires, Argentina, con Jujuy, al Noroeste del país; y mi abuela Nidia, con sus viajes por todo el mundo y su cámara de fotos siempre al visor.



↑Imagen 05: Compilación de mi apellido paterno mal escrito en cartas, facturas de luz, contratos, presentaciones y turnos.

Toda esta genealogía crotá y nómada, encuentra su anclaje en mi práctica de movimiento constante, tanto físico como identitario y procesual, de trabajo autónomo, nunca bajo fábrica o relación de dependencia, desde una creatividad y creación permanente, de economías intempestivas, pero siempre suficientes, nunca terminando de ser del todo artista, ni dibujante, ni militante orgánica, ni historiadora recibida, ni docente con aportes, ni académica del todo.

(iii) Como movimiento genealógico, mi práctica pedagógica comienza, sospecho, en mi cuerpo de infancia, escurridizo y preguntón, y su odio absoluto a la enseñanza normativa. Esta dimensión epistémica de la negatividad, desde el lugar que ocupan los sentimientos como el sufrimiento y el estigma, entre las

expectativas y los deseos, es la paradoja central de cualquier crítica transformativa de potencialidad *cuir*³ (Love, Heather; 2025).

Una vez, mi amiga Laura⁴ me preguntó *¿Cuándo comenzaste con la pedagogía?* Suspensión. ¿Empecé, me empezó, nos hallamos, se me abalanzó, nos secuestramos? Una falta moviliza un deseo y deviene carne, talleres y residencias artísticas. Al decir de Heather Love, el desafío a comprometerme con mi pasado sin dejar que este me destruyera (2025, p. 15) ubica su agencia política en el año 2011. Con diecinueve años de edad, impartí mi primer taller de fotografía y laboratorio fotográfico gratuito, en un Centro Cultural del partido de izquierda donde militaba. Desde entonces tuvieron lugar varios otros talleres, cursos y seminarios, tanto de fotografía, como de retórica de la imagen, serigrafía, cartelería política feminista, activación de archivos, escritura creativa, en universidades, museos, centros culturales y bibliotecas populares, siempre públicos, de manera dispersa, intermitente y en movimiento.

Para girar la sierra en la plancha, tenés que serruchar en el mismo lugar e ir rotando de a poco, como girando en su propio eje. Así hacés el cambio de dirección del calado, sin romper la sierra. (16 de mayo 2025, Marcela Pascual, profesora de Joyería, conversación de taller)

En un sin querer, una clase de joyería, entre la oralidad de la explicación de un truco de oficio y el movimiento de mis manos, emerge una constante previa a todos mis cambios de orientación: el permanecer.

En 2020, la pandemia me encuentra varada en Mendoza, Argentina, con mi casa montada en Madrid, España. Una visita temporal de verano a mi madre y mi hermana, muta a un otoño, un posterior invierno sin ropa de abrigo y una amiga enviándome borcegos y sweaters por correo, luego que ella recuperara otras cajas que dejé, de una de mis últimas casas, desde Buenos Aires. Nomadismo y red. Entre tanta dislocación, el mundo me obliga a permanecer. Decido utilizar esa

³ Si bien la autora utiliza el término *queer*, este texto insaciablemente en movimiento, utilizará la palabra *cuir* desde un esfuerzo por descolonizar el lenguaje y adaptarlo a realidades locales. Ver: Sayak Valencia. (2025). Del Queer al Cuir. *ReCIA — Revista del Centro de Investigación en Artes*, 1, 1-18.

⁴ Laura Pastor, coordinadora de SINERGIES LAB (2018), grupo sobre pedagogías y procesos creativos en el IVAM (Institut Valencià d'Art Modern).

suspensión del tiempo como lo conocíamos para crear un refugio pedagógico y afectivo. Un poco para cobijar mis talleres actuales, y otro para todas esas tormentas institucionales pasadas a la intemperie. Surge así *trabajo práctico*, aula online de prácticas artísticas contemporáneas, y sigue funcionando al día de hoy desde talleres mensuales y acompañamiento de proyectos.



←Imagen 06: Dibujo-homenaje a madre coraje estilo arácnido, cargando todas las cosas que yo podría necesitar en mis traslados.

→Imagen 07: Amuleto realizado en las clases de joyería. Silueta que se abraza y traslada, contenida por texturas múltiples.

Ese permanecer en Mendoza se extendió hasta un movimiento otro. En 2023 viajó a Europa por tres meses, un contrarreloj burocrático y posterior huída por falta de papeles me eyecta hacia Asia, más precisamente Nepal. Allí estuve cuatro meses itinerante, intercambiando trabajo de diseño gráfico por hospedaje y luego trabajo de remodelación también por hospedaje, en una comunidad de artistas cui. De Nepal bajé a Australia, y durante cinco meses atendí un puesto de mercado de comida *latina*: nachos y empanadas. Ese permanecer en completo movimiento y desorientación durante casi un año provocó otro cambio de orientación: el llamamiento/lanzamiento de un proyecto de residencias artísticas de archivo, eje transversal de mi práctica artística. Ante la falta de institucionalidad, papeles, legalidad, trabajo estable y lugar propio, quise crear otro dispositivo, esta vez físico y presencial, que pudiera acompañar mis itinerancias. Campamento de archivos /

Archival Bootcamp, tuvo su primera edición en Agosto 2024 en Valencia, con 26 participantes de todas partes del mundo (China, Grecia, Colombia, USA, Macedonia, Italia, Argentina, Rusia, entre otros países). Otro intento fallido en Mendoza, Argentina, y celebra su segunda edición en Agosto 2025, nuevamente en Valencia. En Septiembre 2024 acontece el arrebato, vuelo a Mendoza, punto nodal de comienzo de este texto.

Esos fueron los movimientos que posibilitaron no sólo seguir ensayando mis pedagogías crotas, sino también la conformación de refugios virtuales y carpas temporales para nómadas que guían sus movimientos por estrellas extrañas, en zonas temporalmente autónomas (Bey, Hakim; 1991, p. 53), dando refugio a artistas y anarchivistas (kevorkian, camila; 2023) de todas partes del mundo. Si al decir de José Esteban Muñoz, *Es importante acudir al pasado, animarlo, entendiendo que el pasado tiene una naturaleza performativa, lo que implica que en lugar de ser estático y fijo, el pasado hace cosas. Es en ese sentido que el pasado es performativo* (Muñoz, José Esteban; 2020. pp. 72-73), mi constante ida hacia el pasado, construyendo estos refugios pedagógicos en diferido ante mi experiencia pedagógica normativa durante varios años, es la manera *cuir* y afectiva que encuentro, de que ese pasado cobre otro sentido y afectación posible.



↑Imagen 08: Sesión de lectura performática en Archival Bootcamp.

Un saber dominante atraviesa unx sujetx, que ante el sedentarismo impuesto, no sólo por las horas en una silla frente a un pizarrón, sino también por el monocultivo mental de pensamiento, insiste, fuga y arrastra creativamente a otrxs, hacia otras prácticas del saber. Hoy con 33 años, acuerpa y sostiene, practica y falla, pedagogías críticas como refugio colectivo y de invención.

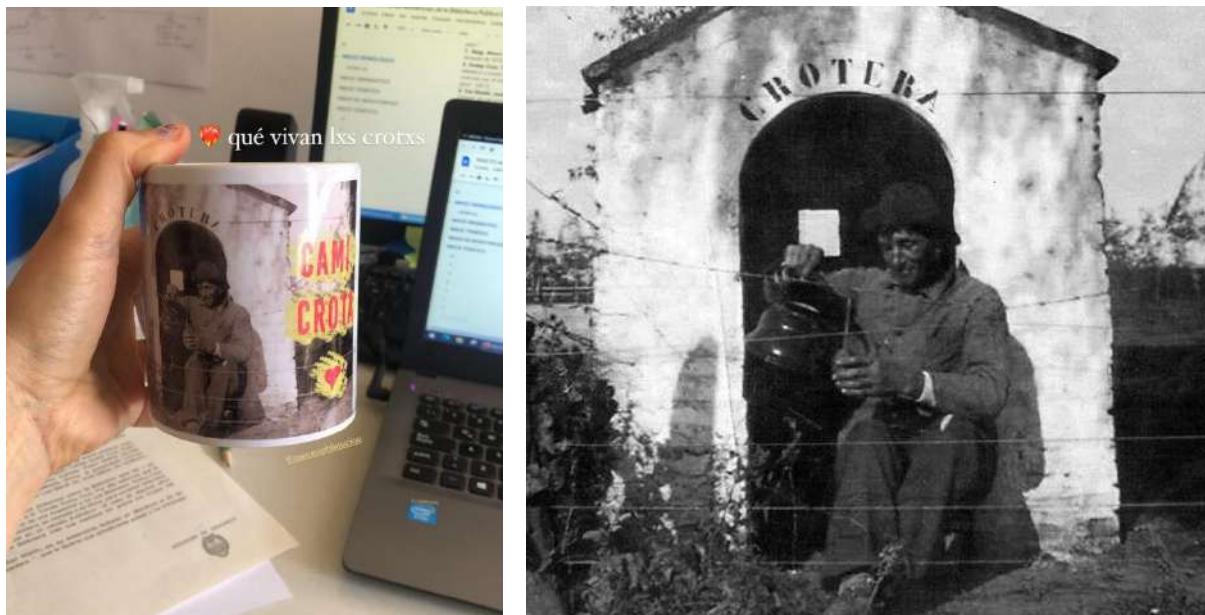
(iv) Por otra parte, una de las cosas que más (me) mueve de este trabajo es pensar el hacer pedagógico como mi “obra de arte más refinada”⁵, afirmando el espacio de taller y clases como instancia de investigación-creación en sí misma (Egaña, Lucía, 2012; Contreras, María José, 2013, Carrillo Quiroga, Perla, 2015; Hackers & Designers, 2022). Toda producción e investigación artística en tanto creadora de mundo, sea individual o colectiva, tiene como motor el explorar preguntas y producir pensamiento crítico desde diferentes acontecimientos, ensayos, y modos de hacer, construyendo público y comunidad. Por otra parte, los talleres también sostienen la práctica de investigación como herramienta de aprendizaje (Ellsworth, Elizabeth, 2005). En estos espacios, cada gesto, deriva, movimiento o interacción informa una manera de pensar con el cuerpo y producir conocimiento desde la experiencia. Lo colectivo deviene así un método y una poética en sí misma, generando conocimientos situados desde cada singularidad de nuestra comunidad de aprendizaje.

Desde una perspectiva decolonial y feminista, ambas instancias engloban una práctica teórica, estética y ética que no reconoce fronteras entre la creación artística y la reflexión conceptual y política y tiene como objetivo recuperar una memoria y corporalidad propia (Rivera Cusicanqui, Silvia, 2015).

(v) Como último movimiento, de manera situada, los crotos fueron una subcultura itinerante, libre y fluida de trabajadores temporales y nómadas de la Argentina de principios del siglo XX. Este término político nace en 1920, a partir de una disposición de José Camilo Crotto, gobernador de la provincia de Buenos Aires, que permitía a los trabajadores golondrinas viajar gratis en los trenes

⁵ Al decir de mi tutora Lucía Egaña.

provinciales de carga. De estación en estación, de tren en tren, en fuga del hogar sedentario, el trabajo permanente, la propiedad, el patrón y la ley, los crotos no se definieron por la carencia del trabajo, o la familia nuclear, sino más bien por la renuncia activa a lo dado, fijo o establecido, hacia un devenir con otrxs, cosechas, campo abierto, perros, huelgas laborales, intemperies, siempre en movimiento.



← Imagen 09: Taza regalada por mi amiga Guillo para mi cumpleaños, que dice CAMI CROTA.

→ Imagen 10: Croto en crotera cebando un mate. Fuente: internet.

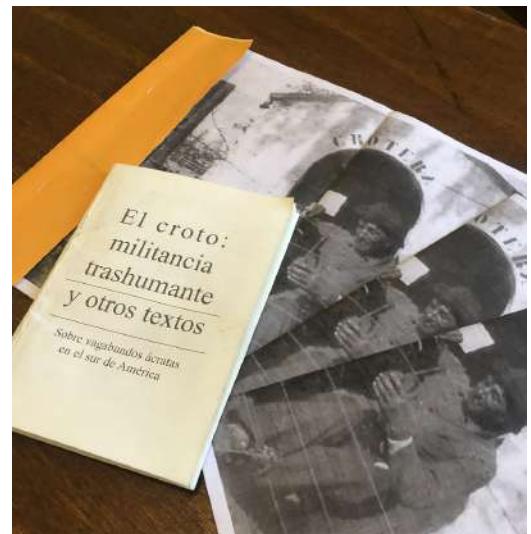
Si bien no hay casi registro de mujeres o disidencias crotas, desde un desprendimiento decolonial me provoca pensar el movimiento del término, mayoritariamente masculino, hacia lo que puede la práctica crota como procedimiento. En un mundo colonizado, se nos enseña a abordar las contradicciones mediante una lógica binaria o antagónica, de compartimentación o separatismo. En lugar de considerarlas como una invitación a explorar, se nos enseñó a verlas como *complejas*⁶, desde un entendimiento de la complejidad que impide comprometernos (@dismantlingthemasterstools, posteo del 10/01/2024). Entonces crotear/cuirizar/doblar/estirar/sostener la contradicción del término croto, más allá del sujeto político que lo traccionó *históricamente*, hacia lo que puede

⁶ La palabra *complejo* proviene de la unión del prefijo en latín *com*: *con, juntxs* y *plectere: tejer, trenzar, enredar, entrelazar*, siendo entonces lo complejo una invitación a tejer y tramar juntxs.

como metáfora y modelo epistemológico, implica una política de la contradicción que se resiste a cualquier lógica colonial binaria de resolución, sino que propone habitar ese entre (maree brow, adrienne, 2017), hacia/desde un hacer decolonial y feminista. La croteada o el nomadismo que apoyo como opción teórica es también una condición existencial que condensa, en mi caso, toda una sucesión de desplazamientos y adaptaciones a condiciones cambiantes que moldearon mi subjetividad (Braidotti, Rosi; 2000, p. 26). Esta localización se traduce en un estilo de pensamiento, y en una pedagogía crotal que cuestiona las nociones de saber, pertenencia y conocimiento estable.

Todas estas concatenaciones de vida, muerte, genealógicas, pedagógicas y locales de un nomadear infinito entre sucesivos modos de existencia, me lleva nuevamente a la acción. Ante esto: ¿Cómo *interruqpir* (flores, val, 2013) el binomio saber-poder? ¿Cómo imaginar más allá de la colonialidad, el nacionalismo, el sedentarismo, el capitalismo? ¿Desde qué pedagogías de invención/especulación/fabulación/creación/contagio? ¿Cómo suenan, se sienten, tiemblan, anudan, trazan, y sobre todo, cómo se escriben -escribo, escribimos- dichas pedagogías? ¿A través de qué movimientos? ¿En qué medida los conocimientos que produce son diferentes de los traccionados por las pedagogías normativas? ¿En qué medida este desprendimiento pedagógico puede pensarse en términos de performatividad?

Mis pedagogías crotas se despliegan así como una práctica de saber en tránsito, desde el *entre*, que se sostiene en movimiento y se resiste a ser capturada, pero no sin dejar de establecer formas de conocimiento singulares, colectivas, anónimas y performativas. Si toda metodología es siempre una ficción (Egaña, Lucía; 2012, p. 1) esta metodología crotal marcada por la performatividad se adentra en la creación de comunidades de aprendizaje y creación colectiva, donde una temporalidad no-lineal, el movimiento constante hacia lo instituido y la relationalidad de los cuerpos presentes se convierten en el núcleo de la producción de conocimiento.



↑Imágenes 11-14: Taller *Anarchivar la gestión*, impartido en el marco de las jornadas *Usted está aquí: Encuentro sobre prácticas pedagógicas en espacios culturales*, 2022, Centro Cultural Kirchner, Buenos Aires. El taller, pensado para gestorxs culturales, proponía traer resumido en un sobre proyectos cajoneados o no realizados, junto a tres preguntas que cada unx considere lx ayudarían a darle cause. A través de un hacer coto, como metáfora de movimiento entre proyectos, a veces en solitario, otras de a grupos de 2 ó 3 según la pauta, se alentaba a responder las preguntas, comunizando la promesa de futuro.

↳Imagen 14: Material impreso en A3, para lectura grupal, y textos para regalar a lxs participantes.

En este proceso, el saber no es algo que se transmite de manera lineal, sino que se genera en conjunto, en un constante flujo entre lo individual y lo colectivo, lo efímero y lo constante, la intimidad y vulnerabilidad compartida.

La potencia de la performatividad, como veremos más adelante, no radica en la representación de un significado preexistente, sino en su capacidad de instituir y producir lo que nombra. En esa línea, este trabajo intentará dar cuenta de una práctica performativa del saber donde la pregunta por el movimiento se responde desde el movimiento mismo. Junto al desplazamiento de cómo debería ser y

sentirse una escritura académica, hacia otras formas más vivibles y habitables. Desde una fuga constante entre-lenguas de flujo narrativo que, al aproximarse al punto crucial de la argumentación, cambia de registro, insistiendo en un escape continuo y promesa de devenir (Ortiz Maldonado, Natalia; 2018, p. 15). Gesto que habilita un espacio para que tanto la imaginación creadora como el deseo de subjetivación propio continúen ese andar prometido.

Infectada por la práctica de huelga de los camioneros chilenos, despliego un relato que mantiene un ritmo académico esperable, que conjetura, enmarca, da cuenta y cita, porque también ama y propone encuentros, al mismo tiempo que protege lo que desarrolla, para desde allí reorganizar ciertos sentidos y obturar otros, incitar deseos y desvitalizar otros, contribuyendo incesablemente a otras formas discursivas performativas, por ende, de producir conocimiento.

Sospechas y preguntas

Este proyecto parte de una serie de conjeturas de trabajo con el objetivo de contribuir al campo de los estudios sobre pedagogías críticas desde una perspectiva situada, decolonial y feminista y de cada una de ellas derivan preguntas para orientar la indagación:

Conjetura de trabajo 1:

Mi hacer pedagógico es un desprendimiento de las prácticas de saber dominantes, y contribuye a la construcción de un pensamiento crítico y decolonial desde una temporalidad no-lineal, el movimiento constante hacia lo instituido y la relationalidad de los cuerpos presentes.

Preguntas derivadas de la conjetura de trabajo 1:

¿Cómo se tipifican las prácticas de saber dominantes? ¿Cuáles son las instancias de mi hacer pedagógico (protocolos, materias primas, modos de existencia, estrategias)? ¿Cuáles son las relaciones que mantienen estas instancias entre sí? ¿A través de qué modalidad estas instancias contribuyen a construir

pensamiento crítico y decolonial? ¿Cómo es la temporalidad que transcurre? ¿Qué relación hay entre los cuerpos de texto, de lxs participantes, de cuerpos pasados, de las espacialidades o materialidades de archivo, los museos o la virtualidad donde imparto los talleres?

Conjetura de trabajo 2:

Los crotos como subcultura anarquista y local, me posibilitaron situar mi ser y hacer nómada y nombrar mi práctica pedagógica.

Preguntas derivadas de la conjetura de trabajo 2:

¿Quiénes fueron los crotos? ¿En qué medida su práctica de desplazamiento constante se opone a las estructuras tradicionales de trabajo, amistad, locación, identidad, producción? ¿Cómo se relaciona esto con mi hacer pedagógico? ¿Qué relación tiene conmigo, con mi historia? ¿Dónde están las crotas? ¿Qué hago con el vacío de mujeres y disidencias en la historiografía de los crotos? Esta contradicción ¿dialoga también con las pedagogías crotas en tanto no identidad fija?

Conjetura de trabajo 3:

Las pedagogías crotas debido a ciertas modalidades en la disposición de sus elementos (riesgo, guiones, temporalidad, colectividad-comunidad, acontecimiento, por fuera de la institución) y efectos (preguntas, desorientaciones, hallazgos, producción de conocimiento), pueden ser entendidas como prácticas performativas del saber, y por ende, como obra e instancia de investigación-creación en sí misma.

Preguntas derivadas de conjetura de trabajo 3:

¿Qué es lo performativo? ¿Cómo opera lo performativo en instancias pedagógicas y artísticas? ¿Cómo se relaciona la performatividad con el saber? ¿Y con la práctica artística? ¿De qué manera la performatividad contribuye a una práctica crítica y decolonial? ¿Desde qué disposiciones las pedagogías crotas

pueden entenderse como prácticas de investigación-creación y/o como producción cultural?

Objetivo/s

General: Contribuir al campo de los estudios sobre pedagogías críticas desde una perspectiva situada, decolonial y feminista, desde la confección de un TFM.

Objetivos Específicos:

- Reunir un corpus bibliográfico de pedagogías críticas, estudios de la performance y la investigación-creación, como también material de mi archivo docente (imágenes, guiones, mensajes de participantes) y encuestas post-talleres realizadas a participantes.
- Analizar dicho corpus, identificando constantes y variables, y posibles categorías, en articulación a las prácticas y los saberes de las pedagogías crotas.
- Poner en diálogo las pedagogías críticas, los estudios de la performance y la investigación-creación.
- Construir una pedagogía crotal como práctica performativa del saber, desde mi hacer docente y como artista-investigadora, a partir de la escritura de un TFM, desde una autoetnografía performativa.

