



**Érase una vez una imagen: potencialidades narrativas de la cultura visual**

Maria Camila Arango Serna

Trabajo de grado para optar por el título de Licenciada en educación básica con énfasis en  
Humanidades Lengua castellana

Tutor

María Nancy Ortiz Naranjo, Doctora en Ciencias Humanas y Sociales

Universidad de Antioquia

Facultad de educación

Pregrado

Medellín

2022

<b>Cita</b>	(Arango Serna, 2022)
<b>Referencia</b>	Arango Serna, M. C. (2022). <i>Érase una vez una imagen: potencialidades narrativas de la cultura visual</i> [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín.
<b>Estilo APA 7 (2020)</b>	



Centro de Documentación Educación

**Repositorio Institucional:** <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - [www.udea.edu.co](http://www.udea.edu.co)

**Rector:** John Jairo Arboleda Céspedes.

**Decano:** Wilson Bolívar Buriticá.

**Jefe departamento:** Cartul Valérico Vargas Torres.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

## **Dedicatoria**

A quienes se atreven a crear desde los bordes, quienes garabatean e imaginan mundos po(e)sibles.

## **Agradecimientos**

A todos los participantes del Taller de Pensamiento Narrativo por arriesgarse a emprender el camino de la labor artesanal.

A Nany, Nata y Jota por permitirnos soñar en colectividad, por la amistad que se teje entre ronda y ronda y por imaginar conmigo.

A Kevin Arias (Vek) por volar a mi lado y llenarme de colores.

A Pipe por escucha atenta.

A la niña por su compañía y aliento.

Este trabajo se inscribe en el programa de Jóvenes Investigadores de Vicerrectoría de Docencia, y hace parte del proyecto marco: “Diseño, implementación y sistematización de un Taller de Pensamiento Narrativo para maestros en formación”. Financiada por el Centro de Investigaciones Educativas y Pedagógicas (CIEP) Facultad de Educación, Universidad de Antioquia, Colombia (cód. 2020-3914220).

## Tabla de contenido

Resumen.....	11
Abstract.....	12
Presentación.....	13
APARTADO I.....	15
Acontecimiento: Escribir es dibujar palabras. A manera de Introducción.....	16
APARTADO II.....	28
Campo problémico. Trazo o truco: Sobre la necesidad de pensar las imágenes en el interior del pensamiento narrativo.....	29
Pregunta.....	32
Propósitos:.....	32
Propósito general:.....	32
Propósitos específicos: .....	32
Contexto: .....	33
APARTADO III.....	48
Estado de la cuestión.....	49
Collage conceptual.....	55
Cultura visual.....	59
Dónde nace una imagen.....	62
Imágenes, imaginarios.....	64
Artesanías y artesanos.....	79
Pensamiento narrativo.....	83
APARTADO IV.....	86
Caminos al interior del pensamiento narrativo visual.....	87
1.1 metodologías encontradas.....	87

1.2 Ir haciendo caminos.....93

A modo de cierre.....111

Anexos.....112

Referencias.....113

## Lista de figuras

<b>Figura 1</b> Punto de quiebre.....	15
<b>Figura 2</b> Manchas.....	18
<b>Figura 3</b> Pensar vs. representar.....	22
<b>Figura 4</b> Inicio de la decadencia.....	24
<b>Figura 5</b> Clímax.....	25
<b>Figura 6</b> Escribir es dibujar palabras.....	27
<b>Figura 7</b> De la imagen a la palabra: senderos.....	28
<b>Figura 8</b> Disidencias.....	48
<b>Figura 9</b> ¿Libro hormiguero?.....	56
<b>Figura 10</b> Sí, libro hormiguero.....	57
<b>Figura 11</b> Hoja en blanco.....	62
<b>Figura 12</b> Herencias.....	63
<b>Figura 13</b> Vaca.....	65
<b>Figura 14</b> Caligrafía persa.....	66

<b>Figura 15</b> Street Art.....	67
<b>Figura 16</b> Esquema de visión.....	69
<b>Figura 17</b> Papeles recortados.....	70
<b>Figura 18</b> Círculo cromático.....	71
<b>Figura 19</b> Suelo escamado.....	72
<b>Figura 20</b> Esto no es una pipa.....	73
<b>Figura 21</b> Una y tres sillas.....	74
<b>Figura 22</b> El secreto.....	86
<b>Figura 23</b> Autorretrato.....	95
<b>Figura 24</b> Autorretrato de Nancy.....	96
<b>Figura 25</b> Autorretrato de Natalia.....	96
<b>Figura 26</b> Autorretrato de Johnnatan.....	96
<b>Figura 27</b> Autorretrato de Isabel.....	97
<b>Figura 28</b> El maniculiteteo.....	98
<b>Figura 29</b> El fuego y el relato.....	101
<b>Figura 30</b> El objeto muerto menos muerto.....	102
<b>Figura 31</b> Alicia en el Taller de Pensamiento Narrativo.....	103

<b>Figura 32</b> Soy mi cuerpo.....	104
<b>Figura 33</b> Discursos situados.....	105
<b>Figura 34</b> El parto de la palabra.....	106
<b>Figura 35</b> Balbuceo I.....	107
<b>Figura 36</b> Balbuceo II.....	108
<b>Figura 37</b> Mirar el camino recorrido .....	110



## Lista de tablas

<b>Tabla 1</b> Módulo II .....	97
--------------------------------	----

### **Siglas, acrónimos y abreviaturas**

<b>s.f</b>	Sin fecha
<b>TPN</b>	Taller de Pensamiento Narrativo
<b>UdeA</b>	Universidad de Antioquia

## Resumen

*Érase una vez una imagen: potencialidades narrativas de la cultura visual* es la apuesta por descubrir cómo el pensamiento narrativo de maestros y maestros en formación de la Universidad de Antioquia está cargado de imágenes, de lenguajes escritos, pero también (y sobre todo) visuales. Esta travesía parte de la creación, el desarrollo y la sistematización de un Taller de Pensamiento Narrativo, en el que se ponen en tensión las formas en que la cultura visual permea las prácticas narrativas de los maestros y maestros en formación del Taller de la Palabra de la Universidad de Antioquia.

Explorar otros sistemas simbólicos de significación y su relación con el pensamiento narrativo se vincula a mi convicción de que la centralidad que la escritura tiene hoy en día como práctica académica y social debe acompañarse de la imagen como elemento fundamental en la construcción de pensamientos y en la apropiación del saber en la época actual; de esta manera, manifiesto la necesidad de analizar la incidencia de la cultura visual dentro del Pensamiento Narrativo.

Para ello, la investigación se asume en un paradigma hermenéutico partiendo de la idea de que quien investiga camina la palabra, observa el paisaje mientras rumia las ideas, al perseguir las condiciones de posibilidad que permitieron ciertos acontecimientos en el interior del taller de Pensamiento Narrativo y centrarse en la interpretación de aquello conmovible, que en palabras de la docente investigadora del CINDE (Centro Internacional de Educación y Desarrollo humano) Luna Carmona (2011) es la fuente del pensamiento mismo.

**Palabras Clave:** Taller, cultura visual, pensamiento narrativo, narrativa.

### **Abstract**

*Once upon a time there was an image: narrative potentialities of visual culture* is the commitment to discover how the narrative thinking of preservice teachers at the University of Antioquia is filled with images, written language, but also (and above all) visual languages. This journey is based on the creation, development and systematization of a workshop of Narrative Thinking, in which the ways that visual culture permeates the narrative practices of preservice and graduate teachers are exerted and tensioned in the Taller de la Palabra at University of Antioquia.

Exploring other symbolic systems and their relationship with narrative thought is linked to the conviction that, the main role writing has today as an academic and social practice, must be accompanied by the image as a fundamental element in the construction of thought and in the appropriation of knowledge in the current era. Hence, the need to analyze the incidence of visual culture within Narrative Thought is displayed.

Therefore, this research is assumed from an hermeneutic paradigm based on the idea that researchers work hand to hand with words, observe the landscape while ruminating on ideas, by pursuing the conditions of possibility that allowed certain events within the Narrative Thought workshop to take place, and focusing in the interpretation of that which is movable, meaning, in the words of research-fellow at CINDE (International Center for Education and Human Development) Luna Carmona (2011) is the source of thought itself.

*Keywords: Visual Culture, Narrative Thinking, Narratives, Educational Workshops*

## Presentación

Querido lector, agradezco su interés por esta investigación en la que, -a diferencia de otras de carácter convencional, cuyo esquema se presenta tipo primero, planteamiento del problema, segundo, análisis y tercero conclusiones- la manera en la que se disponen narrativamente los elementos obedece a una trama interna propia del desarrollo mismo de la investigación. En términos generales, esta narración presenta cuatro apartados, que se desglosan de la siguiente manera:

En primera instancia, en el apartado I *escribir es dibujar palabras* revelo el acontecimiento que me atravesó, motivó e impulsó el desarrollo de esta investigación. En el apartado II *trazo o truco: sobre la necesidad de pensar las imágenes en el interior del pensamiento narrativo* recopiló esencialmente el campo problémico de la investigación, el cual se compone de un planteamiento del problema y las preguntas que lo circundan, así como los propósitos que se esperan sean resueltos a lo largo de la investigación. Por otro lado, una contextualización general, que da cuenta del Taller de la Palabra<sup>1</sup>, y una contextualización particular, que puntualiza en el desarrollo del Taller de Pensamiento Narrativo y de los sujetos que lo componen.