Marco teórico: genealógico, material y uso

Al decir de Cristina Rivera Garza, todo texto es una práctica de comunalidad, en el sentido de ser escrito junto, con y a partir del trabajo imaginativo de otrxs, “justo en el horizonte de esa mutua pertenencia al lenguaje que nos vuelve a veces, con suerte, parte de un estar-en-común que es crítico y festivo” (Rivera Garza, Cristina, 2021, p.13). Por eso, más allá y más acá de lo teórico aislado, practicando insaciablemente un tráfico entre teoría y práctica, entre lo bajo y lo alto, habitando la urgencia del entre, es que me provoca pensar todos los marcos y sostenes que posibilitaron esta investigación. Para lo cual, de manera analítica, propongo tres

instancias: genealógica, material y uso⁷. Estas tres direcciones de movimiento, se intersectan, tanto a lo largo de mi vida y práctica, como a lo largo de la escritura de este TFM, para producir teoría, o ser producida por la teoría, en el afán de construir una pedagogía crotal como práctica performativa del saber, desde mi hacer docente y como artista-investigadora.

La genealogía implica preguntar/me/nos por lo que me empujó, enmarcó y sostuvo hasta acá: todos los cuerpos, citas, experiencias, normatividades, desacatos, talleres y fracasos que hicieron posible mi práctica. Mi cuerpo y las preguntas insurrectas de mi infancia, que retoman su curso muchos años después, reubicando a la infancia como un estado de pregunta, juego y creación constante, independientemente de la edad.

En tanto materialidad, a este trabajo lo sostienen las herramientas y las prácticas que devinieron de mi genealogía, en formato de talleres, publicaciones, escrituras, películas performativas, espacios de debate, oficinas temporales, congresos y artículos científicos.

Por último, en términos de uso y futuridad, este trabajo ayude posiblemente a enmarcar otras prácticas, desde el hecho de hacerse público y construir públicos⁸. Desde la potencia de lo que puede llegar a generar, impulsado por el juego performativo del saber escurridizo, la posible aplicación de ejercicios, lecturas en voz alta, o discusiones junto a esta propuesta pedagógico-performática.

De manera entremezclada, estos tres movimientos, a su vez, cobran eco en tres grandes áreas en la disposición de los antecedentes para el recorrido: i) las

⁷ Esta triple noción de genealogía-materialidad-uso fue a su vez compartida como dinámica de taller *Escribir las prácticas* durante mayo del año 2025, desde mi proyecto online *trabajo práctico*. De cara a cartografiar su hacer, lxs participantes fueron invitadxs a hacer tres círculos concéntricos, donde el más pequeño era “lo que lxs empujó hasta acá” pudiendo ser libros, personas, momentos, frases, docentes, viajes, amigxs, el segundo eran las herramientas o a través de qué hacen lo que hacen (clases, publicaciones, gestos en la calle sin sentido, etc.) y el tercero era sobre qué moviliza o provoca su práctica (otras prácticas, modalidad de lugares, etc.).

⁸ Me interesa pensar acá la idea del público junto a la escritora Ann Cvetkovich. Desde sus estudios de performance, ella propone pensar un hacer performativo queer que crea públicos al reunir cuerpos vivos en el espacio escénico, pero también al público como comunidad, que actúa como una protección contra los temores sobre el desplazamiento de la vida política por la vida afectiva y la conversión de la cultura política en una cultura traumática (Cvetkovich, Ann, 2003: 24-25).

pedagogías críticas, decoloniales y feministas; ii) los crotos como subcultura y; iii) las pedagogías crotas como prácticas performativas del saber.

Pedagogías críticas, decoloniales y feministas

Este trabajo situado en las pedagogías críticas, decoloniales y feministas, se desprende como irreverente, denunciante y antagonista de la dependencia y colonialidad del saber que la infundió de verdad y razón (Espinosa Miñoso, Yuderkys, 2016, p. 49). El proyecto moderno/capitalista/eurocentrado tiene su aparición en el horizonte colonial de la modernidad a partir de la colonización de las Américas. El término colonialidad se expande junto a la formación del sistema de poder del mundo capitalista en términos de la *colonialidad del poder* como cierto tipo de relación social apoyada en la explotación, la dominación y el conflicto, donde la idea de género junto con la raza fueron al mismo tiempo constructos coloniales para racializar y generizar a las sociedades (Lugones, María, 2008).



↑Imagen 15: Fotograma del corto *Transmisión/ Archivo de Indias* de Colectivo Los ingrávidos (2014, 6'34")

Las pedagogías críticas, decoloniales y feministas problematizan esta supuesta neutralidad de la modernidad y dualismo objetivista colonial, evidenciando la necesidad de otras formas de producir conocimiento, ante la

deslegitimación de lo sensible, lo corporal, lo intuitivo y el binarismo impuesto. Aunque cada una de estas pedagogías posee su especificidad y anclaje, todas apuestan a un pensar desde el cuerpo, a través de espacios intersticiales y en constante movimiento, desafiando cualquier esencialismo y dejando colonial impuesto. Las pedagogías críticas, decoloniales y feministas incitan a imaginar posibilidades de estar, ser, sentir, existir, hacer, pensar, mirar, escuchar y saber de otro modo, en conexión con el hacer, con el (des)(re)aprender, tanto a nivel teórico, artístico y de acción política (Walsh, Catherine, 2014). Desde una interlocución colectiva en la construcción del saber, ellas proponen insaciablemente una reapropiación del saber-del-cuerpo (Rolnik, Suely, 2019) tanto individual como colectiva, para volver el aula un lugar dinámico donde producir transformaciones concretas de las relaciones sociales y poder así desaparecer la falsa dicotomía entre el mundo externo y el mundo interno de la academia (hooks, bell, 2016, p. 7).



← Imagen 16: Taller *La insistencia del susurro* (2022), En: Museo Estancia Jesuítica de Alta Gracia. En un contexto de patrimonio colonial, el taller exploró el hallazgo de la práctica erótica como una herramienta para transformar y reconfigurar colectivamente los flujos de esa estructura.

→ Imagen 17: Participantes del taller en vitrina de objetos de tortura de Santa Teresa de Jesús.

El movilizar pensamiento crítico implica primero descubrir el quién, qué, cuándo, dónde y cómo de las cosas – dándole respuestas a esas eternas preguntas de la infancia– y luego utilizar ese conocimiento para determinar qué es lo



importante (hooks, bell, 2010, p. 9). Para exemplificar, hooks utiliza la figura de Ix niñx que pregunta constantemente desde su sedienta curiosidad, y cómo las pedagogías críticas emergen como refugio en diferido de ese cuestionamiento constante. Esta permanente indagación por los contextos y posibilidades, consiste en una de las claves para entender los mecanismos del poder, para, de manera creativa, interrumpir o fabular otras operaciones posibles, sea con las armas del amo, o las del esclavo, o, ludditamente, rompiéndolas todas. Esa imagen, de infancia, de preguntas traccionan directo a mi cuerpo de niña, sentado seis horas diarias mirando al frente, en un guardapolvo azul, y algunos recuerdos...

1. Estar en 4to grado aprendiendo fracciones y tener que dibujar un budín en la hoja cuadriculada del colegio para poder dividirlo en partes iguales, rectas, debatiendo con mi maestra Evelia ¿qué budín es recto?
2. Clases de educación física, todas ellas. Selección por grupos y yo siempre última, odiando la rapidez, la competencia, la destreza y agilidad que dan por sentado que todxs deberíamos tener.
3. Hacer la fila, ir siempre adelante pues petisa. Era segunda, o primera, depende.... peleando por quien tenía el colín más alto para ver de ir más atrás en la fila y no quedar expuesta. Cantar el himno, tener sueño, estar de malhumor.
4. Tener buena memoria y destreza con los machetes/torpedos/chuletas. Siempre zafar⁹, nunca de más, sólo lo que me interesaba, justo donde quería.
5. Lo novedoso en 6to grado cuando hacíamos rondas con los mismos bancos de toda la clase y finalmente nos podíamos ver las caras.
6. Cuestionar, desacatar, callar, llorar, incomodar, jugar, desear, no-entender, odiar,

⁹ Modismo argentino que significa: Desentenderse, librarse de un compromiso o de una obligación.

sentir vergüenza (Ahmed, Sara, 2004), querer irme, imaginar, escapar, ratearme¹⁰, volver, agradecer.



↑Imagen 18, 19 y 20: Taller *Pedagogías Nómadas* (enero, 2022). Impartido en Mar del Plata, Argentina, invitada por el grupo PedagOrgía, coordinado por mi amigo Francisco Ramallo. Espacio pensado para fabular de manera colectiva nuestro archivo educativo y docente. Fran, educador libre y teórico queer doméstico, a su vez me presentó los textos de Eve Kosofsky Sedgwick, piedra angular de este trabajo.

Todos estos recuerdos almacenados en diferentes partes de mi cuerpo escurridizo, se alinean con las teorías críticas y activistas *cuir*, al concebir con mayor intensidad las posibilidades de los sentimientos como base de la acción política (Love, Heather, 2025, p. 38). Eve Kosofsky Sedgwick plantea como la vergüenza, lejos de sentimiento a ser purgado, resulta muchas veces atractiva como punto de partida para modelos alternativos de conocimiento desde la performatividad (2018, pp. 35-65). Por otra parte, Michael Warner en *The Trouble With Normal* sostiene que:

Las escenas *cuir* son los verdaderos *salons des refusés* donde las personas más heterogéneas son conducidas a una gran intimidad debido a su experiencia común de haber sido despreciadas y rechazadas en un mundo de normas que ahora reconocen como falsa moral. (Warner, Michael, 1999, pp. 35-36)

Vale remarcar que lo pedagógico en los talleres no se reduce únicamente al sentido instrumentalista de la enseñanza y la transmisión del saber, ni tampoco está limitado al campo de la educación, sino que se sostiene como una metodología imprescindible, no sólo para las luchas sociales, políticas, ontológicas y epistémicas, sino también para las revoluciones micropolíticas, al potenciar los recursos del inconsciente y de la subjetividad, la pulsión de vida, el lenguaje, el

¹⁰ Ratearse: verbo pronominal (Argentina, Uruguay, coloquial): Faltar un alumnx injustificadamente a clase.

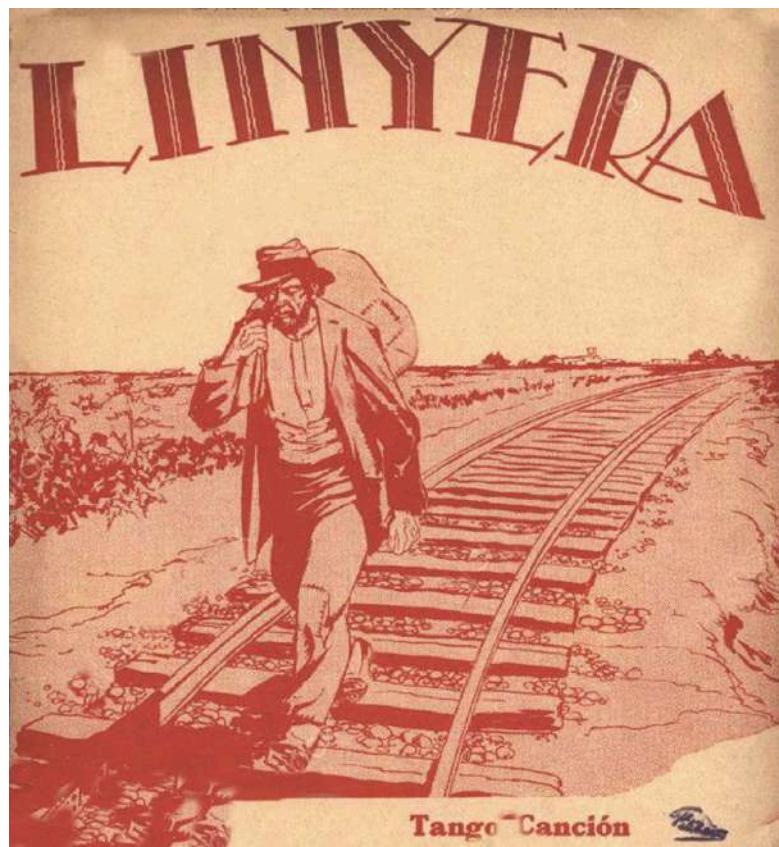
deseo, la imaginación, el afecto individual (Rolnik, Suely, 2019). Más allá del contenido, una práctica pedagógica crítica, decolonial y feminista implica un acto profundamente ético y político, que conlleva cuestionar todas las estructuras de opresión siendo la matriz colonial-moderna-capitalista-patriarcal una de ellas, al mismo tiempo que se construye un tipo de conocimiento singular, desde comunidades de aprendizaje situadas y afectivas.

La práctica crotá como hacer situado, decolonial y feminista

En tanto segunda sección de antecedentes, los crotos fueron trabajadores temporales y nómadas de la Argentina de principios del siglo XX. Encargados de cultivar y cosechar las grandes producciones del modelo agroexportador argentino, más conocido como “granero del mundo”, llevaban una vida en constante desplazamiento, lejos de las estructuras tradicionales de trabajo y familia. Según Alicia Maguid, los crotos “se erigían como un símbolo de rebeldía frente a la organizada sociedad establecida, que sustentaba sus pilares en la integración funcional de los hombres y las instituciones al sistema” (Maguid, Alicia, 2012, p. 4). Contra la esclavitud del salario, dejaban las ciudades, los pueblos, para recorrer libres caminos del trazado del ferrocarril, que conectaba los campos de cultivo con el puerto de Buenos Aires. Su estilo fue más la renuncia que el despido, más el abandono del hogar que la pérdida de la vivienda. El andar constante los obligaba también a una ligereza de equipaje y material, que el coto sostiene en contraposición del sedentarismo acumulativo, propio del sistema-mundo capitalista, siendo uno de sus elementos más característicos el denominado *mono*¹¹¹². A modo de portaequipaje, el mismo consistía en un palo, con una bolsa de arpilla en la punta, de costuras abiertas para guardar la ropa, y se anudaba en dos puntas, pudiendo así llevarse cómodamente al hombro.

¹¹ Al finalizar el taller *Anarchivar la gestión*, previamente mencionado (2022, Centro Cultural Kirchner), donde introduce a los crotos como comunidad política y metáfora de pensamiento para las dinámicas del taller, una participante se me acerca y me agradece, porque su abuelo siempre le decía “agarrá el *monito* que nos vamos” y ella, hasta ese día, nunca había sabido de dónde provenía el término.

¹² Atravesada por la cultura de lo portable y la autogestión, cuenta mi madre que a mis dos años, yo solía llevar una valijita del personaje Blancanieves a todos lados. Para cualquier evento, de ida, cargaba mi pañal, y de vuelta, me robaba algo de comida, que posteriormente guardaba debajo del colchón.



↑Imagen 21: Portada del tango *Linyera*, de Juan de Dios Filiberto.
Editado por Héctor Pirovano, Buenos Aires, 1925.

Según Hugo Nario (1988), el término *mono* se aplica por la semejanza de los gitanos de andar por los pueblos con un monito al hombro y resulta no la única similitud con este pueblo de resistencia. En su libro *El pueblo gitano contra el sistema-mundo* (2020), Pastora Filigrana analiza a lxs gitanxs como sujetos políticxs que históricamente han resistido de manera activa a los procesos de disciplinamiento del trabajo, la propiedad y el Estado-nación. Su modo de vida —basado en economías informales, movilidad, redes familiares y comunitarias—, sus epistemologías —desde la oralidad, la experiencia colectiva, los vínculos comunitarios y la autonomía—, lo sostienen como un pueblo de renuncia al orden productivista y estatal, a mismo tiempo que crea sus propias gramáticas de sentido, más allá del capital.

La renuncia de los crotos, trascendía lo meramente laboral. Estos pensadores anarquistas y libertarios contribuyeron a la formación de sindicatos y

respaldo de huelgas¹³, a la educación rural, como maestros sin título para alfabetizar a la población, además de crear bibliotecas populares, sindicatos agrarios, grupos de teatro y círculos de lectura y estudio (Baigorria, Osvaldo, 2008, p. 29). Los crotos formaban grupos de afinidad y bandas transitorias, que se unían y se separaban, sin aferrarse a ningún punto fijo, territorio ni posesión. Recorrián las vías y los campos de cultivo, en una búsqueda de pluralidad permanente, contra toda autoridad.



↑Imagen 22: José Camilo Crotto mostrando un manojo de plantas de lino, una de las oleaginosas de mayor cultivo en su momento (año 1925).

¿Y las crotas, lxs crotxs? ¿Cómo anudar mi genealogía crota a esta bandada de hombres nómadas? Siguiendo a Rosi Braidotti desde su ética *nómade feminista*, es que resulta necesario romper con las pautas de identificación masculina. ¿Romper? ¿Cómo? Y dice: “El nomadismo es una invitación a desidentificarnos del monologismo falocéntrico sedentario del pensamiento”, pero también, a practicar “un estilo estético basado en la comprensión y la tolerancia por las incongruencias” (Braidotti, Rosi, 2000, p. 69). Así, esta escritura deviene “el proceso de anular la

¹³ Me parece importante resaltar que en la Argentina se asocia la cultura sindical con el peronismo, cuando desde principios del SXX, tanto los crotos como el movimiento anarquista propagaban la conciencia sobre los derechos laborales mucho antes que el peronismo.

ilusoria estabilidad de identidades fijas, de hacer estallar la burbuja de la seguridad ontológica que proviene de la familiaridad con el sitio lingüístico de cada uno” (Braidotti, Rosi, 2000, p. 47). Desde la urgencia epistémica de desenmascarar el fracaso teórico de omitir la conceptualización de la opresión sexual y de género (Alvarado, Mariana, 2016, p. 10), es que la búsqueda por lxs crotxs tuvo su origen.

Es (paradójicamente) 1 de Mayo de 2020, seguimos en pandemia y comienzo mi intercambio con Edgardo, ex-archivista de la FLA (Federación Libertaria Argentina), amigo de mis amigxs Ana y Pablo. Con Edgardo nos une nuestro amor por los crotos. En distintos tiempos, lxs cuatro fuimos atravesados por la FLA, y compartimos sótanos, archivos y una revista de serigrafía y tipos móviles, allá por 2014. Le escribo para que me ayude a “encontrar mi genealogía de las crotas” y “al menos alguna mujer en todo esto”¹⁴. Eduardo dice:

- Tengo algo en mente pero no sé dónde lo leí, no recuerdo si era en otra época... medieval.... o puede ser entre los hobos, son como los crotos de norteamérica.

Y cita, sin referencia:

Nadie estuvo con el Loco de las Sábanas más de una vez y sólo llegaba a darse cuenta quién era después que desaparecía. Su manía era robar las sábanas que hubiesen tendidas en las cercanías. Llegaba, acampaba lejos de los demás y no compartía olla, fuego, ranchada ni charla. Cargaba un mono desusadamente grande, que jamás abría en presencia de otros. Al día siguiente ya había desaparecido, uno, no sabía en qué carguero, ni por cuál camino, ni a dónde, pero del cordel de alguna casa de la vecindad faltaban las sábanas. Decían que era un marica, otros que un muchacho de familia bien cuya manía era la de dormir envuelto en sábanas, y no faltaba quien afirmaba que se trataba de una mujer, la única que se sepa, que hubiera elegido la vida de cromo.

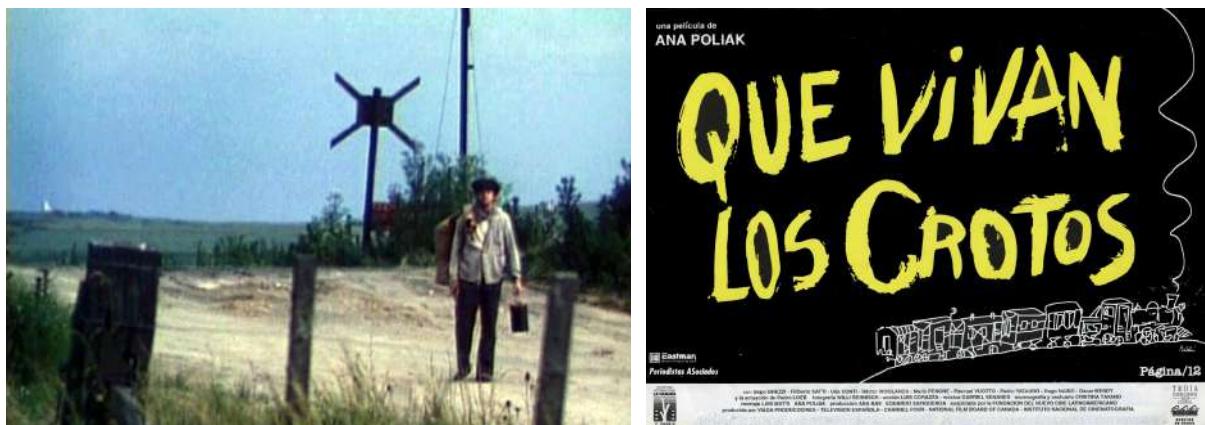
Le respondo:

- Marica o mujer, me encanta. Sábanas y confusión.

Maniático, solitario que se escabulle sin rastro (quebrantando el pacto de lealtad masculina, ya que los crotos se iban pero al menos se decían a dónde), que

¹⁴ Reflexiono hoy sobre el biologismo y el esencialismo de esa necesidad genealógica. Lo sostengo. Pienso en Silvia Rivera Cusicanqui y en su *nostalgia de ancestros* cuando desesperadamente buscaba sangre anarquista en su familia. Y la encuentra. O la encuentran. Ver: Rivera Cusicanqui, Silvia (2015) *Contra el colonialismo interno*. Revista Anfibio.

lleva demasiadas cosas, acuerpando aún más la diferencia entre los diferentes, sólo podría ser marica o mujer. Como si diera lo mismo mujer, mujeres, maricón/xs, blancx/s, negrx/s, lesbianx/s, trabajadorx/s, y un sin fin de agencias políticas de/al margen. Ese gran nosotxs, entramos, al decir de Saidiya Hartman, como un asterisco en la gran narrativa de la historia (Hartman, Saidiya, 2009, p. 3), esto es, como ese vago recuerdo de tal vez haber visto al Loco de las Sábanas misteriosx, al margen del margen.



↑Imagen 23 y 24: Fotograma y afiche, respectivamente, de la película ¡Qué viven los crotos! (Poliak, Ana, 1995)

Atravesada por los testimonios, por la charla, por el sexism, por el patriarcado, por mi género o la falta tanto de éste como de otras subjetividades que no entran en la masculinidad normativa de las narrativas *oficiales*, o las que re-existieron o fueron puestas en palabras, crece otra indignación. Mientras, Edgardo y yo seguimos:

- *Fijate, en la edad media creo que hay algo*
- *Mierda que nos enterraron, ¿Hasta la edad media me tengo que ir?*

Pienso esta permanente búsqueda de otras gramáticas posibles como una práctica completamente crotal. En contra de lo establecido, lo fijo, lo instituido, en este caso la historiografía heteropatriarcal, hacia lo que puede el movimiento y la creación. Y lo pienso y siento, no sólo ya en esta investigación, sino como un hacer que atraviesa casi todo lo que hago: la falta, curiosidad, necesidad de otras narrativas, que genera deseo, acción y creación de espacios. A falta de crotas,

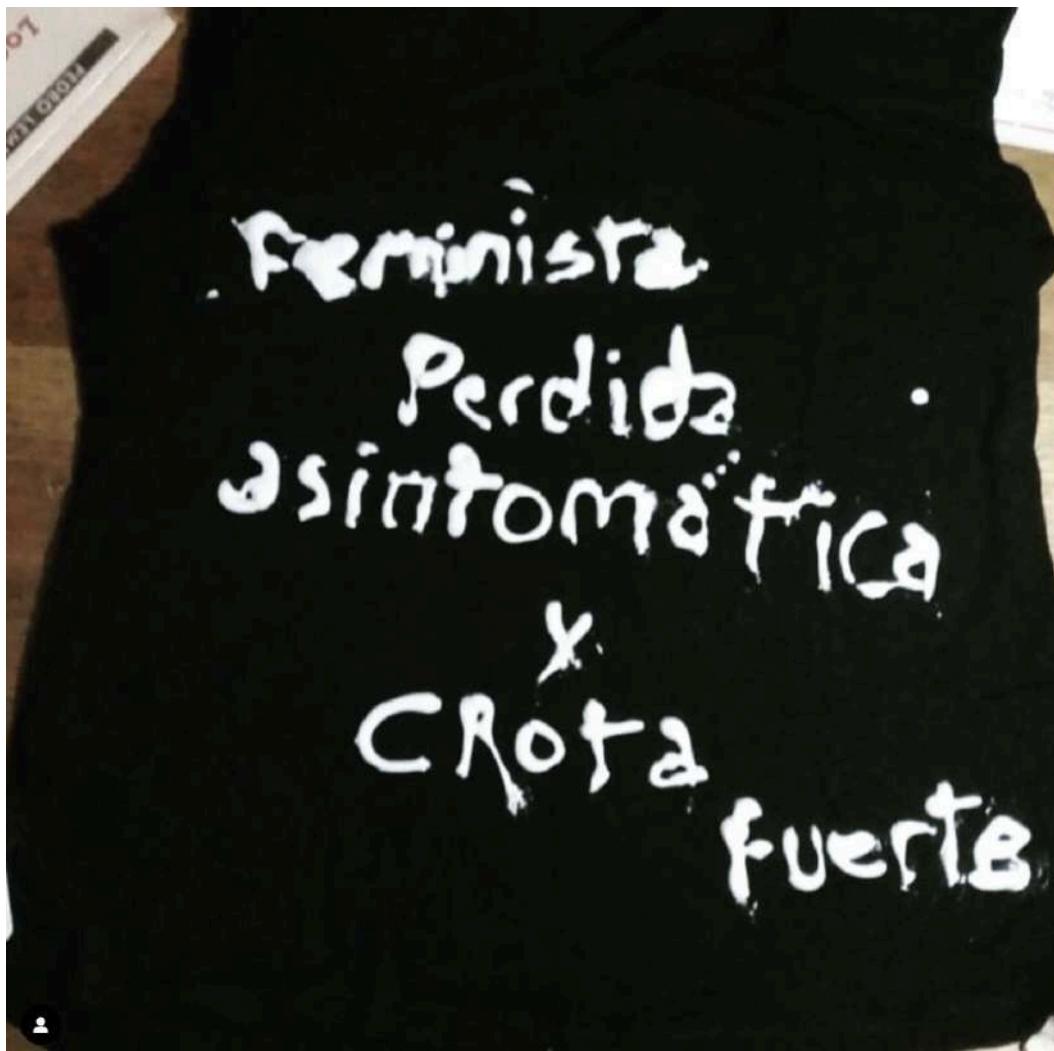
invento un aula. *Aula crotá* fue uno de los primeros talleres de *trabajo práctico*, de modalidad quincenal, para aprender sobre prácticas artísticas desde lo cotidiano, nuestras vivencias y recorridos en movimiento. Durante el primer encuentro, varias mujeres me agradecieron el hecho de nombrar así, el aula, sintiéndose sumamente atraídas por el dejo anarquista, anticapitalista e itinerante de *lo crotó*, pero también feminista de la invocación.



↑Imagen 25 y 26: Diseño de comunicación de *aula crotá*, publicado en Instagram.

Pasan los meses, retomamos nuestra correspondencia vía chat de Facebook. Me pregunta si encontré a alguna crotá, le digo que sí. Pude dar con la directora de la película de *¡Qué viven los crotos!* (1990), Ana Poliak, con la película *Bepo* (2016), dirigida por Marcelo Gálvez, sobre la vida secreta de un linyera donde aparece una crotá que se había escapado del marido; y con la película *Sin techo ni ley* (1985) de Agnès Varda¹⁵, donde una adolescente francesa hace autostop, duerme a la intemperie y muere a causa del frío. Allí y aquí las crotas: directoras, fugitivas y talleristas.

¹⁵ Referencia compartida por Ana López en el *aula crotá*, al mencionar la falta de crotas en la historia.



↑Imagen 27: Resultado de ejercicio en aula crota, por Mariana Páez. Agosto, 2020, plena pandemia.

Pensar ya no los crotos de manera esencialista, sino desde lo que el hacer coto puede aportar al/en movimiento, es un procedimiento sintomático de la decadencia de las identidades estables, metafísicamente fijadas. Como mencionamos en la introducción, pensar las contradicciones en tiempos de abrir camino a otros mundos, es una necesidad de cara a cualquier propuesta radical. Por eso, descentrar el término coto hacia la práctica crota, es mi apuesta por ampliar nuestros límites y los límites de lo que creemos posible, para desde ese estiramiento, ensanchar también nuestra capacidad de sostener nuestros cuerpos entre verdades opuestas y contradictorias, lejos de toda posicionamiento punitivista.

Resuena Braidotti: “Una de las cuestiones que están en juego aquí es la

manera de conciliar la parcialidad y la discontinuidad con la construcción de nuevas formas de interrelación y proyectos políticos colectivos” (2000, p. 31). Contra todo esencialismo, pensar la práctica crotal propone descentrar un sujeto político masculino (el crotal) que paradójicamente se propone en contra de todo poder establecido (Estado, patrón, familia) menos contra la colonialidad del género (Lugones, María, 2008), hacia un desprendimiento decolonial y creador-de-mundo.

Las pedagogías crotas como prácticas performativas del saber

Para finalizar, la última sección de antecedentes para el recorrido teórico, afectivo, político, genealógico-personal, y práctico que posibilitaron este hacer pedagógico, propone trazar en qué medida estas pedagogías crotas son pensadas como prácticas performativas del saber e instancias de investigación-creación.

A través del pensamiento sobre la performance, lo performativo y la performatividad (Austin, John Langshaw, 1962; Butler, Judith, 2007; Kosofsky Sedgwick, Eve, 2018) se han puesto en evidencia preguntas alternativas sobre la presentación, representación, el cuerpo y la identidad. Como crítica a la tradición lógica, John Langshaw Austin introduce el término performatividad en 1955, en una de las primeras conferencias en Harvard –posteriormente publicadas bajo el título *Cómo hacer cosas con palabras*-. Esta categoría de enunciados performativos, se oponen a los meramente “constatativos” o descriptivos, señalando que “cada acto de habla genuino es las dos cosas”. La performatividad plantea que ciertos enunciados verbales, comportamientos, gestos y maneras, de una regulación determinada, en condiciones específicas, frente a un público testigo, en su repetición, pueden ser traducibles inmediatamente como formas de producir sentido. Este carácter productivo se ancla en cómo el lenguaje construye o afecta a la realidad, en lugar de simplemente describirla.

Las pedagogías crotas se sostienen como performativas desde los aportes de Judith Butler y Eve Kosofsky Sedgwick, al poner la fuerza del hacer de los cuerpos en escena (Butler, Judith, 2007, p. 253), extendiendo lo performativo al lenguaje y al discurso como proyecto epistemológico antiesencialista (Kosofsky

Sedgwick, Eve, 2018, p. 7). Así, lo performativo se presenta como puente para entender las pedagogías crotas como instancias de investigación-creación: desde su huída del principio de veracidad, representación y linealidad discursiva hacia lo que puede producir una temporalidad no-lineal, el movimiento constante hacia lo instituido y la relacionalidad de los cuerpos presentes, entre sus efectos, afectos y afectaciones, las comunidades que genera y los tiempos que habilita. Pedagogías que investigan y que (se) preguntan por un pensamiento crítico y decolonial, al hacerse públicas y construir públicos.



↑Imagen 28: Presentación de las metodologías performativas aplicadas en el taller *La insistencia del susurro* en el IX Congreso Argentino de Semiótica, junto a mi equipo de investigación “Las construcciones performativas del archivo” (UNTREF 2020-2021).

Toda investigación artística, al igual que los crotos, está atravesada por la búsqueda constante de sentido instituyente, de propósito, de sistema-mundo y gramáticas otras. Por otra parte, lo performativo tiene su base en los aspectos no propositivos, a veces ni siquiera verbales, de hacer sentido a través de presentaciones no referenciales, de fuga y movimiento, entre los cuerpos, desde un sabernos-juntxs. Ante esto ¿podríamos pensar ambos movimientos como transversales a las pedagogías crotas? Es decir, una metáfora performativa que

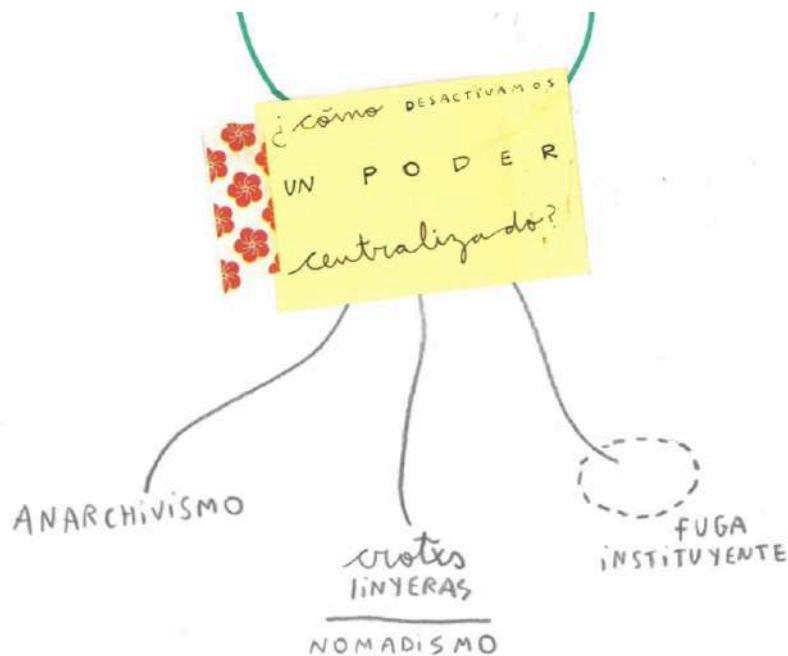
permite que surjan encuentros y fuentes de interacción de experiencia y conocimiento insospechadas que, de otro modo, difícilmente tendrían lugar (Braidotti, 2000: 31).

El uso de la categoría *prácticas performativas del saber*, surgió gracias al texto *Los Desencantados* de Irit Rogoff (2017), compartido en la sesión de Rían Lozano durante el Máster. En cinco páginas, con un tono afectado, desde un cuerpo que toca y se sabe tocado, por la pedagogía, por el hacer, por la construcción del conocimiento, Irit Rogoff me regaló la imagen de las *prácticas creativas del saber* como modelo pedagógico de investigación basada en la práctica. Estas prácticas me permitieron pensar un “desplazamiento tanto conceptual como metodológico en el que no es sólo el desarrollo teórico del trabajo sino su desarrollo activo es lo que produce un desplazamiento del saber” (Rogoff, 2017, p. 45). Hacia una apertura de formas más situadas, afectivas y creativas de pensar y aprender, Rogoff apuesta por una implicación activa, donde el saber no es algo que se posee, sino algo que se practica y se experimenta colectivamente, es decir, que se performa. En este sentido, propone las prácticas creativas del saber como modelo pedagógico en suspensión, al conceder permiso para conocer desde otro lugar en vez de negar el saber dominante. Estas prácticas son experimentales y contextuales: no buscan confirmar verdades establecidas, sino inventar otras formas de preguntar, de estar y de hacer sentido en el mundo.

Metodología/s

Desde mi práctica pedagógica como investigación aplicada es que me/nos pregunto ¿cómo desarticular un poder centralizado¹⁶? proponiendo a las pedagogías crotas como (una de la/s) sospecha. Las mismas se proponen como instancias de investigación-creación y producción cultural en tanto generadoras de mundo, catalizadoras de pensamiento crítico, al construir público y comunidad, desde su potencial performativo y pedagógico-crítico-metodológico.

¹⁶ Esta pregunta se desprende de conversaciones sostenidas en el marco de las jornadas *Usted está aquí: Encuentro sobre prácticas pedagógicas en espacios culturales*, 2022, Centro Cultural Kirchner, Buenos Aires, donde dicté el taller anteriormente mencionado *Anarchivar la gestión*. Ver Imagen 29.



↑Imagen 29: Detalle de hoja de ruta del taller *Anarchivar la gestión*.

Situar esta investigación como decolonial y feminista implica evidenciar mi lugar de enunciación (Ribeiro, Djamil, 2024) ante la supuesta objetividad, neutralidad e imparcialidad que debería de tener cualquier trabajo científico y académico. Para lo cual, me propongo romper con el régimen de autorización discursivo, que pretende ser universal, mayoritariamente masculino y nortecentrado, desde la práctica de una escritura sensible, afectada y autoetnográficamente performativa (Cosentino, Claudia y Lopez, Marcela; 2020; Raimondi, Gustavo, *et al.* 2020). A partir de la perspectiva del *punto de vista* y el *conocimiento situado* desde la experiencia (Haraway, 1995; Alvarado, 2017) busco producir aportes metodológicos que habiliten, propicien y acompañen las pedagogías crotas como prácticas performativas del saber. De manera esperable, los criterios filosófico-metodológicos de la escritura de este TFM adoptan una perspectiva epistemológica transdisciplinaria, que combina métodos de investigación documental desde estudio de mi propio archivo docente (anotaciones, guiones de talleres) y trabajo con encuestas a ex-participantes de talleres. Dado el carácter principalmente teórico de la investigación, la metodología

se apoya en herramientas heurísticas y exegético-hermenéuticas, con un diseño de investigación flexible.

Prácticas performativas del saber

*¿Cómo trazar
desde la academia,
hacia la academia,
junto a la academia
las escrituras que acompañan
y dan cuenta
de estos movimientos?*

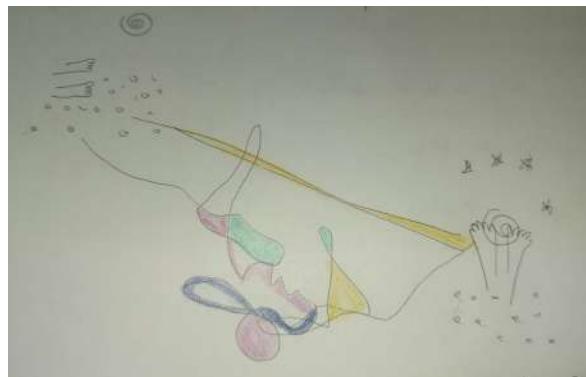
Las metodologías performativas se sostienen como búsqueda de producción de otros significados críticos, a través de una transformación recíproca entre sujeto y objeto de estudio y sus respectivos entornos (Sentamans, Tatiana, 2022, p. 53), desde una permanente tensión con lo instituido, sea institución, como todo lo fijo y pre-establecido (Vidiella, Judit, 2005). Por otra parte, Kitrina Douglas y David Carless (2013, p. 54), ubican a las metodologías performativas como (a) una forma distinta de *llegar al conocimiento*¹⁷, a partir de (b) una experiencia concreta, donde suele presentarse (c) un desdibujamiento de la división entre el yo y el otro, (d) creando una visión alternativa. Siguiendo estos pasos, de manera esquemática podríamos inferir que las pedagogías crotas como prácticas performativas del saber e instancia de investigación-creación (se) sostienen:

- El movimiento es el eje-elemento principal de las pedagogías crotas como investigación-creación; es quién determina el método y la (des)(re)orientación constante de la práctica¹⁸. Puede ser físico como una instancia de

¹⁷ En inglés Ixs autores utilizan la categoría 'coming to know' que traducida en castellano borra todo tipo de embodiment/acuerpamiento y devenir de la dimensión que se quiere transmitir. Una traducción quizás más sexual podría ser *irse al conocimiento*.

¹⁸ Luego de nuestros talleres, solemos mandar una encuesta para seguir co-creando las pedagogías crotas y críticas. Respuestas anónimas recibidas a la pregunta “¿Consideras nuestra práctica pedagógica como una en movimiento?”: 1) El taller tiene una práctica pedagógica en movimiento. Ejercicios interactivos te sacan de tu marco de referencia abriendo espacio para nuevas preguntas y acercamientos a temas. 2) Aunque el formato virtual tenga sus limitaciones para la participación "encuerpada", las prácticas somáticas ayudan a estar presentes con el cuerpo y por generar una cierta participación con el movimiento. Por el otro lado, al compartir

precalentamiento ante una sesión de taller; temporal, moviéndonos de dinámica en dinámica, practicando un lugar no-lugar e impermanencia, desde una dislocación del locus estático; material, desde el movimiento de las fuentes de archivo con las que trabajamos, activando a través de una escritura especulativa otros pasados-presentes-futuros posibles; o epistemológico, ya que todas estas dinámicas no buscan nada más y nada menos que socavar el poder de lo conocido, desde una (des)(re)orientación constante;



↑Imágenes 30 y 31: Resultados del ejercicio *¿Cómo ir de un lugar a otro?* por ← Laura y → Rosario. Suelo utilizar este ejercicio a modo de introducción de talleres o sesiones. La pauta consiste en dibujar en un extremo una representación de nosotrxs y en el otro nuestra práctica o proyecto. En una primera pasada, se conectan ambos cuerpos con una línea lo más recta posible, la segunda es con ojos cerrados, la tercera, con la mano no hábil de cada unx.

→ Estos movimientos cotos designan un estilo creativo de transformación y metáfora performativa del saber que permite encuentros y fuentes de interacción de experiencia y conocimiento insospechadas que, de otro modo, difícilmente tendrían lugar;

el espacio con personas que se conectan desde otros territorios, he sentido que se ha producido un desplazamiento entre contextos y procederes distintos. Algo que creo es muy enriquecedor. 3) si, al juntarnos a hablar en grupos pequeños y luego en general, al compartir cada uno desde nuestro punto de vista e interactuar entre nosotrxs a través de lo virtual. 4) Sí, considero que es en movimiento y que se define como en deslices. Uno también es cerrado al movimiento a veces. Se toma su tiempo. Pero esta vez el movimiento me paso por fuera del taller. En los días entre medio. 5) Si, está en movimiento, en constante repensar, en constante recomponer y rehacer las ideas preestablecidas. Principalmente, ya en la manera de plantear de manera horizontal el transcurso de las sesiones. Resulta muy estimulante que desde lo que es "la autoridad" haya planteamientos de tomar también control de las sesiones por parte de las integrantes. Aquí el conocimiento fluye, va transitando entre todas. 6) Sí, siento que es algo transversal al taller. Ej el ejercicio con las fotos de unx y lxs otrxs. Mismo las propuestas para los próximos encuentros en relación a lo que pasaba en esa clase. Por ejemplo, la propuesta de seguir deglutiendo las sesiones en los sueños y compartirlo.