En el apartado III partiendo del estado de la cuestión hacia un diálogo hermenéutico de pensadores, artistas, escritores, filósofos y artesanos de la palabra, tales como Ricoeur, Mitchell, Foucault, Sennett, Zambrano, entre otros, me centro en realizar un tejido conceptual o bien un collage<sup>2</sup> de aquellos autores que han tenido influencia directa en mi investigación, pintando así

---

<sup>1</sup> "¿Qué es? Una apuesta por la institucionalización de prácticas de lectura, escritura y oralidad desde una perspectiva humanística. Dispositivo que: Articula y potencia diferentes iniciativas orientadas hacia la apropiación de las prácticas de lectura, escritura y oralidad en la Facultad de Educación y la Universidad de Antioquia. Genera procesos y eventos de formación humanística para diferentes actores universitarios (estudiantes, profesores, personal administrativo). Destaca la palabra como condición de posibilidad del saber, incluso en campos disciplinares aparentemente distanciados de las humanidades. Emprende y sistematiza procesos de indagación por medio de su articulación con las prácticas pedagógicas y los trabajos de grado de los estudiantes practicantes." (Universidad de Antioquia [UDEA], 2020)

<sup>2</sup> "Técnica pictórica que consiste en componer una obra plástica uniendo imágenes, fragmentos, objetos y materiales de procedencias diversas" (Real Academia Española, s.f., definición 1)

(en el sentido de Pardo, 1991, cuando en la p. 64 expresa “cuando consigue pintarse, convierte al cuadro en cuadro, en obra de arte; lo que el pintor persigue con su pintura lo persigue el filósofo con su pensamiento”) un *Collage conceptual*.

Para finalizar, en el apartado IV *camino al interior del pensamiento narrativo visual* presento la metodología implementada para llevar a cabo mi proceso investigativo, así como el análisis del proceso a partir de la sistematización del mismo. Adicionalmente, a manera de conclusión y como aporte a futuros procesos de innovación o investigación, los productos-narrativas-acontecimientos de los participantes del taller *Érase una vez una imagen: potencialidades narrativas de la cultura visual*.

Señalo aquí, a modo de presentación, la particularidad de la narrativa que me ha acompañado en el desarrollo de mi investigación, así como de los modos de nombrar los apartados que la condensan, puesto que si bien este trabajo responde en cierta medida a estos puntos (planteamiento del problema, análisis y conclusiones), si usted, lector, pretende encontrar en las siguientes páginas el esquema tradicional enunciado anteriormente, dejo en manifiesto de manera expedita que no lo encontrará. Si usted busca nuevas formas de enfrentarse al quehacer investigativo, quizá esta sea una de esas experiencias de lectura alternativas que le posibilite nutrirse y recrearse para comprender diversas formas de construir conocimiento; puesto que mi labor escritural comulga con un alto contenido visual y una mirada artesanal tanto de la creación como de la investigación. Esto último se debe a que en mi forma de elaborar este escrito la imagen no estuvo presente únicamente como componente teórico sino también metodológico. Mi investigación se ve transversalizada por una serie de collages digitales e imágenes que ejemplifican, apoyan, expanden lo dicho y en algunos casos el proceso se sucede en sentido inverso, son los textos quienes apoyan las imágenes elaboradas. Espero que pueda arriesgarse conmigo en una de las vías hacia la comprensión del pensamiento narrativo.

## APARTADO I

**Figura 1**

*Punto de quiebre*



*Nota.* Fuente: archivo propio. 2022.

Algunos elementos del anterior collage digital contienen movimiento, aunque en esencia es este el collage, recomiendo visualizarlo como fue creado, para ello es posible remitirse al siguiente QR:

Escanea este código QR con tu celular para ver el Collage con movimiento--->



**Acontecimiento: *Escribir es dibujar palabras.***  
**A manera de introducción**

Se trató para mí, entonces, de reanimar ese lenguaje,  
de construirme una especie de pequeña casa de lenguaje  
de la cual sería dueño y cuyos recovecos conocería  
(Foucault, 2014, p. 37).

El primero de febrero del 2022 tuve un episodio que los médicos (dos días después) aludieron a la migraña, denominándolo "migraña con foco neurológico (de atrofia al habla y a la motricidad)" o "migraña con aura". A las 4:15 en la sala de triage se lo llamó "isquemia cerebral transitoria" una detención del flujo de sangre de una parte del cerebro por un breve momento de tiempo, según le entendí al doctor. El acto de nombrar este episodio de esta manera particular es fundamental para mi diagnóstico pues, en mi intento por poder explicarle a mi familia lo que me señalaba el doctor en el triage escribí "esquimia" en lugar de la ya mencionada "isquemia". Saqué mi hoja ya no tan blanca y en el único espacio disponible, en frente del doctor y la enfermera, con miedo de olvidar y con una urgencia de saber qué me había sucedido escribí ese concepto hasta entonces imposible en mi imaginación: "ESQUIMIA" el doctor y la enfermera me dijeron al unísono "es con i latina" y seguido el doctor puntualizó "es con i al iniciar la palabra", "por eso, eso puse" le respondí, dándole a entender que en ese "esquimia" yo leía "isquemia".

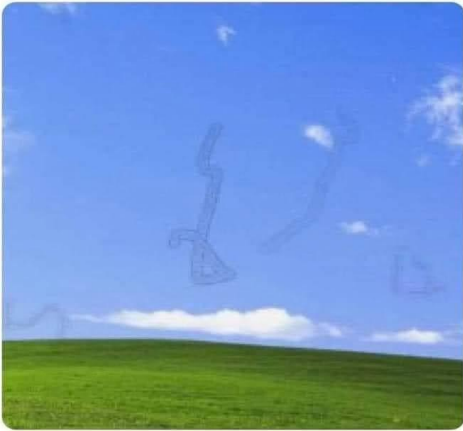
Justo así, reemplazando unas letras por otras, había empezado ese desfile de agujas, batas, ruidosas máquinas y miradas asépticas. No hablo de reemplazar letras como reemplazando términos y no hablo de reemplazar como de quien escoge deliberadamente, como en este momento que he escogido con cuidado el término "aséptico" por su doble significación pertinente para la ocasión. Por un lado, en el sentido clínico, que es la característica (o se espera que sea) de esta clínica: sin gérmenes, sin infecciones. Por el otro, en el sentido de los afectos: pues no hay tacto en el trato del personal de salud. No, no reemplazo unas letras o términos por otros como en esta asepsia, en esa esterilidad clínica y emocional de la Clínica Medellín de Occidente. Hablo de que todo este episodio empezó cambiando "gordo" por "ordo", "derecha" por "isquierda" y "hormiguelo" por "alegreo".



Ese martes primero de febrero a las 3:00 de la tarde me faltaban 35 minutos para estar embarcada con Paola en un taxi rumbo a lo que yo consideraba urgencias de Sura. Estaba terminando de redactar un correo que mi jefe necesitaba enviar y que sus falencias en la adquisición del español lo habían orillado a pedirme revisiones, opiniones y correcciones en múltiples ocasiones. Me quedaba una hora de trabajo para terminar mis labores administrativas y acababa de salir de clase en donde fue mi estudiante ruso quien habló casi todo el tiempo, esto es un logro enorme si tenemos en cuenta que Dmitry solo llevaba 10 clases de español y dos semanas en Medellín y porque en dos horas pudo construir oraciones de buena calidad en presente simple en relación con su vida personal. Llevaba diez minutos redactando el correo que Ed me había pedido y la calidez de la clase seguía conmigo, como el sol que se colaba por la ventana de la oficina y que impregnaba la charla, los gestos y las risas de Catalina y Samara. A pesar de que yo tenía que haber entregado el correo hacía cinco minutos, había "metido la cucharada" y había involucrado a Paola en la conversación: "¿Cuál es el *meme* más gracioso en formato audiovisual que han visto recientemente?"

Habíamos empezado una jocosa discusión sobre el audio que se viralizó entre una madre y una profesora. La madre muy preocupada contaba que en las noticias una profesora se había muerto y quería saber si era esa profesora a la que le enviaba el mensaje la que estaba muerta, la profesora respondía sarcásticamente "sí, me morí y creo que me van a hacer un acto cívico". Mientras le mostrábamos el video a Paola, incrédulas de que aún no lo conociera, empecé a notar una pérdida de mi visión en el lado derecho. Dejé de prestar atención al *meme* y me concentré completamente en dirigir mi mirada a otro sitio, el resultado era el mismo: un puñado de microfibras se aglomeraban en el extremo derecho inferior de mi campo de visión, creando una mancha blanca. Intenté, sin éxito, explicar a mis compañeras, a través de palabras, este fenómeno que se ve aproximadamente de esta manera:

**Figura 2**  
*Manchas*



*Nota.* Fuente: archivo propio. 2022.