- La creación de mundo/s, construcción de realidad/es otra/s como salidas múltiples y creativas (Rolnik, Suely, 2004, p. 3), practicando una insaciable construcción de puentes sea desde lenguajes verbales, no-lingüísticos, somáticos, especulativos o afectivos, entre cada uno de los procesos de (des)(re)orientación, es otra constante en las pedagogías crotas. Por ejemplo, luego de una sesión donde sentimos¹⁹ que lxs participantxs quedan desorientadxs por la dinámica, sugerimos guardar en una parte del cuerpo esa sensación, para tener un lugar de movilización dónde volver. O también, frente a cada pauta de escritura, habilitamos siempre el seguir la consigna o escribir cualquier incomodidad o malestar que lxs atraviese en ese momento, para mantener el flujo creativo libre de atascos;
- Entrar blandxs. Al principio de cada sesión siempre compartimos un ejercicio breve, sea de escritura, dibujo o visualización guiada, para traspasar el umbral del cotidiano hacia el espacio coto y performativo del taller. Ese garabato, susurro o palabrerío sin contexto, de manera magnética, deviene como por anticipado, -casi- siempre el sustrato al cual volver todo el resto de la sesión. (Ver Imágenes 30 y 31)
- Las preguntas son una parte fundamental del proceso, tanto individual como colectivo. Ellas nos orientan con flexibilidad, sugieren senderos, muestran direcciones posibles, y se presentan como terrenos fértiles, húmedos y habitables, siendo fuentes de pensamiento crítico e investigaciones posibles;
- Las respuestas jamás buscan una solución fija. Son aproximaciones abiertas, autónomas, impredecibles y relaciones, constituidas de manera transdisciplinar, entre imágenes, cuerpos y palabras;
- La fuerza performativa de las pedagogías crotas radica en un situarse por fuera del espacio institucional, desde la invención de un espacio marcado por una política del acontecimiento y la construcción común de conocimiento;

¹⁹ En una búsqueda por la multiplicidad permanente, desde su escritura autoetnográfica performativa, este texto podrá alternar entre el uso del plural o el singular, de manera caprichosa.

- La política del acontecimiento, lejos de ser unilateral, muta, (se) multiplica y (se) expresa. Por ejemplo, durante la tercera sesión online del taller *Escribir las prácticas* (2025), la dinámica proponía, como primera instancia, dividirnos en grupos de a tres, a través de la herramienta Break Out Rooms de Zoom²⁰. Durante un minuto cronometrado, unx participante relataba su práctica, mientras otrx tomaba nota y lx otrx escuchaba. Para la segunda ronda, la propuesta era cambiar de grupos y realizar lo mismo. Luego de dar la pauta, todxs lxs participantes habían entendido que era lo mismo, pero en vez de realizarlo con su propio proyecto, esta segunda vez era a través de algún proyecto apuntado en la primera ronda. Todxs manifiestan esa escucha otra, que traía consigo una necesidad de continuidad y relacionalidad con lxs comapñerxs. Inmediatamente, decido cambiar la dinámica, realizando la propuesta. Una escucha desviada, moviliza de manera activa, instituyente y colectiva, el transcurso inicial de una propuesta, siguiendo finalmente todxs esa nueva orientación. Co-creando de manera recíproca y continua, el acontecimiento se presenta en patrones espiralados e impredecibles que se desplazan simultáneamente, de adentro hacia afuera y viceversa;
- Estos hallazgos de direccionalidad y porosidad más que hacerse cuantitativamente, informan una pedagogía cualitativa y performativa, que propone una dinámica entre mover(se) y ser movidx, tocar(se) y ser tocadx, investigar(se) y ser investigadx, buscar y ser encontradx, perder(se) y encontrar(se) en la diferencia;
- Las pedagogías crotas entendidas como prácticas de investigación-creación sitúan el hacer artístico desde/entre lo pedagógico y no por la enseñanza de una práctica u oficio *artístico*. Por eso, más allá de lo que generamos dentro de los talleres (escrituras, fanzines, ejercicios), atravesar las pedagogías crotas supone entrenar y crear un espacio otro, dentro del mismo cuerpo, posibilitando nuevos tipos de prácticas de saber. Son artísticas en cuanto performativas y creadoras-de-mundo;

²⁰ Ejercicio inspirado en uno similar dictado por Dani Zelko en clínica de proyectos.



Imagen 32: Taller *Un archivo de sentimientos* (2022), inspirado en el libro homónimo de Ann Cvetckovich (2018). En el mismo, una frase de David Wojnarowicz relata su imaginación de espectáculo de llevar un cadáver a la Casa Blanca como expresión de duelo público de lxs muertos por el sida: “Sería reconfortante ver a esos amigos, vecinos, amantes y desconocido marcar el tiempo y el lugar y la historia de una manera tan pública” (Cvetckovich, Ann, 2018, pp. 20-21). La dinámica capturada se desprende de estas dos últimas palabras: *tan pública* y proponía a lxs participantes llevar archivos y objetos íntimos, y en un mesón a la calle, público, ubicarlos para realizar una (re)organización y catalogación colectiva y fabulativa de los mismos. Foto: Mar Papagni.

- Al igual que los crotos, las pedagogías crotas emulan instancias individuales y colectivas, micro y macropolíticas, de condensación y de dispersión;
- No negociamos con la búsqueda constante de autonomía, basada en la responsabilidad con la comunidad de aprendizaje y con unx mismx. Por ejemplo, al comienzo de un taller, a modo de presentación del espacio pedagógico, suelo mencionar que de haber momentos de incomodidad (si unx compañerx toma mucho tiempo la palabra, o ante comentarios poco cuidadosos), pido que no piensen para sus adentros *camila no le está diciendo nada*. Desde una gimnasia por la autonomía, invito a interrumpir de manera colectiva esas situaciones, independientemente de mí, entendiendo que lo común en la construcción del conocimiento no es sólo una metáfora, sino que implica responsabilidad, cuidado y acción. Otro ejemplo, muchas

veces agradecido, es la política de no presentarnos en el taller de manera forzosa, con la supremacía de la oralidad y la luminosidad de por medio.

Lejos de eso, siempre se abre la posibilidad de (i) presentarse por chat, o (ii) mediante mail o grupo de WhatsApp cuándo y cómo lo sientan;

- Practicamos el derecho a la opacidad, en todas sus manifestaciones. Esto es, siempre mencionamos cuándo los ejercicios serán o no compartidos con el resto de lxs participantes, para que cada quién maneje su exposición según lo deseé.



†Imágenes 32, 33 y 34: Universo visual hacia otro uso de los libros, de *trabajo práctico*.

- Hacer talleres con libros es otro tópico recurrente en las pedagogías crotas ¿Qué significa esto? Desplazamos algún libro que nos haya interpelado, generado incomodidad, preguntas, ganas de conversar, compartir y amplificar sus potencialidades, y convocamos a un taller con ese título de libro, para pensar algunos de sus postulados. Así transcurrieron *Escribir las prácticas*²¹ en referencia al libro homónimo de Roger Chartier escrito en 1996, *Un archivo de sentimientos*²² del libro también homónimo de Ann Cvetckovich de 2018 o *La insistencia del susurro*^{23 24}, fragmento del libro

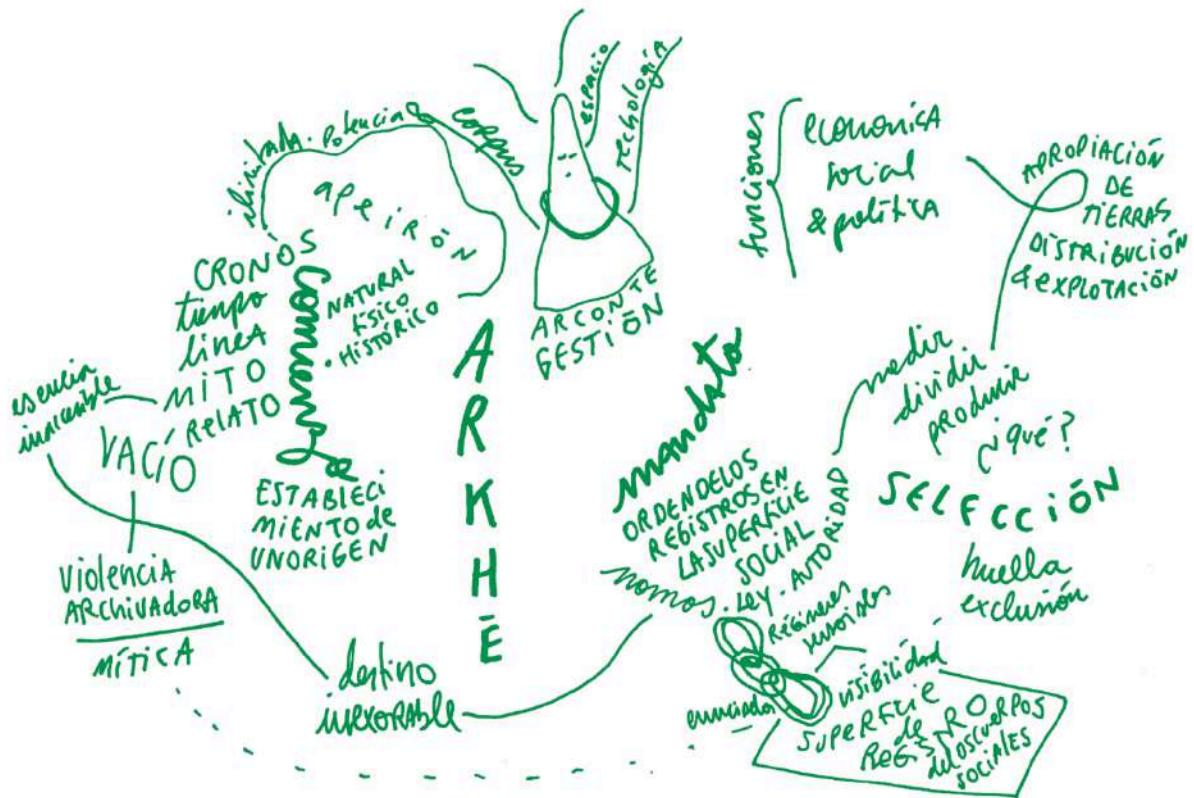
²¹ Primera edición en 2021, en la Biblioteca Mauricio López, Mendoza, y segunda edición online desde *trabajo práctico* en 2025.

²² Taller realizado en 2022, en Pulperia la Mutuálica, Buenos Aires, invitada por mi amiga Julieta Gómez Blumencweig, en el marco de las Jornadas de Nueva Sinceridad organizadas por Elena Castro Córdoba y Víctor Aguado Machuca, financiado por Ayudas INJUVE para la Creación Joven. Ver imagen 32.

²³ El taller *La insistencia del susurro* tuvo lugar en la Biblioteca del Museo Nacional Estancia Jesuítica de Alta Gracia y Casa del Virrey Liniers, Córdoba, Argentina, en el marco de *Obraje. Encuentro de publicaciones, artes y oficios gráficos*, los días 11, 12 y 13 de febrero de 2022, coordinado por Agustina Triquell y su equipo.

²⁴ Una crónica de este taller con el título *La insistencia del susurro: Pedagogías feministas y eróticas metodológicas* fue presentada como trabajo para la Materia 4 de este Máster y seleccionada posteriormente en

Brujería Capitalista de Isabelle Stengers y Philippe Pignarre, publicado en 2017.



↑Imagen 35: Diagrama/resumen del capítulo “El doble principio del archivo-Estado (comienzo y mandato)” del libro *Anarchivismo: tecnologías políticas del archivo* (Tello, Maximiliano, 2018, pp. 51-66) para el taller *Teorías de archivo*.

→ Los diagramas (Janan Rasheed, Kameelah, 2023), la imagen/texto de Gloria Anzaldúa (Gilland, Julianne et al., 2016) o las cartografías (Rolnik, Suely, 2004), son ampliamente utilizadas en los talleres como elementos intersticiales: entre el decir y el hacer, entre lo consciente y lo inconsciente, entre lo que nos afecta y nuestros afectos, entre la fuente y la construcción de realidad, entre lo que nos pasa y las grafías que lo continúan, desde la suspensión entre términos que no se quieren resolver o de múltiples direcciones. Así, la visualidad se entrelaza con lo lingüístico, desde una recíproca relationalidad interdependiente.

Autoetnografía performativa

¿Cómo nombrar cómo escribo sobre/entre/desde lo que hago? Desde el eterno ensayo y performatividad de cualquier referencialidad e identidad fija posible. Me dicen que la escritura que uso se llama autoetnografía²⁵. Me dicen que habría que ver si mi tono ensayístico, al no ser científico, produce conocimiento²⁶. Retengo ambas palabras: autoetnografía y ensayo.

La autoetnografía como método académico comienza a consolidarse en los años 90 desde la antropología crítica, la sociología y los estudios culturales (Ellis, Carolyn, 2004). Gracias a los aportes decoloniales, pero sobre todo feministas, las autoetnografías, los relatos de experiencia y las autobiografías se hicieron lugar en estos campos como corpus y locus de enunciación legitimados desde donde dar cuenta de ciertos trayectos –de vida, de investigación, de saberes–. A partir de prácticas teóricas, estéticas y éticas, las autohistoria/s (Anzaldúa, Gloria, 2021), que no son más que (auto)teorías, (auto)ficciones y (auto)escrituras, toman la excusa del *self* para reevaluar la propia experiencia como un modo de tender(nos) puentes hacia otrxs, desconociendo toda frontera entre la creación artística y la reflexión conceptual y política. En ese sentido, escribir junto a las autoetnografías performativas (Cosentino, Claudia y Lopez, Marcela; 2020; Raimondi, Gustavo, *et al.* 2020) me permite trazar una metodología de investigación cualitativa que busca problematizar las resistencias entre el “yo” (auto) y el colectivo (etno) en el acto de escribir (grafía). Tranzando todas las instancias de cualquier acto performativo, podemos observar cómo las mismas se sostienen también desde esa, mal llamada no productora de conocimiento, textura ensayística.

Esta localización de crota y nómade, encuentra su voz escritural en la autoetnografía performativa, que ensaya de manera permanente otras singularidades múltiples, y permite a su vez perfor(m)ar saberes y experiencias desde –otras– múltiples locaciones y voces corporizadas. Situada, al decir de Silvia

²⁵ Devolución de dos de los cuatro trabajos entregados en el Máster.

²⁶ Devolución en una reunión de revisión de uno de los trabajos entregados en el Máster.

Rivera Cusicanqui, desde un *jiwasa*, cuarta persona del singular que quiere decir nosotrxs pero como sujeto de enunciación singular (Rivera Cusicanqui, 2024, diciembre 13), crea a su vez condiciones para la transformación de la escritura académica y de las históricas representaciones de la otredad, al poner el cuerpo propio y colectivo en el centro como agente productor de conocimiento.

Habituados a la secuencia narrativa y a la centralidad de la argumentación, la multiplicidad resulta difícil de afrontar. ¿Cómo abrirse a todos los flujos cuando el entramado institucional del imperio nos enseña a cerrarnos, a centralizarnos en un ego despótico, a no dejarnos ir, a controlarnos? Las condiciones de esa multiplicidad, entonces, no atañen sólo al modo de organización de los textos, sino que afectan la propia producción del sujeto. (Perlongher, Néstor, 2016, p. 121)

Esta acción de crotear la escritura académica, implica un sacudir, fabular, afectar, poner en movimiento lo fijo, en este caso, la autoetnografía, desde un *jiwasa* al sur²⁷, complejizando el prefijo auto, abriéndolo hacia un yo afectado por un nosotrxs. Desde este posicionamiento feminista-decolonial, singular-plural, y sobretodo antibinario, este trabajo sucita desentramar analíticamente qué condiciones, dinámicas y afectividades posibilitaron las derivas y resultados de ¿mis? prácticas pedagógicas, artísticas y teóricas, más allá de este supuesto yo accidental que las tracciona.

Dice Cristina Rivera Garza: “Incluso si al escribir hablamos de nosotros mismos, estamos ya, en el acto de escribir, hablando de otros” y “No hay recuento de yo alguno que no sea, al mismo tiempo y de manera necesaria, un recuento del tú” (2018, p. 31), la voz y cuerpo de este trabajo ensaya desde esx sujetx singular-plural, encuentros e individuaciones dinámicas constituidas a partir de agenciamientos colectivos. Por colectivo no me refiero sólo a personas, sino

²⁷ Me interesa pensar aquí la propuesta de Nelly Richard de pensar al *Sur* como una localización táctica que interviene en las geografías de poderes. “Las maniobras tácticas del *Sur* resaltan la potencia enunciativa y performativa de las “diferencias diferenciadoras”, es decir, de aquellas diferencias que desafían el sistema de clasificación de las propiedades y atributos de lo que ha sido nombrado autoritariamente por el centro como “identidad” o como “diferencia”. En: Richard, Nelly (2009). *Derivaciones periféricas en torno a lo intersticial*. Revista Ramona.

también a los materiales con los que trabajo, los cuerpos que toco²⁸ (vivxs, muertxs, amores, amigas, mi perra Mimi), antes, durante y después de mis prácticas, el polvo que rodea los archivos y las paredes que activamos en los talleres, el sonido mudo de los cuerpos procesando después de una dinámica afectante, el llanto de participantes por abuelas muertas y primos suicidados luego de leer cartas de su archivo familiar de manera coral, desde las diferentes temporalidades que por allí circularon y las afecciones devenidas en el proceso.

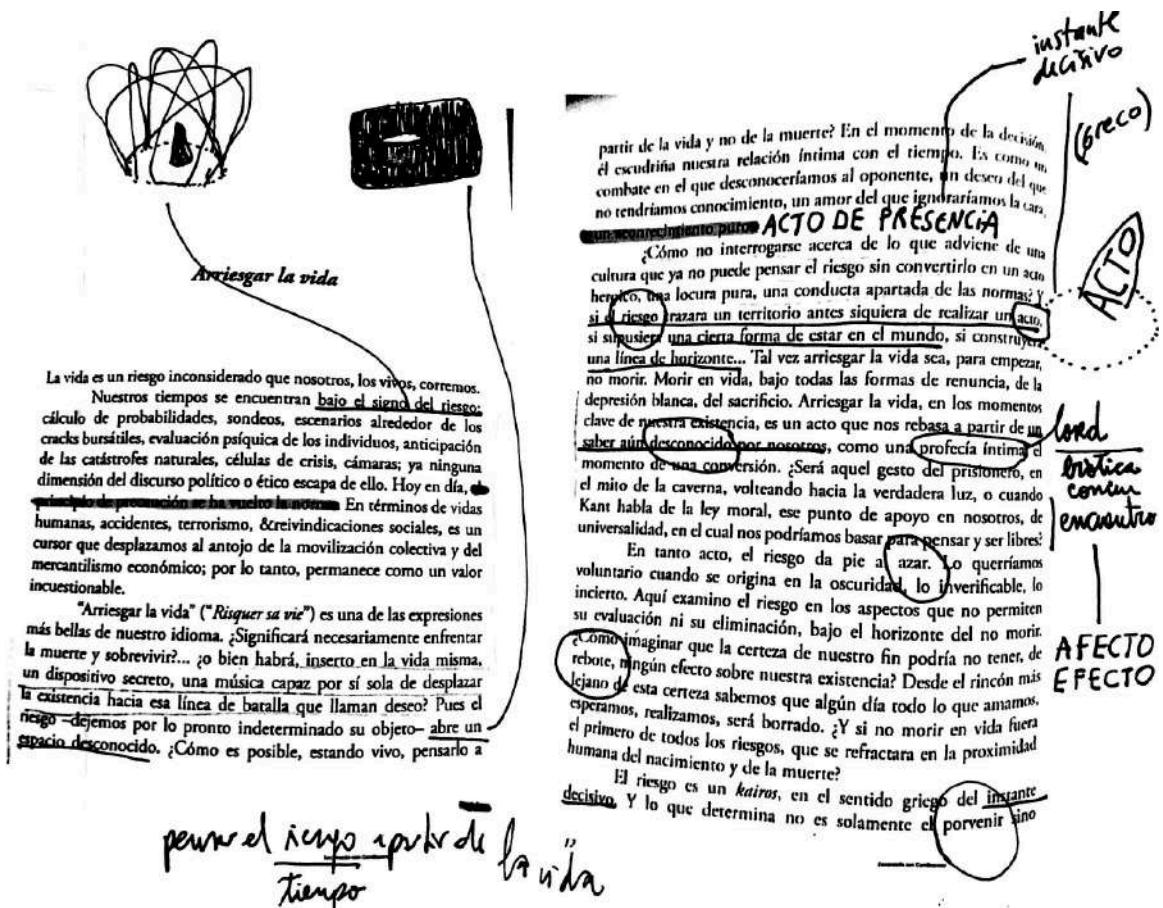
Por eso, cada vez que esta escritura enarbole un yo, propongo sostener nuestros cuerpos leyentes en ese yo infinitamente traccionado por un nosotrxs, plural, al sur, en movimiento, que desconoce todo orden y origen, como invitación a esta práctica performativa del saber, que desentramo en este trabajo.

2 x Pedagogías crotas

I. Riesgo

La vida es un riesgo que nosotrxs, lxs vivxs, corremos. Así abre Ann Dufourmantelle la primera página de su libro *Elogio del riesgo* (2019). Como buena filósofa, ella (se) desplaza desde la idea de riesgo como probabilidad de muerte, ya que paradójicamente es nuestra única certeza, hacia la idea del riesgo como una línea de horizonte a atravesar si queremos esbozar cualquier tipo de porvenir. Esto es, sólo corriendo riesgos, desplazando la existencia, se impide la fijación del pasado, desde la apertura a un tiempo-otro desconocido. Al entender las pedagogías crotas como una práctica de/en movimiento, en tanto moviliza lo propio, lo estático, el pensamiento, esta invitación a correr riesgo es siempre una provocación. El segundo grupo de Archivo Bootcamp transcurrió del 12 al 18 de agosto de 2024, en Masia La Toba, Cortés de Arenoso, Castellón, España.

²⁸ Carolyn Dinshaw menciona al respecto del tacto a través del tiempo y el potencial queer de que las historias puedan tocarse entre ellas, yuxtaponiendo vidas: “el proceso de tocar, de hacer conexiones parciales entre entidades incommensurables es extrañamente queer porque crea una relación a través del tiempo que tiene un componente afectivo y un componente erótico”. En: DINSHAW, Carolyn (1999) *Getting Medieval. Sexualities and Communities, Pre-and Postmodern*, Durham, Duke University Press. pp. 54 -55.



↑Imagen 36: Diagramas de pensamiento intervenidos en *Arriesgar la Vida* de Ann Dufourmantelle (2019).

El primer día, luego de que lxs participantes se instalaran en las habitaciones, tuvo lugar la primera sesión donde compartí una breve introducción a partir de ciertas ideas del artículo *Residencies and future cosmopolitics*²⁹ (2020) de Taru Elfving y el libro *Elogio del Riesgo* anteriormente mencionado. Por su parte, el artículo reflexiona sobre el rol de las residencias en el campo de la institución arte, y entiende a las residencias como comunidades temporales de artistas, emplazadxs en un sitio activo de tránsito y nodo internacional, que propone aprender e investigar por fuera de los márgenes académicos. Lxs artistas, cual agentes polinizadores, se mueven entre lugares, personas, contextos culturales, y saberes transdisciplinares. Es desde ese singular desplazamiento que las interacciones cotidianas requieren un compromiso de apertura radical hacia nuevas formas de agenciamiento cosmopolita, lo que nos lleva nuevamente al riesgo. En diálogo con

²⁹ Residencias y cosmopolíticas futuras.

Dufourmantelle, luego de dicha introducción, la pauta durante toda la semana de la residencia fue: desconocerse. Si venían con un plan, dejarlo, si tenían la idea fija de explorar alguna técnica, abandonarla. Abortar toda línea recta y previsible, dejando lugar al hallazgo, no sólo material, sino procesual y propio fue la mayor invitación una vez reunidxs.



↑Imagen 37: Primera dinámica convidada por Tatiana y Martina, luego de mi introducción a Archival Bootcamp. Las residencias, al ser comunidades de aprendizaje, proponen que los ejercicios sean realizados en parejas pedagógicas por lxs participantes. Así, la instancia de ejercicios es también una invitación a adentrarnos en la práctica de lxs demás, a través de una previa conversación de a pares.

Sara quedó fascinada con el riesgo. Me pidió prestado el libro de Dufourmantelle que había llevado y durante toda la semana de la residencia leyó en sus ratos libres, al sol, acostada y en el bosque de pinos, elogios sobre el riesgo. Así fue como al segundo día encontró el reverso de una fotografía como excusa, para después llevarlo al cuerpo, y apoyar figuras y texturas en el suyo propio,

generando impresiones efímeras, o (re)tomar unos patrones olvidados de revistas de costuras como partituras de desplazamientos libres en el espacio. Dice Sara en el testimonio de la residencia:

La atmósfera que allí había me dió permiso para crear, para equivocarme, y hacer el ridículo si hiciera falta. A las horas, a partir de ahí, todo va a fluir, y el ambiente es increíble porque se crea una comunidad temporal que de alguna manera te sostiene en esos momentos de riesgo e inseguridad, para seguir tu instinto e intuición, y confiar, y disfrutar. (Sara Montoya, Marzo, 2024, Archivo Archival Bootcamp)

¿A través de qué pautas, aperturas, fragilidades, creamos un ambiente seguro para la experimentación y el riesgo constante, en una semana de residencias? Creo que si bien varía según la persona y su posibilidad de entrega, siempre es importante evidenciar los riesgos que uno tomó para que ese espacio fuera posible, por ejemplo, el de las residencias.



↑Imagen 38: Foto de perfil de una ex-amante, que dice: *Cuidémonos mutuamente para poder ser peligrosxs juntxs.*

En mi introducción del primer día, compartí también cómo nacieron las residencias, mis itinerancias y nomadismos constantes, no sólo físicos, remarcando el riesgo que también supuso para mí lanzar de manera autogestionada ese espacio que todos nos encontrábamos co-creando. La lengua-puente de las residencias fue el inglés, pero también el castellano, el chino y el valenciano. Otro de los riesgos

que compartí, fue que si bien hablo y practico el inglés de manera fluída, mi relación con el lenguaje era insolente. Esto implicaba que si bien podía hablar *bien*, también podía cansarme y empezar a hablar *mal*, o conjugar erróneamente los verbos y preposiciones. Así, muchas veces, en determinados puntos del discurso, hacía entrar otras lenguas, traducciones en simultáneo al castellano, en dibujos/diagramas, y desde un sin fin de iteraciones, habilitando esa vulnerabilidad compartida.

Cuando todxs corremos riesgos, participamos mutuamente en la creación de una comunidad de aprendizaje. Descubrimos juntxs que podemos ser vulnerables en el espacio de aprendizaje compartido cuando corremos riesgos. La pedagogía comprometida enfatiza la participación mutua porque es el movimiento de ideas, intercambiadas por todxs, lo que forja una relación de trabajo significativa entre quienes están en el aula. Este proceso ayuda a establecer la integridad de quien enseña, al mismo tiempo que anima a lxs estudiantes a trabajar con integridad. (hooks, bell, 2010, p. 21)

Ponerse a unx como sujetx en riesgo, en este caso, fue mi manera de invitar a otrxs a ese lugar fértil. Citar a Ann Dufourmantelle como ritual inaugural de apertura de portal, filósofa, psicoanalista y muerta por meterse al mar del sur de Francia a rescatar a dos niños que se estaban ahogando, puede ser también el acto de psicomagia más tentador, para dejarse arrastrar por la vulnerabilidad y la potencia del desplazamiento de todo lo predecible.

II. Preguntas

Hace tiempo que pienso en *Las Preguntas*. Así, en mayúscula, cursiva y plural-no-específico, como un manojo de flores silvestres frescas, recién recogidas. Interrogantes como racimos, racimos como manojos diversos y rastreros, formado por yuyos con raíces que le permiten crecer y desarrollarse, mas también ser arrancados de un puñal listos para el viaje. Flores y preguntas, son a su vez sostén de gusanos y bichitos, castillo de abejas y mariposas, base de operaciones de fotosíntesis, y otras prácticas de condensación y liberación. Rebeldes al cultivo, ambas explotan desde la tierra con sabiduría. Situadas, en cada latitud y altitud, adoptan un nombre distinto.

Durante mis talleres, desde escrituras, en conversaciones con amores y desconocidxs, a través de aperturas de portal o tiradas de i ching, siempre me pregunto por las preguntas.

Pienso en la práctica del preguntar e inmediatamente siento mi largo camino educativo normativo institucional de 27 años³⁰, desde lo que Paulo Freire denomina la *burocratización de la pregunta* (2013), a excepción de algunas clases y docentes. De manera esquemática, podría comenzar por el “¿Qué día es hoy?” de la primaria, y el pasar al frente para escribir en tiza blanca y letra cursiva legible la respuesta, los exámenes dictados, al ritmo de “Siguiente pregunta” o “Pregunta de examen”, pasando por el meritocrático “¿Alguien sabe la respuesta?” de secundaria, sin mencionar el “¿Qué vas a estudiar?” una vez terminada la misma, y el crisol de fauna que se despliega una vez dentro de la universidad.

Existe una relación indudable entre asombro y pregunta, riesgo y existencia. De modo radical, la existencia humana implica asombro, pregunta y riesgo. Y por eso mismo supone acción, transformación. La burocratización implica adaptación con un mínimo de riesgo, con cero asombro y sin preguntas. Así, la pedagogía de la respuesta es una pedagogía de la adaptación y no de la creatividad. No estimula el riesgo de la invención y la reinvencción. Para mí, negar el riesgo es la mejor manera de negar la existencia humana. (Freire, Paulo, 2013, p. 76)

Según los postulados de este pedagogo decolonial, vemos cómo el riesgo se muestra como requisito para cualquier práctica crítica y creadora. En oposición a la pedagogía bancaria, donde quién imparte la clase deposita saberes y conocimientos, la pregunta como motor de la reflexión crítica propone un desplazamiento hacia un cuestionamiento constante por las normas, estructuras y saberes establecidos, lo que no es más que una interminable reflexión sobre el poder, y subsiguiente uso y abuso. En su libro *Por una pedagogía de la pregunta* (2013), sostiene que el deber de cada docente es que el preguntar sea uno de los primeros asuntos a discutir. Pero no desde un posicionamiento intelectual, sino desde un vivir la pregunta, la indagación y la curiosidad, con especial hincapié en la

³⁰ Desde mis tres hasta mis treinta y tres (edad actual) años de edad, con una interrupción de dos años, da un total de veintisiete años de escolaridad y educación superior.

relación indudable entre asombro-pregunta, riesgo-existencia. Una apuesta permanente hacia la infancia como estado permanente.



↑Imagen 39: Abuelas de Plaza de Mayo, Marcha de los Jueves, 5 de mayo 1982.

La burocratización de la pregunta, hizo por mucho tiempo que la búsqueda de solución fuera mi único propósito. Habitar la duda, sí, pero también usar esa interrogación para informar una respuesta que pueda, de alguna manera, resolver y desmembrar esos asfixiantes signos de interrogación. Ellas dualistas, yo heredera occidental de un productivismo binario, o nosotras en una vincularidad relacional, lentamente fuimos dando paso a un transitar esta práctica del preguntar por la mera reflexión en sí misma. En su libro *A la salud de los muertos, Relatos de quienes quedan*, Viciane Despret (2021) realiza un desplazamiento ontológico de la pregunta ¿Qué hacemos con lxs muertos? hacia ¿qué hacen lxs muertos con nosotrxs? Desde ese cuerpo escritural, lanza en formato de preguntas algunas reflexiones y posibilidades que se contradicen, se concatenan, otras imposibles, y comenta: “Estas preguntas no piden resolución, aunque siempre podamos responderlas. Allí radica su fuerza performativa” (2021, p. 30). Continúa y menciona que algunos

interrogantes, en lugar de conducirla a respuestas, la experiencia de atravesarlos la condujo a otros acontecimientos, historias y nuevos accesos para comprender.

Me pregunto, ¿Qué preguntas me permitieron desplazar el preguntar como regulador entre la razón y el entendimiento, hacia una práctica artística y estética que habilitaba por el mero hecho de ser enunciada, otros mundos posibles?

↑Imagen 40: *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* Guerrilla Girls, 1985. La leyenda debajo del cartel dice: menos del 5% de lxs artistas en la sección de Arte Moderno son mujeres, pero el 85% son



desnudos femeninos.



↑Imagen 41: *Proyecto Heteronorma, Mujeres Públicas*, 2003.

Trazando una breve genealogía, puedo ubicar a Las Abuelas de Plaza de Mayo en 1982 y una pancarta a fines de la dictadura que interroga *¿Dónde están los centenares de bebés nacidos en cautiverio?*³¹, las Guerrilla Girls y su estruendo feminista en formato cartel preguntando: *¿Tienen las mujeres que estar desnudas para entrar al Met.Museum?* y en 2003 a las Mujeres Públicas con su Proyecto Heteronorma, donde encuestas pegadas en la vía pública, interpelaban: *¿Es usted heterosexual, cómo se dio cuenta? ¿Cree que su heterosexualidad tiene cura? ¿Qué haría si su hija le dice que es heterosexual?* Así, mujeres y lesbianas irrumpimos en la calle, en las paredes, en el sostén de banderas con brazos abiertos, unidas al calor de la pregunta. Así, el arte, la política, la militancia, la heteronormatividad y la calle, acuerpada por amigas, amores, plazas, talleres de serigrafía, mesas de estampas en cada marcha, talleres e intervenciones fueron mis motivos de (re)preguntas constantes.

Desde esto, *¿En qué medida la fuerza performativa de las preguntas sin responder que plantea Despret se relaciona con las pedagogías crotas como prácticas performativas del saber?* *¿Dónde se encuentran los otros mundos posibles, planteados a modo de preguntas como terrenos performativos, y la clase como un acto de investigación-creación en sí mismo?*

En castellano, los signos castellanos de interrogación abren y cierran un espacio, que, siguiendo la línea de la grafía, habilitan a su vez un arriba y un abajo, un suelo, cielo y raíces. Así, la clase o los talleres desde las pedagogías crotas, desde sus limitaciones (duración, espacio virtual, aula, protocolos comunes que se establecen al comenzar el encuentro, etc), emulan también esa con-tensión como sujeción, suspensión, freno, inmovilización de un afuera burócrata y productivista, hacia un movimiento de temblor continuo que invita a un desplazamiento contenido

³¹ Una pregunta deviene en un nuevo colectivo, las madres que buscaban a sus hijxs a través del preguntar-se-se-reconocen en un otro nuevo colectivo: las abuelas que buscan a sus nietxs: “Hacía seis meses que las Madres de Plaza de Mayo habíamos convertido la orden policial de circular en la ronda de los jueves. Pero aquel jueves de 1977 una madre se apartó de la ronda y preguntó: *¿Quién está buscando a su nieto o tiene a su hija o nuera embarazada?* Así, un grupo de madres comprendimos que debíamos organizarnos para buscar a los hijos de nuestros hijos apropiados por la dictadura y fundamos Abuelas de Plaza de Mayo”. (Abuelas de Plaza de Mayo, 2016, marzo 24, *La búsqueda de los desaparecidos vivos*. Página12. Recuperado en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/especiales/18-295277-2016-03-24.html>

por la concavidad que aloja suavemente la duda. Cerradas, abiertas, directas, de rebote, retóricas, imposibles, violentas, desorientadoras, reflexivas, caprichosas, las pedagogías crotas abren las preguntas como posibilidad de práctica y agite del pensamiento crítico, desde la pluralidad de su existencia.

Cual gusanos perfor(m)adores, las preguntas son necesarias para desarrollarnos en un estado libre de espacios pedagógicos sostenidos y anudados. Dice, desde su experiencia de montaña andina, de alturas y amorosidades, mi amiga Mariana:

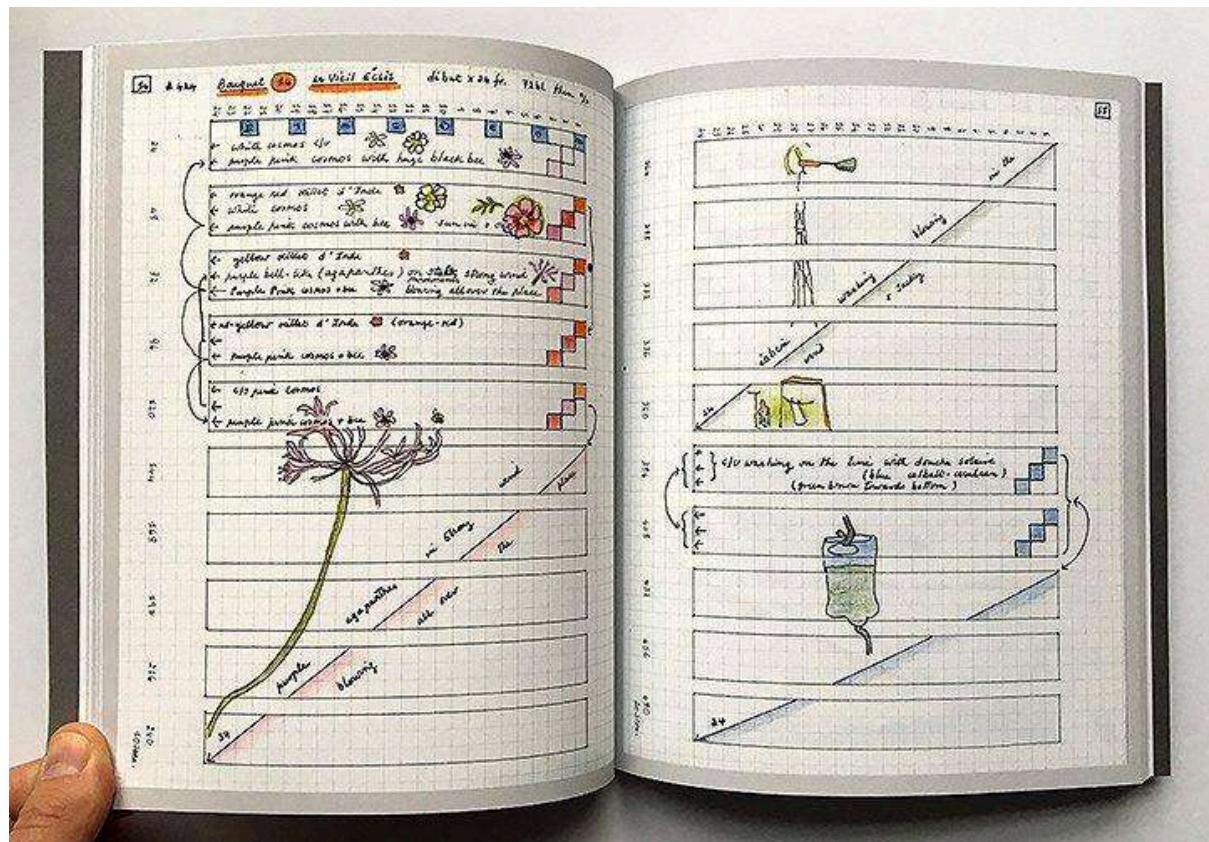
Para desprendernos, para desapegarnos, para soltarnos y para ello, también nos tenemos. De(s)anudar aquello a lo que nos habituábamos. Fisurar con la cotidianidad de la vida. Desanclar la domesticidad de lo doméstico. Agrietar patrones, rutinas, estereotipos, roles, traccionar las expectativas que pusieron en cada una de nosotras. (Alvarado, Mariana, 2021, p. 17)

Para todo eso, deseo, para no decir debemos, construir cordadas, espacios blandos, orejas enormes, preguntas y escuchas atentas, desde nuestras *prácticas creativas del saber* (Rogoff, Irit, 2017), permitiendo un “desplazamiento tanto conceptual como metodológico en el que no es solo el desarrollo teórico del trabajo sino su desarrollo activo lo que produce un desplazamiento del saber” (Rogoff, Irit, 2017, p. 45)

III. Guión

Los guiones de Rose Lowder fueron para mí, en mi práctica, uno de esos talismanes que me ayudaron a pensar el guión como práctica en sí misma, por fuera de lo establecido. Di con su serie *Bouquets* en 2018 durante mis estudios de Máster de Cine. En la misma, esta artista y cineasta experimental, compone en sus libretas la transcripción de sus films de 10 segundos de duración, filmados en 16mm. Si bien estos fueron realizados después de ser filmados, de alguna manera me permitieron expandir el entendimiento causa-efectista que tenía hasta ese momento del uso instrumental del guión. En ellos, un campo de flores se divide en cuadrados, una flor crece por entre las hojas, sin necesidad de que represente con

exactitud el metraje, más bien como un diálogo poético y una presentación-otra del mismo relato.



↑Imagen 42: Rose Lowder Bouquets 11-20: Notebooks.

Un tiempo después, volvió mi fascinación por los guiones a través del texto *El guión como estructura que quiere ser otra estructura* de Pier Paolo Pasolini (1981), donde propone considerar el guión como una técnica autónoma, obra íntegra y completa en sí misma, lo que me permitió retomar la posibilidad de ser-en-sí de los guiones, es decir, de presentar desde su potencia performativa, de informar realidad y crear situaciones.

Por otra parte, en términos pedagógicos, entendemos por guión conjectural o *didáctica-ficción* (Bombini, Gustavo, 2001) a aquellos ejercicios de imaginación relatados en primera persona, por parte de Ix docente. En estos textos de anticipación, quién imparte la clase se sitúa como alumnx y describe lo que posiblemente acontezca: temas elegidos o asignados, qué hará, qué dirá, qué propondrá hacer a sus alumnxs y qué harán sus futuros alumnxs en sus clases,

determinando cómo espera que reaccionen a sus propuestas (Borgani, Clarisa y Santos La Rosa, Mariano, 2016, p. 6). Esta escritura hereje, trastoca todos los rituales de la práctica docente y ofrece en cambio una ficción pedagógica para contar lo que fue y lo que podría hacerse otra vez de nuevo de otro modo (kevorkian, camila y Alvarado, Mariana, 2023, p. 112), tomando acto desde la escritura misma.



↑Imagen 43: Guión de dinámica de taller interno para *Colectivo Lagunaries*. (2020-2023)

Performático, técnica en sí misma, ficción, tanto el cine como la pedagogía me presentaban al guión no ya como mero instrumento, planificación, pautas a seguir, sino como una instancia autónoma de imaginación y acción posible.

Josefina Ludmer, en su libro *Aquí América Latina. Una especulación*, define el verbo especular como un adjetivo (del latín *speculāris*) con el espejo y sus imágenes, dobles, simetrías, transparencias y reflejos, mientras que a especular como verbo (del latín *speculāri*) que involucra un pensar y teorizar (Ludmer, Josefina, 2010, p. 30). Por su parte Eduardo Kohn, en su libro *Cómo piensan los bosques* (2021) sostiene que lo especulativo es una suerte de adivinanza silvestre que se lanza al mundo, a partir de reflejar, acceder o escuchar a ciertas redes vivientes que hacen que la vida sea posible y pensar junto a ellas. Pensar los guiones como ejercicios de especulación³², sea para hacer un film, una performance, un show de música, defender una tesis o dar una clase, es, al decir de Ludmer, una manera de pensar con imágenes y perseguir un fin secreto, que involucra una primera instancia de reflejo, imagen o imaginario en relación y una segunda –o tercera– que crea (desde) ese encuentro.



↑Imagen 44: Guión de film performático *<interrupciones a> toda la memoria del mundo* (kevorkian, 2021).
Disponible en: <https://camilakevorkian.com/interrupciones-a-1>

³² No quería dejar de mencionar las prácticas de ficción especulativa de los feminismos propuestas por autoras como Donna Haraway, Alison Spedding, Octavia Butler y Saidiya Hartman.