Mis compañeras me dijeron que nunca habían experimentado algo así, al no tener una imagen con la cual acompañar mi explicación para darme a entender mejor, me sentí incómoda y decidí volver al trabajo. Mirar la pantalla del computador de manera prolongada intensificó la aparición de dichas figuras y justo cuando la mancha se hizo más tenue un intenso dolor de cabeza empezó a treparse de abajo a arriba. Expresé en voz alta que me dolía la cabeza y Samara con su marcado acento chocoano me sugirió tomar agua. Cuando intenté tomar el vaso que siempre me acompaña al trabajar, un hormigueo empezó a irradiarse desde mi pulgar derecho. Me sentí abrumada con tantas sensaciones juntas. Me estiré y noté con sorpresa que al tener la mano arriba el entumecimiento del dedo había desaparecido. Bajé la mano y fui presa de un terror abrasador cuando sentí no solo el pulgar más entumido que antes, sino también, el dedo índice.

Un síntoma puede ser algo pasajero, aun tratándose de algo tan extraño para mí como una mancha en la visión. Dos síntomas pueden ser una coincidencia, en algunos casos es más que entendible, la mancha podría ser una forma de que mis ojos me pidieran tregua tras seis horas de trabajo arduo y el negarme a escuchar esta súplica pudo haber ocasionado el dolor de cabeza. Tres síntomas distintos reunidos al mismo tiempo, no pueden ser una coincidencia inocente.

Aunque aún me faltaba una hora para completar la jornada laboral, estaba más asustada por mi salud que por las posibles consecuencias de terminar sin previo aviso mis

responsabilidades. Necesitaba dejar de ver el computador. Urgida por no sé qué presentimiento, así como busca el niño la teta de la madre, en un instinto por sobrevivir a la sensación que apenas aprenderá a reconocer como hambre, así en silencio busqué yo papel y lápiz en el salón de clases donde horas antes Dmitry me había contado con lujo de detalles quién es, qué le gusta hacer y qué piensa de Medellín. Quise escribir de manera detallada cada uno de los síntomas, su duración, su intensidad y disminución, porque tenía la esperanza de que desaparecieran pronto y ponerme en contacto con el médico cuanto antes para consultar si estos síntomas podrían ser delicados y, sobre todo, letales. Lejos estaba de imaginarme que un cuarto síntoma aparecería mientras escribía. Entré al salón blanco y de la gaveta donde horas antes había guardado las actividades de mi estudiante, extraje una hoja y un lapicero. Constaté que tanto abrir la puerta como agarrar los objetos eran actividades que podía realizar a la perfección con la mano izquierda, pero que me resultaban incómodas con mi mano dominante. El entumecimiento se empezaba a propagar hasta el dedo corazón y con esta preocupación en mente empuñé el lapicero. Sé que quise detallar primero la pérdida de la visión, luego el dolor de cabeza y por último la aparición del entumecimiento de los dedos, era lo más coherente empezar por orden de llegada, por eso escribí en primera instancia: “empecé a sentir que no veía” pero me costaba cada vez más realizar los trazos y en los fríos dedos empezaban a marchar pequeños ejércitos de hormigas, así que mi siguiente línea fue “en la mano izquierda mepzó en dedo derecho orgo”. No noté, hasta que estuve en el taxi rumbo a urgencias con Paola, que había escrito veía con h intermedia, tampoco noté nada raro en “mepzó” en lugar de “me empezó”. Noté, en cambio, el reemplazo de la z por la s en la palabra izquierda y urgida cambié mi error. No fue hasta que me hospitalizaron que la neuróloga me hizo caer en cuenta que el error más grave no era la S sino que había confundido el lado derecho con el izquierdo pues no era mi mano izquierda la que estaba presentando dichos espasmos.

Mientras escribía vi aturdida cómo me abandonaban esas palabras. Una y otra vez, sin que yo pudiera hacer nada, se situaban en un perfecto orden, como si siempre hubiesen debido ser así. Al principio creí que se trataba de un error, luego el terror fue en ascenso apoderándose de mí, llegué a pensar que nunca más volverían a estar en el orden adecuado. La primera de ellas fue orgo. Al verla me apresuré a escribir entre paréntesis “ordo”, pero yo creía estar escribiendo

gordo. Luego escribí “plaiz” en lugar de lápiz, “mados” en lugar de manos, “nunma” por nunca, “marcha” por mancha, “dados” por dedos, “ocaba” por acaba. Mi cerebro decía dolor y luego veía cómo estaba escrito “dorga” y al intentar corregirlo decía “doror”. Hasta aquí alguien, como quien lee una lista de mercado o los apuntes de Dmitry, podría considerarlos errores menores. Pero en mi caso, así como se me desprenden las lágrimas en medio de mi relato, empecé a ver cómo me abandonaban una a una las palabras coherentes y se perdían en una pintura de garabatos sin sentido: elogroma, homelegreo, orimeño, soclo, sigro, maligrios, ralas, delén, axiglio, pleoción, alogreo, alegreo.

Sabía perfectamente aquello que quería decir. Escribía, en ocasiones bien y en otras mal, aquello que quería decir. En mi cerebro los términos acudían a mí correctamente y con una mayor frecuencia empezaron a sobreponerse de manera errada al intentar llevarlos al papel. Hay en el escribir a mano una necesidad visual que nos remite a la intimidad, que nos habla de nosotros mismos y que hemos aprendido a ignorar enterrándola entre parámetros y normatividades, estandarizaciones y mediciones. Incluso si lograra transcribir completamente el contenido de la hoja que escribí presa del terror, no podría revelarse en este formato de escritura lo que he padecido en ese salón de clases, ¿por qué tendemos a ocultar cada vez más aquello tan personal que contiene la escritura? Cuando formulo esta pregunta no la dirijo completamente hacia el contenido, hacia el debate existente entre la escritura creativa y la escritura académica, “una escritura académica que se ve inscrita en las reglas de un juego de saber-poder que descalifica ciertas formas discursivas y privilegia otras, con el interés de uniformar la producción académica” (Ortiz, 2015, p.162), en donde una pareciera querer despojarse de la otra y viceversa. Cuando formulo esta pregunta lo hago en términos de la cultura visual. ¿Qué dice de mí la tipología de letra aceptada para la recepción de este trabajo de grado? ¿Qué dice mi escritura de mi padecimiento en este episodio cuando las palabras me abandonaban unas a otras en el papel y los significados se mezclaban? ¿Habría surtido el mismo efecto si me hubiese dispuesto a escribir en el computador, con una letra que no es mía, con un movimiento mecánico? ¿Cómo puedo añadir aquí en Times New Roman 12 los tachones, el temblor de las vocales, las correcciones sobre la misma palabra?, ¿habría detectado mi problema a tiempo si no hubiese decidido escribir a mano? Pude comprender que la escritura también hace parte de la cultura visual gracias a que *vi*

mal escritas varias palabras, y a lo mucho que esto me afectó. La neuróloga se refirió a mi caso como "de milagro" porque, como ella me explicó, tuve un alto riesgo de haber sufrido un infarto cerebral que solo fue mitigado por detectar los síntomas a tiempo.