Fue durante mi residencia artística en habittat³³ es que encontré otro libro talisman. *First, Then... Repeat. Workshop scripts in practice* (2022) es la compilación de los guiones de talleres que el colectivo Hackers & Designers impartió desde 2013 hasta la fecha de publicación del libro. La introducción propone la dificultad de documentar los talleres, debido a la imposibilidad de reconstruir lo que pasa durante las comunidades de aprendizaje temporales. Los guiones así, se presentan como compañerxs para auto-organizar situaciones de aprendizaje, habilitando una práctica basada en el taller como forma de prestar atención al acto de (re)escribir, (re)activar, documentar y reflejar los guiones de los talleres. Lo que nos lleva nuevamente a discutir cómo los talleres y los guiones de talleres modelan y son moldeados por los entornos que atraviesan.

En el capítulo dos *Estableciendo condiciones*, con el título *Historias y prácticas de los talleres*, la editora Anja Groten sostiene una conversación con la historiadora del arte Heike Roms sobre la idea del taller como práctica. Roms comienza sus estudios con la emergencia del arte de performance en contextos educacionales, desde una conceptualización de la pedagogía como performance, y advierte:

Existen libros sobre laboratorios de performance, por ejemplo, y hay una historia conectada entre el taller y los laboratorios, el espacio de estudio y los ensayos como formato. Pero hay muy poco sobre el taller en sí, al menos dentro del discurso de los estudios de performance o de la historia del arte, así que empecé a sentirme intrigada por esta forma ubicua que permanece en gran medida sin examinar. (...) Pero aún no hay suficiente material disponible sobre la historia del taller que nos ayude a entender en qué momento ocurrió ese giro: de considerar el taller como un sitio físico real a abordarlo como un formato de evento. (Groten, Anja y Roms, Heike, 2022)

¿Cómo se relaciona el espacio de guión y el espacio de taller? ¿Desde dónde se sostienen esos trazos que imaginan un espacio, las combinaciones posibles? En mi práctica tengo dos tipos de guiones, los pedagógicos y los de mis películas performáticas. Los primeros, nunca son tan cronometrados, más bien tentativos, aunque sí tiendo a calcular y escribir el tiempo estimativo de cada

³³ Se autodefinen: Asentamiento cult(r)ural que lleva consigo prácticas participativas de habitar (y publicar) dentro y más allá de la escala local. Localizadxs en Tredozio, Italia. Ver más en: <https://habitattt.it/>

ejercicio. Número los bloques (siempre 0 es presentación/introducción y después en números, los ejes temáticos, conceptuales, o ejercicios), escribo palabras claves de las pautas, y siempre dejo ejercicios de más, para en el momento, según la vibración del grupo, poder ir acompañando dicho fluir, además de otras situaciones no guionadas, que también puedan tener lugar. Normalmente suelen ser a mano, ya que me permiten más expresividad en tanto diagramas o dibujos que me ayudan a planificar, pero también los hago online, cuando estoy en viaje y no quiero cargar con tanto peso del papel.

CHARLA (EN-DESDE MI PRÁCTICA)

camila kevorkian

0. Intro: desde argentina. marie me invito a hablar un poco de mi práctica artística y pedagógica. para esto quería tomar dos términos como orientadores, fijar esos inicios, por si nos perdimos, saber dónde volver.... marcar un círculo, como una chakana de protección, donde puede pasar de todo pero no de cualquier manera. vamos a iterar entre dos categorías, nomadismo y anarquismo.

nomadismo: no sólo físico, sino también psíquico, identitario, sexoafectivo, pedagógico, modelo de percepción y producción que permite movilizar lo estático, generar conexiones impensadas, de una topografía laberíntica, un antídoto contra la concentración de poderes e identidades fijas.

anarquismo: elimclógicamente archivo puede fijar un orden y un origen, al aplicar prácticas de movimiento, una (des)orientación, se produce un quiebre en esa linealidad euro-árabe-céntrica y normativa, contemplando lo que se nos escapa, dejándolo ir o siguiendo su fuga, todo, siempre, en movimiento.

la idea hoy, es que juguemos con este nomadismo pedagógico, de interrupciones, de charla no lineal, mientras yo voy activando mi archivo de prácticas, procesos, teorías y mitos, desde un anarquismo posible.

interrupción: modo poético de cortar una conversación a la que no fuiste invitado, pero de la que se es objeto de su dicción, procedimiento afectivo de desconectar el circuito del sufrimiento infinito, práctica política de desmontar las convenciones de lo escuchable, indisciplina de un saber que irrumpre en las coordenadas del corpus hegemónico del conocimiento. falla en la serialización subjetiva en la que múltiples vidas exigen pasaje perforando la lengua del poder, deseo de molestar todo universo jerárquico de creencias. Inversión de la mirada, giro del habla, intervalo provocado por la implantación de un piquete de problemas en la reiteración de un hábito perceptivo o mental.

vai flores- interrupciones

1- CLEAR THE MECHANISM

voy a ir relatando/razando cómo lego a hacer lo que hago, mientras voy a ir (in)trumpiendo-los con ejercicios para que activen lo mismo en-desde su propia experiencia, a modo de mapa de ruta, que ustedes mismxs sepan donde están, puedan anclar, etc....

1) hacer lista de palabras/conceptos/títulares afines a su práctica, que vean presente hoy, que les gustaría potencialmente que estén, que oden, que la contraponga, que les haya

costado atravesar, que les genere tensión,.....



- a. movimiento
- b. indección
- c. multitasking/electrismo
- d. autogestión
- e. colectivo/individual
- f. teoría
- g. escribir las prácticas
- h. relación obra-concepto
- i. habitar el gis
- j. estrellas extrañas

2) identificar preguntas que duermen en cada categoría de la lista anterior: hacer lista de preguntas que me hice/hago sobre la-mi práctica artística:

- a. ¿cómo archive en movimiento?
- b. ¿cómo elegir un camino entre todos, de todas las cosas que sé hacer/hago?
- c. ¿cómo confirmar en una cosa?
- d. ¿cómo me visto a plazos por lo que hago? ¿hice alguna vez de esto?
- e. ¿cómo equilibrar la trama colectiva con mi producción de obra individual? ¿por qué me cuesta tanto hacerme cargo de mi obra? (¿por qué cuesta tanto nombrarse?)
- f. ¿cuando voy a dejar de leer tanto? ¿que hago con lo que leo?
- g. ¿cómo escribir sobre lo que hago? ¿cómo empezar? ¿para qué hacerlo?
- h. ¿cómo hacer obra desde la teoría?
- i. ¿cómo bancar el proceso?
- j. ¿cómo estar permeable de todo, todo el tiempo y entregarme de lleno al fluir-devenir-etc de palabras que suenan super bien pero ALTA ANSIDARK?

—“empleo” la charla, dar indicaciones de uso de chat, links, referencias, activaciones--

2- ¿por qué cuesta tanto nombrarse?

—“ME DICEN QUE DIGA QUIÉN SOY”

—DAR CUENTA DE UNX MISMX / fracaso y necesidad de narrarse

↑Imagen 45 y 46: Página 1 y 2 del guión para mi charla-taller *Hackear el álbum familiar*, en el marco del seminario *Despatriarcalizar el álbum familiar* de Mariela Sancari. Centro de la Imagen. México.

Podría sospechar que las clases que imparto con guiones en computadora son más ordenadas o de ejercicios más largos o teóricos, mientras que las a mano son más movedizas (ejemplo: un ejercicio de escritura de 3 minutos, otro con ojos cerrados, etc). Respecto a mis guiones de películas performáticas, estos suelen ser mucho más cronometrados y ensayados, ya que tienden a ser pautas de lectura mientras un video está siendo proyectado, pero también, sorpresivamente, son los

más plásticos, tachados y re-escritos. En los mismos hago asteriscos en la entrada de lectura de cada libro o materialidad, por fuera de la hoja del guión, ya que suelo trabajar con varios objetos de lectura a mano, y no todo se encuentra extraído en el guión.

Podríamos pensar en esos rastros de ensayo de mis guiones de películas performativas como condiciones necesarias para llegar a esa exactitud cronometrada, mientras que en los guiones pedagógicos, podríamos pensar esa instancia de ensayo del guión conjetural, donde yo repaso mis pautas y realizo un desdoblamiento para sentir hacia dónde podría derivar cada ejercicio, planteando posibles respuestas.

IV. Temporalidad

La clase discurre, monologa, con referentes y bibliografías. Hace calor, tengo cosas que hacer, y realmente sigo sin entender por qué estoy sentada escuchando a esta señora. Descentro la mirada, buscando otra distracción. Salgo de la pantalla y veo mi cartuchera en la mesa. Es transparente y por dentro un papel rectangular de fondo celeste y letras blancas proclama: MY TIME IS VALUABLE. Es un regalo de Jody Servon, participante de la primera edición de Archival Bootcamp, las residencias artísticas de archivo que coordino. Su proyecto homónimo a la frase del sticker, propone visibilizar el valor del tiempo de mujeres y disidencias en diferentes comunidades de los Estados Unidos. Lo siento como un guiño y habilitación al desacato, a salirme de esa pantalla y cortar con ese locus pedagógico y normativo que tanta rabia y malestar me produce en todo el cuerpo.

interrupción: modo poético de cortar una conversación a la que no fuiste invitadx pero de la que se es objeto de su dicción. procedimiento afectivo de desconectar el circuito del sufrimiento infinito. práctica política de desmontar las convenciones de lo escuchable. indisciplina de un saber que irrumpen en las coordenadas del corpus hegemónico del conocimiento. falla en la serialización subjetiva en la que múltiples vidas exigen pasaje perforando la lengua del poder. deseo de molestar todo universo jerárquico de creencias. inversión de la mirada, giro del habla. intervalo provocado por la implantación de un piquete de problemas en la reiteración de un hábito perceptivo o mental. (flores, val, 2013, p. 4)

Esa sensación de picazón, por mí bien conocida, me dice “bueno, pará, intentá intervenir, interrumpir con tu voz, proponer otro orden, practicar la pregunta”. Otra vez, malestar y afectación devenida en pregunta y posibilidad. Hago concesiones con mi impulso y me meto. Recibo como respuesta “Sí, eso lo vamos a ver después”. Vuelvo a la cartuchera, a lo valioso del tiempo, a la sed de autonomía que provoca el odio por la verticalidad y la unilateralidad. Suena en mi cabeza el tango *Naranjo en flor*, “Después, ¿qué importa del después?”. Veo y siento esa línea recta de la pedagogía normativa causa-efectista de enseñar>aprender, primero>segundo, teoría>práctica, expongo>preguntas. Odio lo recto con todo mi ser³⁴, sobre todo en lo pedagógico. Suceden imágenes: mi cuerpo frente a una pantalla, mi cuerpo frente a un pizarrón, mi cuerpo mirando diapositivas: mi cuerpo sentado mirando al frente, frente a miles de situaciones pedagógicas no afectivas, ni lúdicas, ni permeables a ningún tipo de *interrupción*. Escribo en el chat que me surgió algo. Abandono la reunión.



↑Imagen 47: Momento donde Jody Servon reparte las tarjetas. Para ver más del proyecto:
<https://www.instagram.com/mytimeisvaluable/>

³⁴ El poema “Las personas curvas” del anarquista Jesús Lizano ha marcado mucho mi hacer pedagógico también, siendo insumo de varios de mis talleres.

En su libro *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, Silvia Rivera Cusicanqui reflexiona sobre la temporalidad descolonial: “No hay post ni pre en una visión de la historia que no es lineal ni teleológica, que se mueve en ciclos y espirales, que marca un rumbo sin dejar de retornar al mismo punto” (2010, p. 55). Retomo ese andar nómada, sin dirección pero no por eso sin propósito. Esos recorridos no-lineales hacen que también las comunidades se rompan, fragmenten, y que eventualmente se vuelvan a encontrar, o no, conviviendo en diferentes planos de existencia. Hacer lugar a la pregunta, a una interrupción durante una clase, supone un riesgo, el de por ejemplo, no volver a encontrar el hilo. Y con hacer lugar me refiero al espacio de la pregunta como territorio fértil, blando, amoroso, donde poder descansar. Hacer lugar, implica un abrir, un mover, desplazar otras cosas: los temas que venían, las categorías por explicar, todo en tiempo futuro. Se hace lugar en una manifestación, en una multitud, se hace lugar en la agenda para una reunión, para un café con amigas. Se hace lugar en la cama para que entren dos, tres, cinco personas o perros. Hacer lugar implica que el mismo espacio que estaba antes destinado para algo, una o dos cosas, ahora deba ser compartido por tres o más cosas, teniendo menos espacio cada una, pero entrando todas. Hacer lugar conlleva una pérdida, de control por parte del docente, de lugar por parte de la currícula, de linealidad discursiva en tanto efectividad bancaria pedagógica. Hacer lugar supone desviarse, abrir una fuga. Hacer lugar es invitar a alguien a una fiesta donde no fue invitadx. Hacer lugar es un gesto de amor revolucionario, anclado en la empatía de un temblor ajeno, acuerpándolo como propio. Hacer lugar significa perder futuridad, rumbo, norte, adentrándose de lleno en este sur tan temido.

Por eso, el hacer lugar a la pregunta de unx estudiante, se tenga el tiempo que se tenga, se entienda o no la pregunta, se tenga o no la respuesta, es un consenso básico para cualquier pedagogía que desee con toda su fuerza despegarse de la norma.

V. Confluencia

nosotras, entre aguas salvajes e hidrosubjetividades, emplazadas en un desierto romántico de posibilidades. nosotras acuáticas, precipitadas y desbordadas de memoria arqueológica y ambiental, de tecnologías ancestrales y mapeos hídricos, tomamos el agua como botín y su rugir siniestro ante la amenaza del hormigón cartesiano, colonial y capitalista. nosotras sensibles, nosotras anfibias, nosotras con sed de ancestrxs abrimos diálogos de saberes, necesidades, deseos y procesos de subjetivación en torno a nuestros vínculos con el agua como sujetxs, como comunidad y seres australes. (Parise, Nicolás y kevorkian, camila, 2022, p. 41)

Confluir, con-fluir, fluir con: alguien, otrxs seres, el agua, una situación, una dinámica, el armado de un taller. En abril 2022, gracias a la Beca Formación del Fondo Nacional de las Artes de Argentina, dicté un taller de escritura creativa en el Archivo Histórico del Agua de Mendoza, perteneciente al Departamento General de Irrigación. Durante un mes, diecisiete cuerpxs se entregaron a la aventura que significó trabajar con los archivos y materiales de una de las instituciones más antiguas de la provincia. Fundado en 1884, el Archivo del Agua guarda todos los pedidos de riego, mapas, topografías, registros de laboratorio y legajos relativos a la gestión del agua de Mendoza, paradójicamente, emplazada en un desierto. A través de los ejes escritura, flujo, movimiento y especie compañera (Haraway, Donna, 2019, p. 73) atravesamos los cuatro encuentros.



↑Imagen 48 y 49: Taller Aguas Lenguas, Archivo Histórico del Agua, abril 2022, Mendoza.

En tanto escritura, la propuesta no era solamente escribir sobre el agua, sino pensar-con el agua como elemento y procedimiento de activación. ¿Cómo es una

escritura sólida, líquida, gaseosa, que se filtra e infiltra salvaje y subterránea? ¿Cuáles aguas faltan, cuáles no llegan, cuáles se calientan, evaporan, enfrián y derriten? Lo que nos llevaba al agua como especie compañera en esta (re)configuración de mundos. Si bien la linealidad del archivo produce un tipo de conocimiento y una manera concreta de acceder a esos materiales, desde un aborto antropocéntrico nos preguntamos por esos hálitos invisibles que recorren los documentos, y por lo que podían hacer ellos con nosotrxs, en singular, en plural, siempre en relación, desde su legado acuático. Pensar al agua como especie compañera, portadora de experiencia, sabiduría y flujo de poder entre documentos implica que se (in)filtra en todo, siendo nuestra invitación a contar historias –otras– como una práctica de cuidado y pensamiento (Haraway, Donna, 2019: 38). El taller proponía desarticular el poder archivístico colonial (Hartman, Saidiya, 2019), desde nuestras propias vivencias: recuerdos de la infancia, de nuestra relación con el agua o la falta de, y trazados personales, junto a esos metros lineales de polvo.

La idea de flujo nos permitía evidenciar a su vez los flujos del archivo. ¿De qué manera circula el flujo entre nosotrxs, cómo activamos el flujo pasivo/activo³⁵ de esos documentos? ¿Cómo fluyen los cuerpos que lo tocaban y las manos que lo recorrían? ¿Qué pasa entre ese espacio liminal donde se toca lo verde con lo árido, donde se toca el archivo y su polvo y nuestro cuerpo 70% agua?

En tanto movimiento, un libro de Movimiento de Expedientes de 1895 nos regaló la idea de preguntarnos por los desplazamientos de/en los registros, por el mover y ser movidx. Recuerdo la experiencia de Juan, quién hizo su tesis doctoral en ese mismo archivo, y gracias a una pauta de desorientación de recorrido en el archivo, logró perderse luego de haber pasado cinco años de su vida allí dentro: nuestras (re)escrituras dispuestas a escurrirse en todo.

³⁵ Dentro del Archivo Histórico del Agua, los documentos se dividen según su uso y consulta entre Archivo activo, pasivo e histórico.



↑Imagen 50: Encuentro de edición colectiva en *oficin4 fabulativa*, Mendoza, Argentina.

Cuatro meses³⁶ después del taller, propuse reencontrarnos junto a las escrituras para pensar una publicación colectiva, con cita en la *oficin4 fabulativa*³⁷. Previo a la invitación, cada quién debía sumar en un documento compartido aquellos escritos que quisiera publicar. Una vez juntxs, con los textos impresos y recortados individualmente, realizamos una edición colectiva. ¿Qué texto iba junto a cuál otro? ¿Cómo discurría el fluir editorial? ¿En qué momento ingresaban las imágenes? ¿Cuáles? El proceso duró un mes y medio, entre los encuentros de edición colectiva, la grabación del poemario en formato audiolibro, maquetado y jornadas de encuadernación del mismo. El resultado fue una publicación anónima y autogestiva y un audiolibro, todo de descarga libre, presentado un mes después en

³⁶La regla N° 8 del decálogo para maestrxs y estudiantes de Corita Kent es: *No trates de crear y analizar al mismo tiempo. Son procesos diferentes*. El tiempo y la espera –entre siembra y cosecha, entre cultivos– es otro gran aprendizaje de las pedagogías crotas.

³⁷ *oficin4 fabulativa*: como espacio físico, fue una oficina de prácticas artísticas y salud mental que existió durante un año junto a mi socia Victoria Zuin. Como espacio virtual, sigue aún confabulando de manera intermitente y militante.

la misma oficin4. En tanto –otra– economía posible, las impresiones fueron posibles gracias a una colecta entre quienes participamos, y los ejemplares fueron regalados, y otros intercambiados a precio colaboración. Dicen algunas páginas:

Queridxs salvajes de aguas vivientes,

Les escribo desde las profundidades del recuerdo
de aquellos tiempos de aguas salvajes
Les escribo para que no olviden
Les escribo para salpicarlxs de deseo

Corran indómitxs como los ríos
Perciban la continuidad entre sus pieles y los ríos
los mares y las lagunas
la lluvia y el rocío

Sean correntada insumisa y potente
Como el clamor de voces ancestrales
que no paran de rugir



←Imagen 51: Ejemplar de *Aguas Lenguas* impreso en Can Batlló.

→ Imagen 52: Interior de publicación. Ver y descargar publicación y audiolibro en:
<https://camilakevorkian.com/aguas-lenguas-1>

En 2023, tras una breve visita a amigas de la imprenta autogestiva Can Batlló³⁸ en Barcelona, España, realizamos una especie de *camisa* para la

³⁸ En 2018 dicté un taller en la imprenta, junto a la colectiva t.i.c.t.a.c. titulado *Acción gráfica y cartelería feminista*. De ahí surgió una muy bonita relación aún vigente, con Selene, Celes y Carme, algunos de quienes sostienen el espacio de imprenta libre de los jueves.

publicación, impresa en tipos móviles. Dichos ejemplares, circularon libremente entre amigxs y artistas de la península.

La experiencia del taller en el archivo me introdujo al geógrafo social Nicolás Parise, con quién, desde el deseo de seguir des/en/tramando prácticas y saberes en torno al agua, presentamos un proyecto y fuimos seleccionadxs para participar en las Residencias Artísticas *Toda la Teoría del Universo* (Octubre, 2022, Concepción, Chile), con el proyecto *Cartografías hídricas y procesos de subjetivación*. La propuesta era realizar mapeos de las diferentes vinculaciones en torno al agua que presentaba la región del Bío Bío, donde Nicolás ya tenía experiencia desde otros proyectos colaborativos como WaterLab.