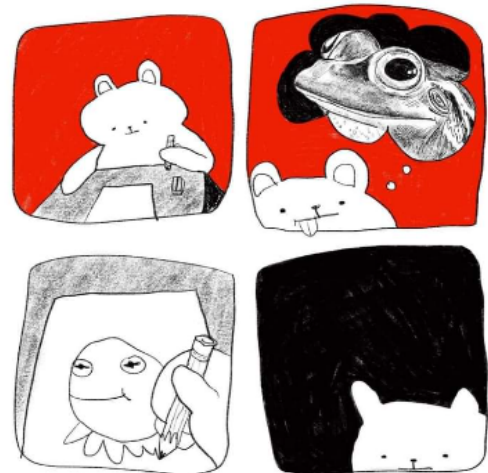
Pardo (1991) señala "entonces, lo que se escribe vive en la escritura" (p. 80). Si escribir no fuese más que una realización visual del lenguaje, (es decir que la imagen vive en la escritura) no hubiese llegado a urgencias 30 minutos después del episodio. Cuando intentaba escribir hormigueo y de mi lapicero salía "alegreo" yo intentaba corregirlo porque *veía* claramente la equivocación. Intentaba con todas mis fuerzas corregirlo y una y otra vez escribía "alegreo". Pronuncié en voz alta hormigueo para convencerme de que este sí era el concepto que quería escribir, que lo que veía estaba mal, pero para mi sorpresa, dije algo completamente distinto. Intenté seguir escribiendo, convencida de que algo estaba mal conmigo. Ahora estaba fallando mi visión, veía parcialmente mal, mi lenguaje empezaba a deteriorarse aún más pues hasta ese momento había estado escribiendo entre bien y mal, entre palabras correctas e incorrectas detectando y "corrigiendo" las palabras incorrectas y al empezar a intentar exteriorizar a través de la palabra hablada había dicho una palabra extraña queriendo decir otra y estaba escribiendo ahora sin poder corregirme cuando utilizaba una palabra extraña. Seguí escribiendo porque quería ver dónde me equivocaba, pero esta vez, empecé a escribir diciendo en voz alta lo que escribía. Gracias a que escribir es hacer visual el mundo interno yo pude corregir algunas palabras al principio, pero llegó un momento en el que el lenguaje simplemente dejó de obedecer de manera escrita. Vi cómo las palabras una a una me abandonaron. Sé que quise escribir la palabra "ayuda", porque necesitaba que lo leyeran mis compañeras pero escribí "Vamo" y salí corriendo de la habitación hacia donde estaban Samara y Cata. Con el papel en la mano dije que algo me pasaba, algo malo, que me ayudaran, pero no me entendieron, yo misma no me entendí porque lo que salió de mi boca no parecía haberse dicho en español. Empecé a llorar señalando el papel hasta que Samara lo cogió y leyó en voz alta. Yo intenté preguntar si entendía. "¿Me entiendes? estoy hablando raro" pero dije "astardar re fantra mamaka". Me asustó el impacto de esas palabras, que eran todo menos mías. Yo sabía lo que quería decir, en mi cabeza todo estaba tan claro y, sin embargo, salían disparadas una tras otras palabras sin sentido para mí o para nadie, mamarrachos del habla. Tuve miedo, me sentí impotente, y sentí la fragilidad resbalarse por mis mejillas. Me

devolví a mi infancia y por un segundo volví a escuchar a Helga, la única profesora del colegio *Nuestra señora de las Nieves* que no me quería y lo digo de esta manera porque yo sentía cómo ella disfrutaba humillándome en frente de todos mis amiguitos cuando me ponía en frente de todos y me decía que cogiera las tizas y que dibujara esos árboles, esas casas, esos niños, todos esos de los que tanto hablaba. En esa entonces yo no sabía leer ni escribir, pero era una niña muy carismática y conversadora, hablaba hasta por los codos con mis compañeros y mi maestras lo notaron pronto, por eso las coordinadoras de los actos cívicos le entregaban a mi bisabuela los textos que querían que yo recitara a los padres de familia y a los estudiantes; como yo no sabía leer ni escribir me pasaba largas horas repitiendo lo que mi bisabuela me leía y Helga que sabía de mis grandes habilidades para la oratoria, pero también de mis grandes falencias para los dibujos, después de cada acto cívico, nada más entrábamos al aula de clases ya Helga nos sacaba uno por uno al tablero a dibujar lo que habíamos escuchado en el acto cívico. Casi podía verla disfrutar mi frustración cuando al intentar trazar el contorno de los rostros no conseguía sino garabatos. Cuando declamaba para todos mis amigos, las profes y las mamás, yo me sentía dichosa, cada pensamiento era claro y coherente, como una sinfonía bien ejecutada. Sin embargo, aunque en mi cabeza se presentara de manera clara,

todo se desordena, se abandona, desobedece la orden, hace su propio camino al pasar al plano del lenguaje visual, así como en la infancia con los dibujos en las clases con Helga, ahora también me sucedía al pasar al plano del lenguaje verbal. Podía entenderlo en relación con el lenguaje visual, siempre había sido complicado para mí expresarme en este código, había comprendido desde muy pequeña, con Helga, que pensar en algo no significaba poder expresarlo en términos visuales de la misma forma en que fue pensado, por otro lado, pensar en algo sí significaba poder expresarlo en términos verbales de la misma forma en que fue pensado.

**Figura 3**

Pensar vs. representar



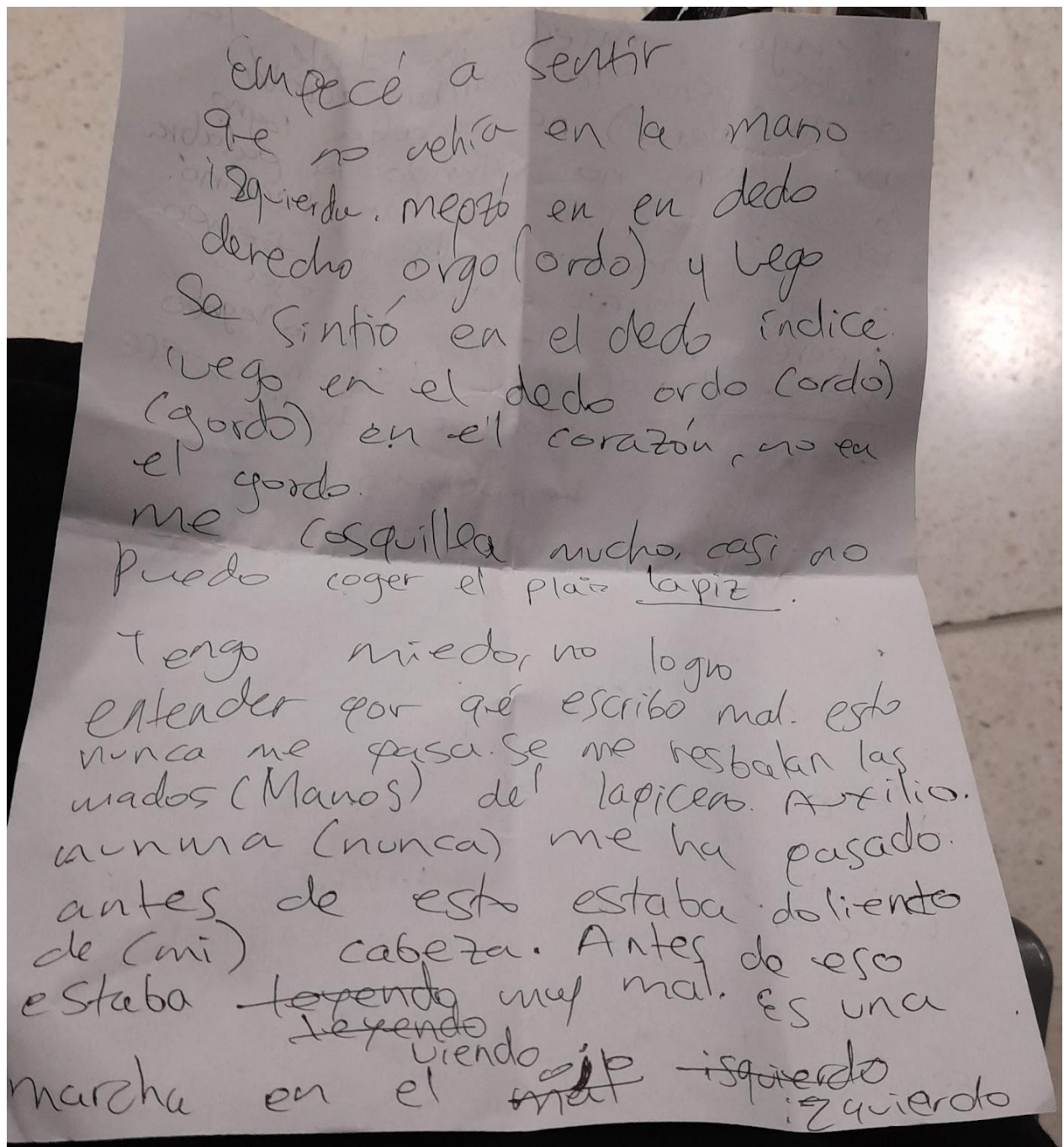
Nota. Fuente. Zain, A. (2018) *Weird to Exist*. [Dibujo]. Instagram. [https://www.instagram.com/p/BjbquWDlCvd/?utm\\_medium=copy\\_link](https://www.instagram.com/p/BjbquWDlCvd/?utm_medium=copy_link)

Si yo pensaba en "sed" podía expresar quiero agua, pero no podía representar la imagen de una persona bebiendo agua, ni siquiera la imagen de un apetitoso vaso con gotas de agua manando de su interior. Yo me sentía, como cuando intentaba dibujar, impotente. Mis compañeras Catalina, Paola y Samara me veían como si hubiese acabado de convertirme en una criatura de otro planeta. Me sentí sola, perdida, confundida. Desde ese día creo que el exilio es no tener idioma. Entre lágrimas le pedí a Samara que siguiera leyendo, "lee, ayuda" le dije y señalé la hoja, pero de mi boca salieron esos sonidos que ninguna de nosotras podríamos descifrar y nuevamente me sentí sola. "Xiaglio" Yo sabía que quería decir auxilio e intentaba poner primero el fonema /a/ y eliminar los que no se correspondieran. Nos tomó un tiempo lograr que yo dijese algo coherente, pero después de 15 minutos pude volver a hablar de manera comprensible, aunque fuese con el terrible miedo de volver a quedarme nuevamente expatriada, expatriada de mi propio lenguaje.

En el taxi con Paola, rumbo a urgencias, revisé lo que había escrito:

#### Figura 4

Inicio de la decadencia



Nota. Fuente: archivo propio. 2022.

#### Figura 5

Clímax



Tengo miedo me duele las  
dedos pero la marcha acabó  
darga (doror) no acaba logro  
la logro no entiendo la palabra  
El caba de la machar termino.  
o elograma no ya no esa  
alegreo, esa alegre? esa  
no entiendo ese liegreameo, ese  
alegreo homelegreo  
homigreo. homigración.  
Sagro. ogrimento.  
me saclo. me auxilio.  
homigración.  
creo creo auxilio. Esio que  
estoy mejor. No, algunas  
plección ~~iación~~ algure iación.  
Son malignos San ración san  
ralas Vamo  
Bueno acion

clínica de sra Medellín de  
Esquimia isquemia! cerebral tancitoña. delón.

Nota. Fuente: archivo propio. 2022.

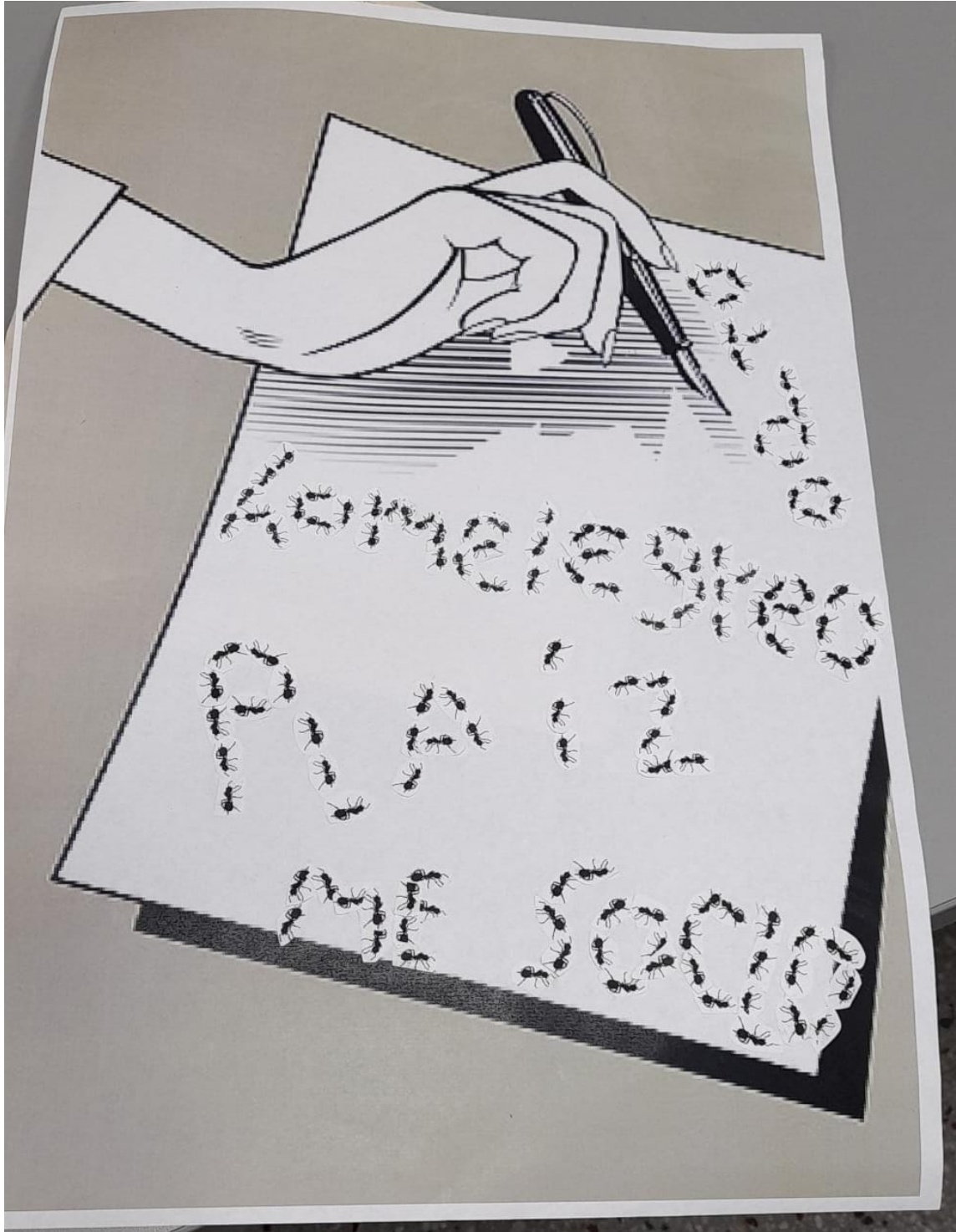
Cuando intenté mostrarle a Samara, Catalina, Paola, los doctores, las páginas anteriores, poco había en sus palabras más allá de una gran confusión, lo que nuevamente me implicaba emprender una mediación entre lo escrito, lo que se encontraba allí y lo que realmente se quería expresar. La mediación, dada la imposibilidad para la comprensión entre los significantes y los significados replegados en el texto delataba aquello que Foucault (2014) ya nos señalaba en *El bello peligro*: “Finalmente, la única patria real, el único suelo sobre el que se pueda caminar, la única casa donde uno pueda detenerse y abrigarse, es realmente el lenguaje, aquel que se aprendió desde la infancia” (p. 37). A falta de ese lenguaje conocido, todos quienes intentan acercarse a la lectura de mi episodio pueden también experimentar el desabrigo, el desarraigo de la casa, el desamparo de la intemperie, la intemperie del afuera.

Es por este motivo que este acontecimiento trajo consigo la categoría de *lenguaje* dotándola de múltiples matices y nuevas significaciones y es necesario ahora darle un rostro a la palabra narrada, imaginar el lenguaje y hacerlo corpóreo. Siendo así, aunque la lectura de las anteriores páginas ya es en sí un ejercicio visual, como una gran variedad de actos de lectura, intenté trasladar esta experiencia al terreno del lenguaje visual, en donde cada persona que quisiera comprender qué me había sucedido pudiese tener una experiencia personal sin mediaciones, en la que yo no tuviera que desenredar, hacer digerible o *explicarle* lo sucedido, que aquel lector que quisiera *ojear* pudiese tener un acercamiento personal entre mi acontecimiento y sí mismo. Muy en la línea de desenmarañar los hilos narrativos que plantea Pitol (2001) ahora extrapolados no solo al acto de escritura sino, como he planteado, de la realización visual de la escritura:

Escribir me parece un acto semejante al de tejer y destejer varios hilos narrativos arduamente trenzados donde nada se cierra y todo resulta conjetural; será el lector quien intente cerrarlos, resolver el misterio planteado, elegir alguna de las opciones sugeridas: el sueño, el delirio, la vigilia. Lo demás, como siempre, son palabras (p. 14).

**Figura 6**

Escribir es dibujar palabras



*Nota.* Fuente: archivo propio. 2022.

## APARTADO II

**Figura 7**

*De la imagen a la palabra: senderos*



*Nota.* Fuente: archivo propio. 2022.

*Trazo o truco:*

*Sobre la necesidad de pensar las imágenes en el interior del pensamiento narrativo*

La acción de narrar se remonta a los albores de la humanidad, cuando los hombres y mujeres lograron entablar relaciones consigo mismos, con el entorno y con sus semejantes a través del lenguaje, movidos, principalmente, por el instinto de supervivencia que los obligaba a saciar las necesidades básicas, la acción de comunicar, de narrar, se convierte en una condición necesaria y por la cual se logra la evolución de la especie humana, como hoy la conocemos. Es así como Bruner (1997) señala que “vivimos la mayor parte de nuestras vidas en un mundo construido según las normas y los mecanismos de la narración” (p. 168).

Hoy en día, al escuchar el término narración es probable que, de manera general, sea asociado a la literatura e inclusive a algún libro de texto. En el imaginario colectivo, las narraciones están contenidas especialmente en estos formatos. Sin embargo, las narraciones no son exclusivas ni de los narradores (entendiendo estos últimos como aquellos intelectuales estudiosos del lenguaje que han dedicado su vida entera al oficio de las letras) ni de la literatura y se escapan, sobre todo en la época actual, de los libros de texto. De manera más específica, algunos podrían asociar la acción de narrar con un relato oral o escrito en el que se cuente algo que ha sucedido realmente o un hecho o una historia ficticios; pero en esta asociación se pasa por alto el lenguaje visual y, por consiguiente, la narración visual, entendida como la capacidad que tiene una imagen o una secuencia de imágenes para contar una historia.