Si bien a primera instancia todo parecía confluir, durante el proceso tuvimos varias dificultades en tanto modos de hacer, (des)encuentros, frecuencias e intensidades. Intentábamos, fallábamos, nos (des)entendíamos de manera intermitente. Nico escribía, yo dibujaba, hasta que un texto, pero sobre todo la primera parte de la primera pregunta del mismo, apareció como puente y excusa posible. *¿Cómo pensar juntas (...)?* se preguntan val flores y Lucía Egaña en su texto *¿Cuándo comienza el proceso de escritura de la investigación?* (flores, val, Egaña, Lucía, 2020). Yo venía fascinada con ese texto, con sus pensamientos y reflexiones, y propuse tomarlo como sustrato posible desde donde (re)pensar(nos) las metodologías del entre que poníamos a jugar en la residencia. Así, (nos)escribimos:

¿cómo pensar juntas? ¿cómo construir una metodología común, del entre? también hay un entre entre nosotras ¿dónde nos encontramos, entre nuestras presencias y conjuntos de cosas, de carne e ideas que temporalmente somos? si en cada pérdida hay una posibilidad de encuentro ¿qué estamos dispuestas a perder para encontrarnos? ¿en qué lugar repetimos, dónde nos desconocemos? ¿cómo jugar juntas?

si toda investigación trae consigo una política afectiva, como modos de afectación, registros emocionales, disposiciones perceptivas, que crean cercanías o distancias con múltiples materialidades y cuerpos ¿cuáles son las modulaciones afectivas de la investigación entre nosotras?

desplegar, sí, los agenciamientos en otrxs, pero ¿cómo la multiplicidad de vidas dentro de las nuestras? nosotras y nuestras bacterias: ¿cómo activamos nuestras tantas aguas?

¿qué tecnología de pensamiento desarrollamos juntas? ¿cómo nos hibridamos entre nuestras metodologías? caminar respuestas / respetar la diferencia ante el saber de la otra ... ese espacio de singularidad, como una zona radioactiva, que no se atraviesa. que se admira por su opaca singularidad. que no se interpela, que se acompaña y nutre. estar juntas en una condición de vagabundeo, como estado de desposesión y apertura a la invención e imaginación permanente. el espacio del estar juntas como lugar desde donde emerge la capacidad de plantear preguntas y ensayar respuestas.

La búsqueda de confluencia nos obligaba a fabular otros modos de (des)hacer, de (des)pertenecer y activar la capacidad performativa de nuestras metodologías entre el arte y la ciencia, para producir ficciones a partir del contagio colectivo de nuestras –otras– experiencias del saber, del sentir y el hacer (flores, val, Egaña, Lucía, 2020, pp. 10-12). Continuaron nuestros meandros, ladeando costas e islas, hasta que dimos con tierra firme luego de pedirle a Nico que me explicara pasos, técnicas, palabras, categorías de su profesión, para ver de qué manera ficcionar / hibridar / trazar metodologías del entre, entre esos procedimientos y un hacer artístico. Entre palabras y procedimientos salió una: la transecta.

↑Imagen 53 y 54: Dinámica de transecta en Parque para Penco. Residencia Hídrica, Toda la Teoría del Universo. Concepción, Chile, 2022.



Este dispositivo de generación de datos utilizado en la biogeografía, la hidrografía y el urbanismo, propone trazar una línea sobre un territorio y representar lo que allí se observa. Para ello se puede desplegar una cuerda, cinta que une dos

puntos distintos sobre una superficie y representar las especies, tanto animales



como vegetales o funghi, de dicho terreno acotado.

Luego del hallazgo, realizamos dos activaciones: un taller de mapeo y un taller de transecta en un bosque nativo. De manera esquemática, Nico se encargó del primer encuentro y yo del segundo. El taller de mapeo utilizó la técnica Gulliver que consiste en hacer un mapa con los elementos que se tiene a mano. Así, las montañas pueden ser camperas de lxs participantes, el agua, un termo, trazando de manera material la interconexión de nuestros elementos cotidianos con nuestro territorio.

↑Imagen 55: Dinámica Mapeo de Gulliver, Casa 916, en el marco de la residencia Toda la Teoría del Universo. Concepción, Chile, 2022.

Por mi parte, el segundo taller, tomó la transecta como procedimiento. Para explicar el tecnicismo, realizamos un diagrama informativo, impreso en risografía, para entregar el día del evento. De manera performativa y especulativa, propusimos

usar esta técnica, no sólo para trazar lo manifiesto, sino para pensar posibilidades otras, desde el tacto, el olfato, junto a otros tiempos pasados y futuros del bosque, ausencias y dolores. Nos preguntamos: ¿Qué territorios reconocemos en la transecta? ¿Se relacionan? ¿Cómo? ¿Qué cuerpos reconocemos en la transecta? ¿Se relacionan con nuestros cuerpos? ¿Cómo? ¿Cómo se perciben las distancias? ¿Qué escalas reconocemos? ¿Te imaginás esta porción de territorio en el futuro? ¿En qué otros territorios tiene resonancia el que estamos *observando*? ¿Qué parentescos, jerarquías, anarquías aparecen con otros territorios? ¿Cómo son esas relaciones? ¿Cómo se perciben las distancias entre sí? y nuevamente ¿A/entre qué escalas nos movemos/enunciamos?

↑Imagen 56: Amiga, música y performer Fernanda Alemán, con su tatuaje.



A veces las experiencias nos marcan, no tanto por los resultados, sino por los aprendizajes del durante. Alérgico a toda disciplina y línea recta, el fracaso conserva algo de maravillosa anarquía de la infancia (Halberstam, Jack, 2011, p. 15) y habilita formas más escurridizas, creativas y sorprendentes de estar en el mundo. ¿Qué es fracasar en un residencia? ¿Qué implica ensayar metodologías del entre, de manera creativa y permanente, y nunca terminar de sentirse del todo cómoda? Vuelvo a la emocional y fluida agua, ¿Qué podía enseñarme ella de todo esto? En el

taller *Escribir las prácticas*, Rocío comenta que la invitaron a participar de una publicación que no resultó, ya que quién coordinaba no supo acuerpar las



diferencias. Es 2018 y escribo en un Post-It: *también estamos hechos de lo que no sucede*. Es 2019 y mi amiga Fernanda se lo tatúa en el brazo. En una charla, otra amiga me dice que la cagó el feminismo, yo le adiciono que también nos caga la pedagogía, o la pedagogía feminista, y esa sensación que a través del diálogo y los cuidados, podemos siempre llegar a ese lugar de pensamiento crítico. Es 2019 y doy la primera edición del taller *Proyectos no realizados. Tomo I*³⁹ en Master LAV, Madrid, para mis compañerxs de máster de cine experimental. La invitación es resumir proyectos estancados o cajoneados en un sobre, junto a tres preguntas, y a partir de ciertas dinámicas, cual pasamanos colectivo, ir adentrándonos en los sobres ajenos y sus posibles respuestas, desde una mutua crianza⁴⁰ e instauraciones posibles para esos trayectos suspendidos. El taller, sin saberlo, era mi proyecto cajoneado.

³⁹ El taller toma su nombre luego de una visita al Museo de Imprenta Municipal de Madrid. Previo a la reunión con el director, donde pude contarle un proyecto audiovisual en curso sobre la imprenta como tecnología colonial, en la sala de espera, que era una oficina, pude leer una carpeta rotulada *Proyectos no realizados. Tomo I*. Me fascinó la idea de archivar y conservar lo no realizado, de la misma manera con que guardaban lo hecho, espíritu que se transformó en este taller.

⁴⁰ Para expandir la práctica de la crianza mutua desde una perspectiva amerindia, ver Espejo Ayca, Elvira (2022) *YANAK UYWAÑA. La crianza mutua de las artes*. Estado Plurinacional de Bolivia.



↑Imagen 57 y 58: *Taller Proyectos no realizados. Tomo I. Master LAV. Madrid. 2019.*

¿Qué sucede cuando algo no sucede, o no sucede junto-a-todxs (Alvarado, Mariana, 2016)? ¿Qué prácticas y puentes ponemos en marcha para encontrar un punto medio? ¿Hasta dónde sostenemos nuestros cuerpos y afectos en un espacio que no sentimos cuidado? Me quedo con la práctica, con el hacer, con los puentes tejidos, tramados, inventados. Con un ensayar metodologías, cual muestrario de posibilidades, para pensar con otrxs, más allá del resultado. Sostengo la pregunta, de las posibilidades y las formas. Habilito también la renuncia ante una no escucha de unx otrx, desde una profunda y cuidada escucha hacia mi propio cuerpo: de los lugares que quiero habitar, de los lugares que me cuesta pero decido seguir construyendo, y de las dinámicas y mecanismos que definitivamente necesitamos desarmar. Agradezco, el agua porosa, sensible, indomable, estancada, resbaladiza, sin forma: enseña.

VI. Desorientación

Umbral de desengaño posible es la manera en la que Suely Rolnik nombra la valoración de cuánto se soporta -en cada situación- el desengaño de las máscaras que nos están constituyendo, su pérdida de sentido, nuestra desilusión.

El cartógrafo siempre valora cuánto de las defensas que se están usando, sirve o no para proteger la vida. (...) Cuánto se soporta el desengaño, de manera de liberar los afectos recién surgidos para investir otras materias de expresión y con ello, permitir que se puedan crear nuevas

máscaras, nuevos sentidos. O, por el contrario, de cuánto se está privando por no soportar ese proceso. (Rolnik, Suely, 2004, p. 3)

Las pedagogías crotas son un ejercicio de movimiento, que más allá de lo físico, proponen movilizar lo fijo, aprendido, hacia otras posibilidades creadoras. Mayoritariamente, lo fijo que se moviliza radica en las pedagogías aprendidas, o las formas normativas del conocer, al proponer un desplazamiento hacia prácticas performativas del saber, esto es, sin respuestas, habitando la pregunta, desde una comunidad activa de aprendizaje, produciendo conocimiento situado y común, desde actos singulares. De todas maneras, preguntar por lo que se moviliza no es el objetivo de este apartado, ni del de la pedagogía crotal, sino más bien cómo cuidamos ese *umbral de desengaño posible* que se activa cuando todo se mueve.

El taller *Teorías de archivo es un clásico de trabajo práctico* desde 2022. De un mes de duración, y un encuentro de dos horas por semana, el taller fusiona teoría y ejercicios creativos explorando la idea de archivo, su uso canónico e institucional, para tensionarlo junto a referencias teóricas, artísticas y abordajes afectivos. Desde los ejes origen, memoria, afectos y movimiento, propone (re)pensar el archivo no sólo como concepto, lugar y mandato, sino también como una manera de conocer lo que conocemos, desde modos alternativos de hacer y enseñar, decoloniales, feministas y desviados. Nos preguntamos: ¿qué es un archivo en términos canónicos? ¿qué lo compone y cuáles son sus partes? ¿hay relación entre lo que guarda un archivo y las prácticas de memoria que propone? ¿cómo es conocer y recordar a través de la emoción? ¿cómo se articula la memoria y el tacto? ¿cómo traer a los cuerpos olvidados? ¿para qué? ¿de qué manera las prácticas poéticas de archivo pueden proponer otros modos de vida? ¿qué historias queremos contar? ¿desde qué políticas de conocimiento? La propuesta consiste en tomar referencias teóricas de las lecturas recomendadas para poner ejercicios prácticos en marcha, de manera individual y colectiva, fomentando una práctica creativa de pensamiento. El taller, cual doble captura, propone repensar la colonialidad del saber presente en la práctica archivística canónica, desde

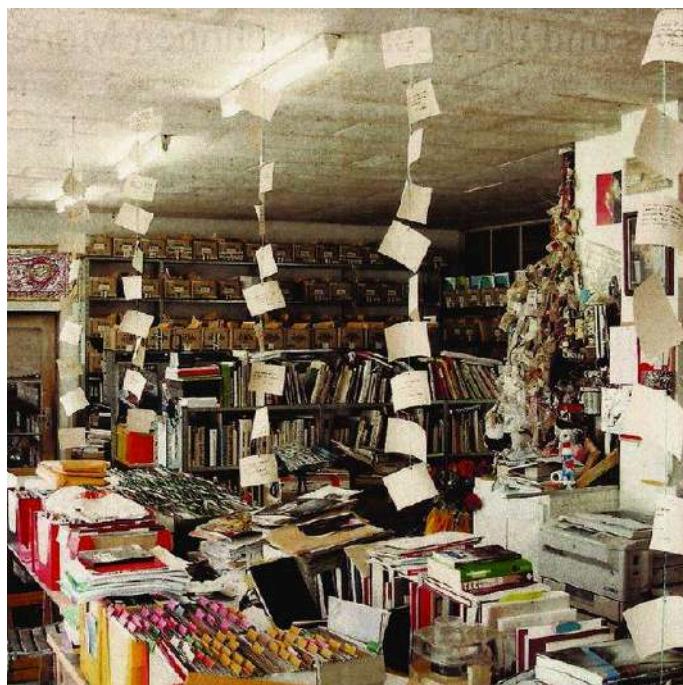
pedagogías proponen una fuga a los modos de conocimientos habituales.

En Abril 2025 dicté la cuarta edición de *Teorías de archivo*. Al día siguiente del primer encuentro titulado *Origen*, donde transcurrimos entre la idea de archivo, sus mecanismos de legitimación, la violencia y la colonialidad del saber⁴¹, recibo un mensaje de WhatsApp de una participante. En el mismo me comenta que no le quedaba del todo clara la estructura del taller, cómo íbamos a trabajar y qué aprenderíamos. Manifiesta que ayer había sentido todo un poco improvisado y desordenado, y que habían habido vacíos o silencios que no entendía a qué apuntaban. Recalca también que comprende que el espíritu del taller es que no sea todo tan guiado ni apegado a una estructura rígida, pero que agradecería alguna claridad. Ella es historiadora y trabaja con archivos en una Biblioteca. Además del mensaje enviado, que derivó en una serie de intercambios por audio donde yo le comentaba más sobre la dinámica del espacio y la práctica pedagógica, durante encuentros posteriores ella siguió manifestando la necesidad de preguntar por los objetivos de cada ejercicio, cantidad de escritos, formato o duración. Umbral y archivo. Desorientación e historia. Reciprocidad mutua en la interrupción, siendo ahora las pedagogías crotas lo escuchable a desmontar. ¿Cómo acompañar la tolerancia al desconocer(se) desde las pautas de taller? ¿Qué mecanismos se ponen en marcha para cuidar la desorientación de un cuerpo proveniente del campo de la historia y la archivística, de carácter normativamente lineal y causa-efectista?

Estos momentos en que cambiamos de dimensiones pueden ser desorientadores. Si mi proyecto es mostrar que las orientaciones están organizadas en vez de ser casuales, entonces ¿cómo podemos entender lo que significa estar desorientado? ¿Qué nos dicen esos momentos de desorganización? ¿Qué hacen, y qué podemos hacer con ellos? ¿Qué ocurre si la orientación no se restaura? ¿Qué hacemos si la desorientación se convierte en un mundo, o en una realidad? (Ahmed, Sara, 2006, p. 158. La traducción es propia)

⁴¹ Para un mayor abordaje sobre el archivo como tecnología colonial y los feminismos como prácticas desestabilizadoras de dicho orden, ver: kevorkian, camila (2023) *Anarchivos feministas: Itinerarios desde el Fondo Institucional Alieda Verhoeven*. En: Intersticios De La política Y La Cultura. Intervenciones Latinoamericanas, 12(23). <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/intersticios/article/view/41130>

Si, al decir de Ahmed, las orientaciones están organizadas en vez de ser casuales, ¿Qué desmontamos al atravesar el umbral? ¿Junto a qué fantasmas y deseos lo hacemos? ¿A pesar de cuáles otros? ¿Cómo ser sismógrafxs entre la responsabilidad y la creación de -otros- mundos? El mensaje de Martina provocó en mí una desorientación-otra. Lo conversé con amigxs y colegas. Lo compartí con Laura, mi amiga osteópata, quién suele recibir a menudo ese tipo de resistencias, al liberar energías atascadas en los cuerpos a través de su práctica. Uno de los casos fue un paciente que luego de la sesión, a los días, tuvo ataques de vértigo. Nada más sintomático que el vértigo y desterritorialización producto de la desorientación y la reorientación de los afectos (Rolnik, Suely, 2004, p.3).



↑Imagen 59: AnArchive Fabbrica, de Harald Szeemann.

Recuerdo una clase de composición coreográfica⁴², donde una docente nos indicó como pauta que, al igual que los lobos, el grupo se guiaría al ritmo del más lento. ¿Cómo cuidar una sensibilidad que necesita estructuras muy marcadas para su proceso pedagógico, sin descuidar a su vez la esencia de la propia práctica pedagógica? ¿Cómo acompañar ese traspaso de umbral, sin que sea lo suficientemente desorientador como para no poder soportarlo?

⁴² Se trata de las clases con Constanza Bitthoff en su estudio Che Chhen, Patan Nepal.

Luego de esta desorientación y reorientación sensible, esta vez de mi propia práctica, acuerpando ese mensaje y midiendo a su vez mi propio umbral de desengaño, facilité un “mapa de ruta” del taller, que cual programa en diferido, iba siendo completado una vez finalizado cada encuentro. Esta hoja, a modo de memoria, iba conectando los puntos conceptuales abordados, los ejercicios trazados, junto a materiales compartidos y complementarios, como textos, podcasts, obras, proyectos artísticos, etc. En tanto a las intervenciones que siguieron durante el taller, que pedían más *claridad*, –que con el tiempo entendí que era más forma o límite, y no tanto claridad en la consigna, ya que la misma era clara, pero no limitada o reducida a una modalidad determinada– yo propuse más explicaciones, ejemplificaba mucho más cada ejercicio, escribía por el chat si estaban todxs bien con la consigna, para no dejar sólo la oralidad como medio de expresión.

Dice una respuesta anónima de la encuesta posterior al taller:

¿Sentiste en algún momento malestar, incomodidad? puede ser en general, en algún ejercicio, en la falta de presentaciones grupales...

Malestar al saber cosas que incomodan y no reconocía.

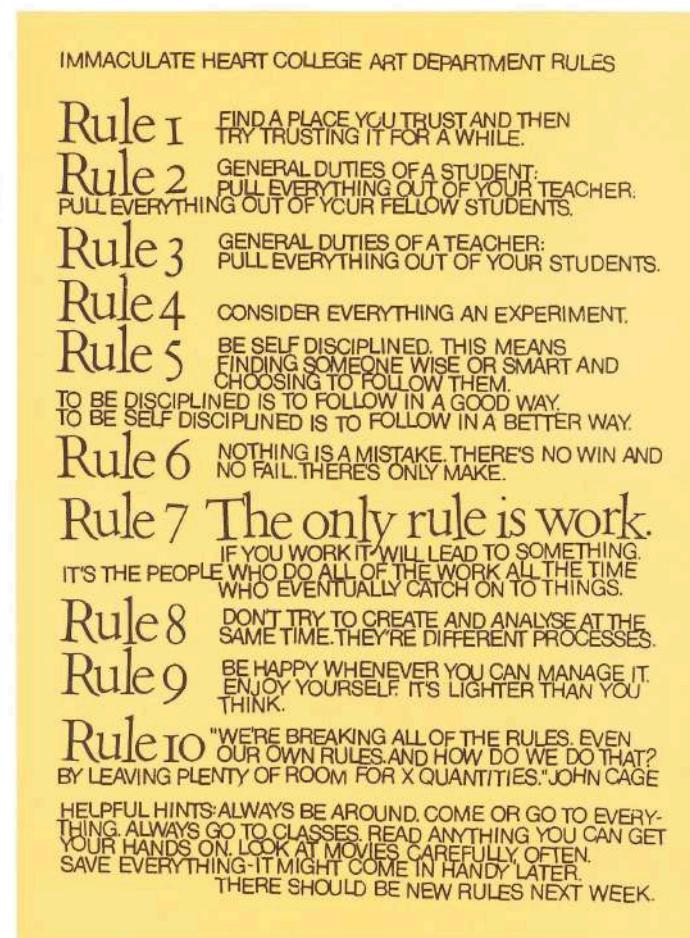
VII. Manifiesto/s

Manifestar es una de las palabras que más me gustan. Un poco retro tal vez, con dejo de los manifiestos modernistas, futuristas o surrealistas, contiene en sí misma tanto lo colectivo, de las manifestaciones, con sus sonidos y sudor, como los actos singulares e individuales de hacer presente una voluntad o un deseo. Manifestar es un verbo en eterno infinitivo. El dibujo es una de mis manifestaciones predilectas. Una manifestación es algo material, profundamente conectado a un hilo de misticismo. Un espíritu que se manifiesta, acude a un llamado, a una cita. No se manifestó, puede decir un legajo después de un juicio, cuando alguien por determinadas circunstancias elige guardar silencio. No manifiesta interés, implica que no hubo ningún signo de deseo aparente, exteriorizado, por tal o cual temática.

Algo del manifestar involucra también un hacerse público. Manifestar es demostrar, es sacar: un cuerpo a la calle, un deseo guardado, un amor oculto. Los manifiestos tanto de los modernismos latinoamericanos como de las vanguardias europeas fueron el dispositivo por excelencia como prácticas de reconocimiento, y decir acá *estamos, esto somos*. Los transfeminismos y las prácticas decoloniales también nos manifestamos: *Manifiesto Cyborg* de Donna Haraway (1985), *Manifiesto contrasexual* de Paul Preciado (2000), *Manifiesto de sedición feminista*⁴³ de Mujeres Creando⁴⁴ (2018) o el Primer Manifiesto del feminismo territorial mapuche⁴⁵ (2019) son algunos de los ejemplos.

En todos los casos, vemos que lo propio del manifiesto es resultar de una producción colectiva en tanto afirmación de un yo-nosotrxs desde cierto malestar, interrumpiendo las prácticas normalizadas al tiempo que proponen acciones alternativas desde un saber divergente, desobediente, irreverente (Alvarado, Mariana y kevorkian, camila, 2020).

↑Imagen 60: Reglas/manifiesto de la educadora, monja y serigrafista Corita Kent.



⁴³ En la voz de la acuerpos poniendo <https://www.youtube.com>

⁴⁴ Auto-definidas en violenta". Para ar www.mujerescreando.com.