Aunque no es posible determinar si la primera narración de la humanidad se generó a través de la palabra, la imagen o la escritura, sí es posible, y necesario, señalar que tanto escribir como dibujar son dos prácticas humanas que confluyen desde tiempos inmemorables. Al analizar la historia del arte prehistórico, Ramírez (1989) es posible encontrar algunas pinturas rupestres, en esta categoría se incluyen también los petroglifos o grabados, en piedras al interior de cuevas, como uno de los primeros medios de comunicación, en donde las ideas eran transmitidas mediante la representación visual de animales u objetos. Posterior a este período de la humanidad, comprendido como una época pictórica, se empezaron a encontrar grafías

correspondientes a signos, señales y símbolos. La asociación de signos con ideas, seres y objetos dotándolos de un valor ideográfico es lo que conocemos como *jeroglífico*, los cuales tras aparecer en civilizaciones como la egipcia en tablillas y pirámides son considerados como la primer forma de escritura alfabética, al respecto Clayton (2015) señala que “Los vestigios más antiguos del alfabeto se encontraron en una pared rocosa llena de grafitis, cerca de una árida carretera en Wadi el-Hol (el Valle Terrible) que atraviesa el desierto entre Abidos y Tebas, en el Alto Egipto” (Clayton, 2015, p. 19). Su surgimiento significó la culminación de la prehistoria y el comienzo de la época clásica.

De los jeroglíficos egipcios es posible comprender la unión que existe entre la imagen y la palabra escrita, pues la escritura no es más que la realización visual de una imagen, es en pocas palabras, dibujar o trazar palabras con una línea segmentada. Poco después al establecimiento de los jeroglíficos sobrevino la fonética, pues se empezó a asignar un sonido a una o varias grafías y paulatinamente un sistema de grafías corresponde a un sistema de sonidos.

No obstante, aunque no está documentado se cree que, anterior a los jeroglíficos y a la comunicación de la época prehistórica, la humanidad tenía una forma de relacionarse basada en la oralidad; al respecto Ong (1987) señala:

podemos llamar a la escritura un “sistema secundario de modelado” que depende de un sistema primario anterior: la lengua hablada. La expresión oral es capaz de existir, y casi siempre ha existido, sin ninguna escritura en absoluto; empero, nunca ha habido una escritura sin oralidad (p. 18).

Como se mencionó anteriormente, no es posible aseverar con certeza la primacía de la oralidad sobre la escritura y viceversa, pero sí es posible y necesario, señalar la importancia que han tenido estas prácticas para la humanidad. Estos dos lenguajes que contienen grandes semejanzas y diferencias no sólo nos proveen herramientas para comunicarnos, desplegar la imaginación y potenciar la capacidad de expresión y comprensión, sino que han posibilitado el desarrollo y evolución de la humanidad.

De manera innata, los seres humanos tenemos la capacidad de imaginar, de crear imágenes mentales; vivimos en un sistema donde imagen y texto, de manera metafórica y simplificada, comunican pensamientos, expresan sentimientos o emociones, representan acciones; nos permiten inventar el mundo a nuestro antojo. Quizás el primer hallazgo para la historia de la humana no fue el fuego, sino la idea del fuego, la imagen mental del fuego y luego esta se enseñó de manera creativa, con uno u otro código.

Hoy en día, así como aquellos primeros hombres, seguimos transmitiendo nuestras ideas y sensaciones, cada vez más desde un código que es válido y aceptado socialmente, la escritura. Lastimosamente, se ha creído que la utilización de imágenes en el ámbito académico es un recurso o bien solo dirigido a población infantil, o bien exclusivo del campo de las artes y que, quienes no han recibido una formación en la cultura visual, no pueden acceder a las potencialidades creativas y formativas que el lenguaje visual alberga. Incluso la idea de plantear esta serie de premisas sólo puede tener lugar en el código escrito. No es válido, por consiguiente, presentar esta serie de ideas a través de una representación visual como un dibujo tipo cómic, un discurrir de imágenes o un video. Aunque se han venido aceptando diversas formas del pensamiento narrativo, de tramas y escenarios fabricados en relación con la presentación de los trabajos de corte académico, la imagen pareciera ser escondida, diezmada, relegada al papel de anexo más no se le ve en el papel de protagonista. Este es uno de los propósitos principales de este trabajo de grado, que a partir de comprender las formas en las que el lenguaje visual habita el pensamiento narrativo se pueda reivindicar la imagen dentro del campo académico como una forma válida de conocimiento, de enseñanza y aprendizaje.

Bajo esta premisa, esta investigación apunta hacia la comprensión situada del lenguaje visual desde una aproximación individual y colectiva en la cultura visual, donde al introducir elementos narrativos que integran lenguaje visual y verbal sea posible la construcción de relatos escritos y visuales significativos a partir de experiencias vitales. No es la intención de este trabajo de grado sistematizar y analizar teorías y técnicas de dibujo o sobre las corrientes o métodos artísticos; antes bien, se espera poder realizar un acercamiento a variedades de imágenes y textos

en diferentes formatos que posibiliten la reflexión en torno a la manera en que la cultura visual incide en el pensamiento narrativo de maestros y maestros en formación.

A partir de este planteamiento se desprende la siguiente pregunta de investigación:

### **Pregunta**

¿Qué implicaciones tiene el concebir la cultura visual como parte del pensamiento narrativo bajo la analogía y las dinámicas propias del taller, el artesano y la artesanía?

### **Propósito general**

Comprender la incidencia de la cultura visual en el pensamiento narrativo bajo las lógicas y dinámicas de la analogía, el artesano, la artesanía a partir del análisis de la experiencia del Taller de Pensamiento Narrativo.

### **Propósitos específicos**

- Entablar un diálogo hermenéutico entre diversos autores en torno a la cultura visual y los indicios que lo conectan con el pensamiento narrativo.
- Analizar el papel que cumple la cultura visual dentro de un taller de Pensamiento Narrativo desde las artesanías resultantes del taller y los actores que lo conforman, es decir, desde los participantes y los talleristas.
- Conjeturar en torno a las potencialidades narrativas de la cultura visual a partir de la propuesta del Taller de Pensamiento Narrativo, Érase una vez una imagen.
- Sistematizar la experiencia del Taller de Pensamiento Narrativo en una artesanía a modo de investigación-creación dando cuenta del recorrido llevado a cabo durante todo el proceso investigativo.



## Contexto

Al iniciar el primer semestre del año 2020 me encontraba a punto de empezar mi práctica profesional en una biblioteca comunitaria, sin adivinar, como muchos, la aparición de la pandemia generada por la COVID-19, que nos obligó momentáneamente a cerrar recintos como esta biblioteca y de manera permanente a modificar nuestras dinámicas sociales y educativas. Como consecuencia de este impredecible incidente, me vi en la obligación de buscar nuevos espacios que continuaran abiertos, y en los cuales pudiese desarrollar mi investigación. Hacia la mitad de ese semestre, en mi búsqueda a través de diversas plataformas en internet conocí el Taller de la Palabra de la Universidad de Antioquia, un centro de práctica que apostaba por las prácticas de lectura, escritura y oralidad desde una perspectiva humanística y que estaba disponible para recibir practicantes aún desde las inciertas condiciones que la reciente virtualidad arrojaba.

Durante el año 2020 me vinculé a Trazos & Grafos reconociendo las implicaciones de pensar la denominada literatura infantil en donde la lectura, discusión y socialización de libros álbum fueron el pretexto para crear y construir con otros, bajo las dinámicas propias de un taller de carpintería literaria<sup>3</sup> en el que se disponían a martillear, serruchar, pintar, desarmar y ensamblar los textos literarios que se pusieran en discusión durante cada sesión del taller, a partir de la “caja de herramientas” que daba cabida a los objetos de “carpintería literaria”, concebida dicha caja en sentido metafórico desde Ortega (2018) como “instrumentos para hacer y rehacer el ámbito del diálogo” (p. 9), y desde Foucault (1979) no como aquel dispositivo que es ajeno a la práctica sino por el contrario que nos permite comprender la teoría en tanto “la caja de herramientas sirve, funciona” (p. 58) para comprender una realidad y, en este sentido, “expresa, no traduce, no aplica una práctica, es una práctica” (ibid). Entonces, esta metáfora desde las dos perspectivas anteriormente enunciadas es lo que Ortiz (2021) definía como “entender la teoría como una caja de herramientas quiere decir que no se trata de construir un sistema sino un

---

<sup>3</sup> Este concepto es utilizado por Julio Ortega en la entrevista del 2010 con Archipiélago realizada por Mario Casasús titulada “La literatura es la genealogía de una conversación”

instrumento, o sea, un concepto es un instrumento que nos sirve para pensar, una imagen es un utensilio, un medio, que nos ayuda a pensar” ([25:31-25:49])

Este taller, a diferencia de los talleres ofertados por el área de Extensión de la Universidad de Antioquia, los cuales se definen en la página de la universidad como “programas formativos destinado a crear destrezas, desarrollar habilidades y solucionar problemas mediante la cooperación integral de facilitadores y participantes. Propicia la práctica, el aprendizaje a través de la vivencia y la interrelación entre la teoría y la práctica” (*sic*) (Universidad de Antioquia [UDEA], 2020) seguía los planteamientos expuestos por Ander-Egg, E. (1991) cuando definía el taller como el

lugar donde se trabaja, se elabora y se transforma algo para ser utilizado. Aplicado a la pedagogía, el alcance es el mismo: se trata de una forma de enseñar y, sobre todo, de aprender, mediante la realización de “algo”, que se lleva a cabo conjuntamente. Es un aprender haciendo en grupo. Este es el aspecto sustancial del taller. (p. 10)