⁴⁵ Disponible en <http://>

el parlamento de los
a. Disponible en
sultado 03/05/2025]
juista sedicosa y no
mujerescreando.com;

Es miércoles de taller. Hoy empezamos el taller *Amor de archivo*, un especial lanzado desde *trabajo práctico* en febrero 2024, en el marco del día de lxs enamoradxs. Con especial interés en las metodologías afectivas y feministas de trabajo con/desde archivos, el taller propone pensar la erótica y los fluidos de los conjuntos documentales que cada participante traiga a trabajar. Como todos los primeros, me propongo a hacer una breve introducción de los protocolos del espacio de aprendizaje. Los tengo anotados al margen de la hoja, en mi guión. En tinta azul, dicen: (i) presentaciones forzosas, (ii) escucha –remarcada con un círculo–, (iii) cuidado, (iv) direccionalidad / autogestión, (v) riesgo y (vi) grabadas⁴⁶. Abajo hay una pregunta: ¿Cómo desarticular un poder centralizado? Comienzo diciendo: *para comenzar, les voy a compartir ciertas pautas del espacio.....* Tati interrumpe: *¡El manifiesto de trabajo práctico!* Sigo: *que cual límites blandos, van a contener todo lo que aquí acontezca.* Tati manifiesta que las pautas son un manifiesto. Coqueteo con la idea.

Fabulo con un póster. Algo que se pueda doblar, pero también pegar. Algo que se pueda hacer chiquito y grande a la vez. Es decir, algo íntimo y algo público: cromo. Considero trabajar con mis conceptos, diagramas y dibujos con palabras. Puede ser algo inspirado en las reglas de Corita Kent (Ver imagen 60). Puede ser en serigrafía y retomar mi hacer de la universidad. El ensuciarme las manos, el olor a tinta, el pasar la manigueta, el sostener la pantalla/yablón y ser sostenida por él. El hacer una matriz para multiplicar y contagiar. Debería definir bien los puntos. No quiero que suene imperativo, ni definitivo –nada más alejado que lo cromo–. Algo abierto, tal vez una regla a completar. Puede ser en tamaño A3. Puede ser en papel fino también, para que no pese, y sea liviano. ¿A una tinta? O tal vez más chico, para optimizar costos. Sigo coqueteando con la idea...

⁴⁶ Después de años de dar clases virtuales, hemos comprobado junto a lxs participantes, que hay algo muy sugerente e instaurativo en subir las clases grabadas pero sólo en audio, sin video. Por una parte, se respeta el uso de rostro y cuerpo entre quienes participaron sincrónicamente, por otra, propone a quienes no estuvieron, una-otra instauración de imaginario a falta de imagen, desde la primacía de otros sentidos.

3 x Conclusiones

Para este final, me interesa retomar los objetivos específicos planificados de cara a un repaso del recorrido. Según lo indican los mismos, pude reunir un corpus bibliográfico de pedagogías críticas (Walsh, Catherine, 2014; hooks, bell, 2010; Sedgwick, Eve Kosofsky, 2018), estudios de la performance (Butler, Judith, 2007; Vidiella, Judit, 2005) y la investigación-creación (Egaña, Lucía, 2012; Contreras, María José, 2013, Carrillo Quiroga, Perla, 2015; Hackers & Designers, 2022). A su vez, también agrupé y puse en diálogo material de mi archivo docente (imágenes, guiones, mensajes de participantes) y encuestas post-talleres realizadas a participantes, que me sirvieron de corpus de análisis de mi práctica. Desde ahí, pude analizar mi propia práctica, junto a otras voces y pensamientos, al identificar constantes y variables, y posibles categorías. A lo largo del TFM, desde una escritura autoetnográfica performativa (Cosentino, Claudia y Lopez, Marcela; 2020; Raimondi, Gustavo, *et al.* 2020), pude construir y delimitar una pedagogía crotal como práctica performativa del saber. Durante la confección del TFM hubieron varios hallazgos, informados entre teoría y práctica, que me fueron a su vez guiando intuitivamente en este hacer escritural, a saber:

- La necesidad de un *permanecer* para poder sistematizar mi práctica, como el ejemplo de *trabajo práctico, archival bootcamp*, o la creación de este mismo TFM;
- La diferencia entre la materialidad escrita a mano o a computadora de mis guiones y las posibilidades pedagógico-plásticas que ellos pueden proponer, o no;
- Que mi práctica de conflicto o *feministas aguafiestas* (Ahmed, Sara, 2023) es mayoritariamente para con los lugares institucionales, no tanto con los espacios autónomos. Hay algo de mi cuerpo que todavía confía que las cosas pueden hacerse feministas y amorosas desde dentro de la institución, pero muy pocos son los lugares que me lo han hecho sentir o demostrado. Con todo mi cuerpo y experiencia, sospecho que difícilmente pueda ser yo

motor de ese engranaje, más celebro y agradezco que otrxs tengan la valentía de poder sostenerlos, más acá y más allá de mis contradicciones;

- Como mencioné en la introducción, mi experiencia de cursada del Máster fue entre la enfermedad, muerte y duelo. Ante las pocas instancias de seguimiento individual que la propuesta de formación presentaba, me fue imposible informar de mi estado. Esto me hizo pensar muy seriamente sobre mis espacios de taller, sobre todo mis residencias. ¿Cómo sé yo si alguien que llega del otro lado del mundo, después de 2 vuelos, para compartir una semana, tiene un familiar internadx, delegó sus tareas de cuidado para participar o fue recientemente echadx de su trabajo? Para esta nueva edición 2025 de las residencias, gracias a mi experiencia del Máster, planeo realizar una *Encuesta de cuidados*. La misma intentará dar cuenta de posibles situaciones afectivas, familiares y de cuidados de lxs participantes, de cara tanto a ciertas atenciones o conversación de temas sensibles.
- Como menciono en el apartado VII. Manifiesto/s, queda pendiente realizar el manifiesto de *trabajo práctico*.

Para finalizar, me interesa retomar las tres direcciones de pensamiento en tanto genealogía, materialidad y uso que se han ido entrelazando a lo largo del texto para construir una pedagogía crotal como práctica performativa del saber, desde mi hacer docente y como artista-investigadora.

La instancia genealógica propuso, de manera situada, trazar tanto las teorías sobre pedagogías críticas, decoloniales y feministas, como mi infancia como territorios que sostienen mi práctica y pensamiento crítico. Los mismos se sostienen, indiferenciadamente como sustrato fértil que mezcla recuerdos personales de vida, de escolarización, textos teóricos, prácticas de nómadas y artistas, lecturas y fracasos educativos, guardados no sólo en mi memoria sino también en mi cuerpo, territorio que a su vez sostienen en diferido,

instancias materiales, como talleres, publicaciones, escrituras, películas performativas, espacios de debate, oficinas temporales, congresos y artículos científicos, que ponen en marcha prácticas performativas de saber, desde un hacer

croto,

que en términos de uso y futuridad, se hacen públicas y construyen públicos-otros, en pleno ejercicio de utopía performativa, creando esas comunidades temporales que practican una autonomía radical y creadora de mundos.

Esto fue de croteras y refugios provisorios. De susurrar y contagiar movimientos. Dicen por ahí que el caos derrota al orden, y puede que algo de eso haya. Atravesar mil laberintos para perderlo todo y justo ahí, en el modo perpetuo del presente exacto, soltar un trazo al aire.

¡Salud y nomadismo!

4 x Referencias

Bibliografía

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi (2021) *Sobre el duelo*. Barcelona: Nova Editorial Random House.
- AHMED, Sara (2004) *The cultural politics of emotion*. New York: Routledge.
- _____ (2006) *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. New York: Duke University Press.
- _____ (2023) *Manual de la feminista aguafiestas*. Buenos Aires: Caja negra.
- ALVARADO, Mariana (2016) *Epistemologías feministas latinoamericanas: Un cruce en el camino junto-a-otras pero no-junta-a-todas*. Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanidades desde América Latina. pp. 9-32.
- _____ (2017) *Experiencia y punto de vista como aperturas epistemológicas*. REVIISE, (9), 157-167.
- _____ (2021) *Notas sobre un cuerpo en cordada*. En: Revista Melibea, vol. 15 (Parte 1)
- ANZALDÚA, Gloria (2020) *La frontera*. Mendoza: Garúa Editorial.
- _____ (2021) *Luz en lo oscuro*. Buenos Aires: Hekht Editorial.
- AUSTIN, John (1962). *How to do Things with Words*. Oxford: Clarendon Press.
- BAIGORRIA, Osvaldo (2008) *Anarquismo trashumante. Crónicas de crotos y linyeras*. La plata: Terramar Ediciones.
- BEY, Hakim (1991) T.A.Z: Zona temporalmente autónoma. Brooklyn: Autonomedia.
- BOMBINI, Gustavo (2001) *Prácticas docentes y escritura: hipótesis y experiencias en torno a una relación productiva*. Ponencia expuesta en el Congreso de prácticas docentes, Facultad de Filosofía y Humanidades- Universidad de Córdoba, Argentina.
- BORGANI, Clarisa y SANTOS LA ROSA, Mariano (2016) *La planificación en las prácticas de residencia en Historia: el guión conjetural*. En: Segundas

Jornadas Nacionales Didáctica y Didácticas. La didáctica como campo disciplinar y como práctica situada: desplegando sentidos acerca de la enseñanza.

BRAIDOTTI, Rosi (2000) *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós.

BUTLER, Judith (2007): *El género en disputa: Feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidos.

brown, adrienne maree (2017) *Emergent strategy: Shaping Change, Changing Worlds*. California: AK Press.

CARRILLO QUIROGA, Perla (2015) *La investigación basada en la práctica de las artes y los medios audiovisuales*. Revista Mexicana de Investigación Educativa, vol. 20, núm. 64, enero-marzo. pp. 219-240. México: Consejo Mexicano de Investigación Educativa.

CONTRERAS, María José (2013) *La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana*. Poiésis 21-22. Río de Janeiro: Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes Universidade Federal Fluminense. pp 71-86.

COSENTINO, Claudia, & LÓPEZ, Marcela (2020). Trayectos personales y profesionales compartidos: un acercamiento a la auto etnografía performativa. *Entramados: educación y sociedad*, 7(7), 142-154. Recuperado de <https://fhmdp.edu.ar/revistas/index.php/entramados/article/view/4204>

DESPRET, Vinciane (2021) *A la salud de los muertos. Relatos de quienes quedan*. Buenos Aires: Cactus.

DOUGLAS, Kitrina y CARLESS, David (2013) *An invitation to performative research*. Methodological Innovations Online, 8(1), 53-64. <https://doi.org/10.4256/mio.2013.0004>

DUFOURMANTELLE, Anne (2018) *Elogio del riesgo*. Buenos Aires: Nocturna editora.

EGAÑA, Lucía (2012) *Metodologías subnormales*. Presentado en: En Seminario Gramsci, La Capella, 1-4. Barcelona, 2012. Disponible: <https://luciaegana.net/textos/metodologias-subnormales-seminario-gramsci/>

ELFVING, Taru (2020) *Residencies and future cosmopolitics*. Disponible en:

www.kunsten.be/en/now-in-the-arts/residencies-and-future-cosmopolitics/

- ELLIS, Carolyn (2004) *The ethnographic I: A methodological novel about autoethnography*. California: AltaMira Press.
- ELLSWORTH, Elisabeth (2005) *Posiciones en la enseñanza. Diferencia, Pedagogía y el poder de la direccionalidad*. Madrid: Ediciones Akal.
- ESPINOSA MIÑOSO, Yuderkis (2016). *Y la una no se mueve sin la otra: descolonialidad, antiracismo y feminismo. Una triaje inseparable para los procesos de cambio*. Revista Venezolana de Estudios de la Mujer, 21(46), 47-64.
- flores, val (2013) *interrupciones. Ensayos de poética activista. Escritura, política, pedagogía*. Neuquén: La Mondonga Dark.
- flores, val y EGAÑA, Lucía (2020) *¿Cuándo comienza el proceso de escritura en la investigación?* En: *Metodologías Subnormales: manual de prácticas para investigadoras desadaptadas*. Barcelona: Hangar.
- FREIRE, Paulo (2013) *Por una pedagogía de la pregunta: Crítica a una educación basada en respuestas a preguntas inexistentes*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- FILIGRANA, Pastora (2020) *El pueblo gitano contra el sistema-mundo. Reflexiones desde una militancia feminista y anticapitalista*. Madrid: Akal.
- GILLAND, Julianne; GUTIÉRREZ-MAGALLANES, Coco; Nina HOECHTL y LOZANO, Rían (2016) *Entre palabra e imagen. Galerías de pensamiento de Gloria Anzaldúa*. México: Universidad Autónoma del Estado de México. Casa de Cultura de la UEAMéx.
- GROSEN, Anja y ROMS, Heike (2022) *Workshop Histories and Practices*. En: *Chapter 2: Setting conditions. First, Then... Repeat. Workshop scripts in practice*. Ed. Anja Grotten. Amsterdam: Hackers & Designers.
- HACKERS & DESIGNERS (2022) *First, Then... Repeat. Workshop scripts in practice*. Ed. Anja Grotten. Amsterdam: Hackers & Designers.
- HALBERSTAM, Jack (2018). *El arte queer del fracaso*. Barcelona: Egales.
- HARAWAY, Donna (1995) *Conocimientos Situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial*. En Haraway, Donna, Ciencia, cyborgs y mujeres. Madrid: Cátedra.

- (2019) *Seguir con el problema. Generar parentezco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni.
- HARTMAN, Saidiya (2018). *Venus en dos actos*. Hemispheric Institute. En: <https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-91/9-1-essays/venus-en-dos-actos.html>
- hooks, bell (2010) *Teaching Critical Thinking: Practical Wisdom*. New York: Routledge.
- (2016) *Eros, erotismo y proceso pedagógico*. En: *Pedagogías transgresoras*. Deborah Britzman et al., Córdoba: Bocavulvaria.
- kevorkian, camila (2023) *Anarchivos feministas: Itinerarios desde el Fondo Institucional Alieda Verhoeven*. En: *Intersticios De La política Y La Cultura. Intervenciones Latinoamericanas*, 12(23).
<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/intersticios/article/view/41130>
- kevorkian, camila; ALVARADO, Mariana (2023). *No hacer*. Qellqasqa. pp.105-115
- KOHN, Eduardo (2021) *Cómo piensan los bosques*. Buenos Aires: Hekht.
- LOVE, Heather (2025) *Sentirse para atrás. Pérdida y políticas queer de la historia*. Buenos Aires: Omnívora Editora.
- LUDMER, Josefina (2020) *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- LUGONES, María. (2008) *Colonialidad y género*. En: *Tabula Rasa*, nro 9, julio-diciembre. Bogotá: Colombia.
- MAGUID, ALICIA (1970) *Los cotos: La militancia trashumante*. En: *Mundo Nuevo*, N° 44, París, febrero.
- MUÑOZ, José Esteban (2019). *Utopía Queer: El entonces y allí de la futilidad antinORMATIVA*. Buenos Aires: Caja Negra.
- NARIO, Hugo (1988) *El mundo de los cotos*. En: *La vida de nuestro pueblo*, N° 28, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- ORTIZ MALDONADO, Natalia (2018) *Brujos y contraembrujo: Palabras para la edición castellana de La Brujería Capitalista*. En: *La Brujería Capitalista*. Buenos Aires: Hekht.
- PARISE, Nicolás y kevorkian, camila (2022) *Pistas para confluir en territorios*

- colectivos deseantes. En: *Cuerpos, Territorios y Disidencias Maquínicas. Memorias Quinta Edición Festival Latinoamericano de Artes y tecnologías, Toda la Teoría del Universo. Concepción: Toda la Teoría del Universo.*
- PASOLINI, Pier Paolo (1981) *El guión como estructura que quiere ser otra estructura.* En: Empirismo Hereje, PASOLINI, Pier Paolo. Lisboa: Garzanti Editore.
- PERLONGER, Néstor (2016) *Los devenires minoritarios.* Barcelona: Diaclasa.
- RAIMONDI, Gustavo, MOREIRA, Claudio, BRILHANTE, Aline y Barros, Nelson (2020). *A autoetnografia performática e a pesquisa qualitativa na Saúde Coletiva: (des)encontros método+lógicos.* En: *Cadernos De Saúde Pública*, 36(12), e00095320. <https://doi.org/10.1590/0102-311X00095320>
- RIBEIRO, Djamila (2024) *Lugar de enunciación.* México: Tumbalacasa Ediciones.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia (2010) *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores.* Buenos Aires: Tinta Limón.
- (2015) *Sociología de la imagen.* Buenos Aires: Tinta Limón-Nociones Comunes.
- (2024, diciembre 13). *Esta memoria está reviviendo a cada rato.* Ojatasca. La Jornada. Recuperado en: <https://ojarasca.jornada.com.mx/2024/12/13/esta-memoria-esta-reviviendo-a-cada-rato-332-5745.html>
- RIVERA GARZA, Cristina (2018) *Desapropiación para principiantes.* En M. Ramón Ríos (Comp.), *Literaturas y feminismos: Discursos, debates y traducciones de Afest* (pp. 24–44). Santiago de Chile: Sangría Editora.
- (2021) *Los muertos indóciles. Necroescritura y desapropiación.* Bilbao: Consonni.
- ROLNIK, Suely (2004) *Cartografía sentimental. Transformaciones contemporáneas del deseo.* En: Revista Campo Grupal. N° 63.
- (2019) *Esferas de insurrección: Apuntes para descolonizar el inconsciente.* Buenos Aires: Tinta Limón.
- ROGOFF, Irit. (2017) *Los desencantados.* En: *Eremuak #4.* <http://www.eremuak.net/es/eremuak4>.

SEDGWICK, Eve Kosofsky (2018) *Tocar la fibra: Afecto, pedagogía, performatividad.*

Madrid. Alpuerto.

SENTAMANS, Tatiana (2022) Esbozando una mueca: Notas sobre la investigación en artes desde perspectivas críticas. En T. Sentamans & R. Lozano (Coords.), *MUECA:S. Conversaciones sobre metodologías torcidas* (pp. 17–65).

Barcelona: Bellaterra Edicions.

STENGERS, Isabelle y PIGNARE, Philippe (2017) *La brujería capitalista.* Buenos Aires: Hekht.

TELLO, Maximiliano (2018) *Anarchivismo: tecnologías políticas del archivo.* La Cebra. pp.51-66.

VIDIELLA, Judit (2005) *¿Posiciones desubicadas? ¿Espacios deslocalizados? Geografías del performance.* En: Revista Papers d'Art, n. 88, Fundación. Espais, Girona, pp. 49-54.

WALSH, Catherine (2014) *Lo pedagógico y lo decolonial: Entretejiendo caminos.* Querétaro: Es cortito para que sea largo.

WARNER, Michael Warner (1999) *The Trouble with Normal: Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life.* New York: Free Press

Filmografía

GÁLVEZ, Marcelo (Director) (2017) *Bepo*

INGRÁVIDOS, Los (2014) *Transmisión / Archivo de Indias*

LOWDER, Rose (Directora) (1994-1995) *Bouquets*

POLIAK, Ana (Directora) (1995) *;Que viven los crotos!*

VARDE, Agnès (Directora) (1985) *Sin techo ni ley*

Redes Sociales

Dismantling the Master's Tools [@dismantlingthemasterstools]. (10 de enero, 2024) *Reflecting on Holding Contradictions, in the time of birthing new words.* Instagram.

Talleres

- 2025 *Escribir las prácticas*. trabajo práctico. Online.
- 2025 *Teorías de archivo*. trabajo práctico. Online.
- 2024 *Amor de archivo*. trabajo práctico. Online.
- 2023 *Teorías de archivo*. trabajo práctico. Online.
- 2022 *Anarchivar la gestión*. Centro Cultural Kirchner. Buenos Aires.
- 2022 *Aguas lenguas*. Clínica de escritura en el Archivo Histórico del Agua. Mendoza.
- 2022 *Un archivo de sentimientos*. Pulpería Mutuálica. Buenos Aires.
- 2022 *La insistencia del susurro*. Museo Estancia Jesuítica de Alta Gracia. Córdoba.
- 2021 *Archivos, Memorias y Afectos*. Biblioteca Pública Gral. San Martín. Mendoza.
- 2021 *¿Producir, reproducir o desarchivar?* Facultad de Artes y Diseño. UNCuyo. Mendoza.
- 2021 *Escribir las prácticas*. Biblioteca Mauricio López. Mendoza.
- 2021 *Teorías de Archivo*. trabajo práctico. Online.
- 2021 *Todo gesto es subversión*. Getxho Photo. Euskadi.
- 2021 *Hackeo al álbum familiar*. En el marco del seminario Despatriarcalizar el álbum familiar de Mariela Sancari. Centro de la Imagen. México.
- 2021 *Pedagogías nómadas*. Universidad Nacional de Mar del Plata.
- 2020 *Pedagogías nómadas*. 58 Feria del Libro. Mendoza.
- 2020 *Proyectos no realizados. Tomo I*. Escuela Migra. Buenos Aires.
- 2020 *Taller de activación de archivos*. Biblioteca Mauricio López. Mendoza.
- 2019 *Fotografía con celular para adolescentes*. IES Renacimiento. Madrid.
- 2019 *Proyectos no realizados. Tomo I*. Máster LAV. Madrid.
- 2018 *Acción gráfica feminista*. Can Batlló. Barcelona
- 2018 *Acción gráfica*. Nova usurpada. Barcelona
- 2017 *Cuerpo y cartografía*. La sifonera. Buenos Aires.
- 2016 Taller de acción gráfica. FLA Federación Libertaria Argentina. Buenos Aires.