De la misma manera en que Ander-Egg, E. lo expresaba, el taller tiene unos principios y características que le son inherentes: es un aprender haciendo en donde la práctica es fundamental y por tanto involucra metodologías participativas y para ello la pregunta es esencial. Al hacer parte del taller Trazos & Grafos pude notar cómo se ponen en movimiento tanto los postulados de Ander-Egg, E. al hablar de los principios pedagógicos del taller, como la impronta filosófica del Taller de la Palabra puesto que esta iniciativa (y las demás) estaban transversalizadas por la metáfora del artesano y la artesanía expuestas por el filósofo Sennett (2009) en su obra *El artesano*, en donde los roles de tallerista y asistente se expresan como *artesano* en tanto se realiza una labor artesanal con la palabra, el lenguaje, la literatura, entre otros. En este sentido, el Taller de la Palabra toma distancia de los demás talleres de la Universidad de Antioquia ofertados por extensión al no ser únicamente formativos puesto que también llega a ser un espacio creativo en el que se ven reunidos mimesis, poiesis, tekhné, instrumentum, metis, ritus, corpus. De igual forma, en el acto de nombrar a quienes componen el taller como *artesanos* se toma distancia de conceptos como “facilitadores y participantes” pretendiendo eliminar barreras que encierran presunciones de que unos ostentan unos saberes y otros reciben dichos saberes.

En las iniciativas del Taller de la Palabra cada integrante, sea porque exponga, manipule un libro, esté en silencio, están en calidad de aprendiz y de enseñante de *algo* y es su quehacer tan artesanal en el intento del conocimiento de unas técnicas para la realización de creaciones diversas en torno a la palabra, lenguaje y las artes que posteriormente serán denominadas *artesanías*. En este sentido, quien está en torno a la elaboración de dichas artesanías será un *aprendiz* de *artesano* y se requiere de la mención del *maestro artesano* como de aquel que se responsabiliza de acompañar el camino de los *artesanos aprendices*. Esta distinción sólo se realiza con el objetivo de señalar que el aprendiz deviene maestro a partir de su tránsito por el taller. En este sentido el Taller es un espacio en el que se aprende haciendo destinado pasando gradualmente del rol de aprendices hacia el de artesanos de un oficio en el que la técnica se hace aliada de la creación (Ortiz, 2021). Asimismo, las iniciativas del Taller estaban caracterizadas por el concepto de *bricolage investigativo* que funge como postulado filosófico y a su vez estético, planteado por Garavito (1990) al hablar sobre la necesidad de replantear la noción de docente y estudiantes y de universidad

ya no se trata de un profesor sino de alguien que junto con un grupo de colaboradores y ya no estudiantes, ha devenido-saber, productor de saber, dejando de ser el viejo instrumento para la adquisición de saber. Por esta razón, un curso definido desde la posmodernidad ya no es el lugar de un teatro sino el lugar de un intercambio de materiales y de un intento de producción de saber desde los márgenes y en el nivel aleatorio. (p. 173).

En este sentido, “la relación profesor estudiante habría que definirla en términos totalmente nuevos, en una especie de bricolage investigativo. El estudiante sería iniciado en nuevas miradas y en búsquedas propias” (p. 176). En primer lugar, filosófico en tanto esta práctica moviliza diversas técnicas manuales en aras de arreglar, restaurar, dar una “nueva vida” a un objeto que se encuentra roto o descompuesto y en una lucha contra la obsolescencia programada, en una resistencia por el consumismo masificado, volver arte lo que se desecharía en un intento por reutilizar y darle valor a lo existente. Siendo así, el bricolaje investigativo dentro del Taller de la Palabra (s.f)

implica valerse de herramientas, tanto existentes como improvisadas, para recrear y crear con la palabra y el discurso, ya no como simples instrumentos de la comunicación, sino como condiciones de posibilidad para el pensamiento y la dinamización de procesos pedagógicos, culturales y políticos (p. 4).

En segundo lugar, estético puesto que nos plantea la imagen ya no de oficina o del aula sino que nos sitúa en el terreno de taller y podríamos imaginarlo como en un taller de carpintería. Realizando un diálogo hermenéutico con Ander-Egg, E. se atisban las formas de taller como espacio en el que se aprende haciendo y se va pasando en un plano secuencial (que puede tener retrocesos, nuevos comienzos, pausas) del rol de ayudante hacia el de artesano de un oficio en el que la técnica se hace aliada de la creación.

Esta observación me permitió reconocer el contexto del Taller de la Palabra: las condiciones que posibilitan su existencia, sus dinámicas, su indumentaria, sus lenguajes y necesidades, los sujetos que lo componen y los acontecimientos que suceden dentro de cada iniciativa, pues así como Trazos & Grafos en donde la apreciación y creación de literatura infantil era el eje central, también estaban otras iniciativas como *Hora de echar lengua*, club de conversación cuyo principal objetivo es la libre y espontánea conversación sin trabas ni pretensiones en el discurso; *Imágenes del afuera*, este taller literario explora a través de la literatura el mito y otras manifestaciones estéticas, en íntimo diálogo con el concepto filosófico del afuera, provocando acontecimientos que permitan pensar y deshabituarse del orden de las vivencias personales; *Entre tinta y tinto*, tertulia literaria que promueve las creaciones artísticas de orden literario y que se plasman en la creación colectiva de un fanzine, *Cine taller hojas de plata*; que se propone hacer un tejido artesanal entre el cine y la literatura, *Artesanos del lenguaje*; taller de creación manual en el que el lenguaje se concibe como una artesanía del pensamiento. (Universidad de Antioquia [UDEA], 2020)

Tanto Trazos & Grafos como las últimas dos iniciativas mencionadas son, especialmente, un antecedente para mi investigación puesto que la cultura visual es un elemento central en ellas. Por este motivo, en aras de comprender la propuesta metodológica de los Talleres, rescato de la iniciativa Trazos & Grafos tres investigaciones, a saber: *A viñetas: ensayos sobre la lectura*,

*estudio y creación de cómic* en el que Henao Barrera, E. (2018) en donde se le da protagonismo tanto al texto como de la imagen, puesto que, si bien se ha escogido el ensayo como forma de argumentación retórica en la que predomina el uso del lenguaje escrito, la investigación se centra en las formas de hacer y de lo que acontece cuando estamos en función de la elaboración, del cómic como una de las formas en las que la imagen se despliega y vivifica; asimismo, el propio texto comulga palabra escrita y palabra visual a través del ensayo entrelazándose con sucesiones de imágenes que se configuran como *cómics* o apartados textuales que se refuerzan en la imagen y viceversa (apartados visuales, sin llegar a ser *cómics*, que se refuerzan con apartados textuales).

En segundo lugar, *El libro álbum y el desarrollo de las estrategias de su lectura y elaboración, enmarcadas en el taller de apreciación y creación para adultos* Trazos & Grafos de Márquez Alonso, (2021) engloba los mecanismos para la lectura de los libros álbum en participantes del taller pertenecientes a población adulta y en el que afloran reflexiones en torno a las implicaciones de la lectura de los mismos desde la virtualidad. Esta investigación, en palabras del autor “puede ser tomada como punto de partida para el diseño de estrategias, planes, cursos y demás cuyo interés sea la pedagogía de la imagen y de la lectura de la imagen” (p. 17), por su latente pregunta por cómo se lee y se enseña el género libro álbum.

En tercer lugar, *Hacia una poética del f(j)uego: Entre palabras, imágenes y creaciones, acontecimientos en espiral para nuevos relatos* de Torres Arrieta, M. C. (2022) aunque también centra su investigación en los libros álbum tuvo la particularidad de poder desarrollarla anterior a la pandemia y con adultos, lo que implicó (contrario a la investigación de Márquez Alonso (2021) que se desarrolló a través de la virtualidad con adolescentes), reflexiones en torno a la presencia del cuerpo que está-ahí, los sujetos que se transforman constantemente y la experiencia del adulto que lee y relee, del que crea y transforma del que juega en relación con los libros álbum; lo que posibilita la reflexión en torno a la apertura los libro álbum como un objeto cultural que aunque pertenecen a la literatura infantil, no se agotan en la mirada de los y las infantes.

Por otro lado, en la iniciativa Cine taller hojas de plata la investigación *Rupturas y resistencias en el contexto escolar: Prácticas libertarias desde el cuerpo y el arte* de Isaza

Zapata, M. A. (2020) se realiza un tejido entre el arte (cine, literatura, escritura) y el cuerpo entendido como lugar de experiencias, de sentires, pero también de pensamientos, saberes y creaciones. En esta investigación el cine es un pretexto para el encuentro con los otros, en donde las imágenes puestas en movimiento y proyectadas en la gran pantalla también movilizan tanto los mundos internos de los participantes al taller, como la reflexión por el devenir de los cuerpos sujetos por el aparato ideológico escolar y la transgresión del arte frente a los mismos.

Por último, de la iniciativa Artesanos del lenguaje la investigación *Artesanos del Lenguaje: Un encuentro entre la escritura y la labor artesanal en la Universidad de Castillo Bastidas & Zuluaga Ruiz (2020)* no solo me permite comprender mejor el quehacer propio del Taller desde la metáfora de la artesanía y la labor ardua y compleja de quienes laboramos la palabra como un proceso serio que necesita dedicación y esmero, sino que al mismo tiempo las autoras ponen el énfasis en el carácter creativo, manual y artesanal de la escritura y la escritura, haciendo puentes de conexión con múltiples formas visuales en las que la palabra habita, para ello se exploraron técnicas como el origami, el collage, pintura, alfarería, encuadernación, bricolaje, entre otros.

Como mencioné anteriormente, estas investigaciones fueron los primeros antecedentes de mi indagación para aproximarme a la cultura visual en el interior del Taller de la Palabra, a partir de múltiples rostros de la imagen: la imagen digitalizada, la imagen artesanal, la imagen en movimiento, la imagen estática, dispuestas en diversos formatos como la pintura, el cine, el libro álbum, el cómic, entre otros.

En el Taller de la Palabra es indudable que la palabra está en movimiento, pero también los silencios que en ella confluyen, no como quienes se sitúan al borde del discurso, en donde la palabra está presente en la voz, como un hueco o ausencia, sino más bien reconociendo la presencia de la deuda de la palabra en relación con la emoción, como sitúa Pardo (2000)

La palabra es posible únicamente porque la emoción está contenida, mantenida a raya -por así decirlo- en los límites externos del discurso, tras los muros de la argumentación. A veces -raras

veces- esa contención resulta inútil, y la emoción desborda las murallas y la detiene del discurso; por tanto, mientras esto no ocurre, la posibilidad de hablar depende de que la emoción esté -no eliminada, pues ello es imposible- suspendida (p. 84).

La palabra que nos habita, que nos conmueve, que “produce verdad” (Pardo, 2000, p. 86) pero que también pone en tensión las verdades, aun las que en apariencia están más sólidamente cimentadas, la palabra que encierra relaciones de poder, la palabra que transgrede, la palabra dulce, ficticia e imaginada, esa palabra que nos invita a la acción, nos condujo hacia un proceso de investigación-creación desarrollado en el marco de la pasantía del Programa Jóvenes Investigadores, cuyo escenario fue el proyecto *Diseño, Implementación y Sistematización de un taller de pensamiento narrativo para maestros en formación*, formulado en la Convocatoria Interna de Investigaciones 2020-2021 del Centro de Investigaciones Educativas y Pedagógicas (CIEP), en la línea temática: Diseño e implementación de procesos de innovación en la formación de profesores/as, diseños curriculares o estudios de impacto de los programas de pregrado de la Facultad en la sociedad. Este taller estuvo adscrito al grupo de investigación Somos Palabra: formación y contextos, en el espacio del Taller de la Palabra de la Facultad de Educación de la Universidad de Antioquia, bajo la coordinación de la docente investigadora Maria Nancy Ortiz Naranjo, los Jóvenes Investigadores Maria Camila Arango Serna, Natalia Uribe Monsalve, y Johnnatan Naranjo Cuadros, y con el apoyo de la licenciada Mariana Ramírez Zuleta.

El Taller de Pensamiento Narrativo fue entendido por nosotros como

un escenario alternativo de formación universitaria en el que se crea comunidad de interpretación (Bruner, 2003), por medio del reconocimiento de la narración como una potente forma de elaboración y comunicación de pensamiento; es un espacio en el que se discute ampliamente en torno al valor de narrar, al saber, el poder y la resistencia que la narración comporta. Pero, un taller de pensamiento narrativo es, ante todo, un lugar en el que se narra, en donde se crea con la imagen y la palabra oral y escrita, en el que se trabaja con esmero en la construcción de tramas que se desprenden de la experiencia del acontecimiento, como una fuerza estética que moviliza a los implicados hacia el seguimiento de pistas e indicios, de conjeturas relacionadas con la propia formación profesional y humana. En este taller, maestros y aprendices piensan narrando, sus

artesanías, es decir, sus relatos visuales, orales y escritos, cobran vida ensayando una y otra vez, imagen a imagen, palabra a palabra, silencio a silencio, puliendo aquello que Roland Barthes (2006) llama “el artesanado del estilo” (Ortiz, et al., 2021, p. 1-2)

Estuvo direccionado a maestros y maestros en formación pertenecientes en su mayoría a la Universidad de Antioquia, puesto en desarrollo hacia el segundo semestre del 2021, específicamente en septiembre del 2021 hasta marzo del 2022, orientado metodológicamente a través del giro hermenéutico-narrativo de las ciencias humanas y sociales en donde la interpretación de las condiciones de posibilidad de los acontecimientos desarrollados en el taller surge como herramienta necesaria para reconstruir el horizonte de sentidos de las narraciones que albergan los participantes del taller y que emergen constantemente a lo largo de las sesiones.

Para este taller, la ruta metodológica constó, grosso modo, de tres grandes momentos, en el primero de constitución, divulgación y presentación del taller empezamos por realizar piezas publicitarias para ser distribuidas en la facultad de educación y a través del correo y portal universitario con el objetivo no solo de informar a la comunidad académica de la creación del taller, sino también, de esperar la recepción de textos de los interesados en participar del taller en los cuales pudiésemos conocer las motivaciones a pertenecer a un taller de pensamiento narrativo y asimismo, que nos permitiese avizorar la demanda que las líneas del taller pudiesen llegar a tener, a saber, *Maestro: compositor de tramas. Tensiones entre narración y escritura académica, Ficción: vehículo de verdad* y finalmente *Érase una vez una imagen: potencialidades narrativas de la cultura visual*. Dicho momento concluyó con una sesión introductoria. El segundo y el tercer momento se centraron en la instalación y ejecución del taller de escritura y edición con la particularidad de que la primer parte tuvo un enfoque en su mayoría teórico (pero que también incluyó trabajo práctico) en el que se mostrarían las dinámicas del Taller de la Palabra y la caja de herramientas<sup>4</sup> del Taller de Pensamiento Narrativo, comprendido desde el 7 de octubre al 9 de diciembre del 2021, con un total de ocho sesiones; y la segunda parte contó con un enfoque en su mayoría práctico (pero que también incluyó la retroalimentación teórica) en el que cada participante tras haber escogido una de las tres líneas diseñadas por los talleristas, podría poner

---

<sup>4</sup> Concepto anteriormente situado, ver página 32.



en circulación aquellas inquietudes abordadas a lo largo del taller, comprendido desde del 3 de febrero al 24 de marzo del 2022, con un total de 9 sesiones, y finalizó con el proceso de sistematización en la artesanía de investigación-creación el Fanzine *Andar el camino para avivar el secreto* y divulgación de los resultados del proyecto en el Encuentro de Semilleros de Investigación y Jóvenes Investigadores ESI + JI 2022 de la Universidad de Antioquia.

Tanto el módulo “teórico” (de carácter mixto) como el módulo “práctico” (en el que los participantes se situaron en las líneas seleccionadas), contaban con ocho encuentros planeados por los talleristas, asimismo, al finalizar dichos encuentros se planeó un espacio para compartir las artesanías construidas por los artesanos de cada línea. Un mes antes del inicio del taller (después de dos semanas y media de difusión en redes sociales) realizamos un taller de degustación dando a conocer la metodología, el contenido (en términos generales), las características y particularidades del taller y los talleristas, así como las líneas del taller a las cuales podrían inscribirse y los pasos para hacerlo. En total el taller se compuso de 18 encuentros, una degustación de apertura realizada en septiembre, ocho encuentros “teóricos” de manera conjunta realizados entre octubre y diciembre, siete encuentros “prácticos” divididos en dos grupos realizados entre febrero y marzo y un cierre en abril, como se mencionó anteriormente.

Pese a haber previamente diseñado el desarrollo del taller, el desenlace de este se fue haciendo en el camino porque, como Zambrano (1989) diría, es “indispensable una cierta aventura y hasta una cierta pérdida en la experiencia, un cierto andar perdido el sujeto en quien se va formando. Un andar perdido que será luego libertad” (p. 18); lo cual no significa que no estuviésemos preparados, sino más bien, que reconocemos la importancia de las contingencias y aceptamos que las peripecias en ocasiones pueden llevarnos por mejores desenlaces de los esperados.

Aunque planeamos el desarrollo del taller para que tuviera lugar desde las líneas mencionadas anteriormente, esto no sucedió; al no ser posible calcular o predecir los acontecimientos que tendrán lugar en cada encuentro, dada la naturaleza de los mismos, y señalamos el acontecimiento como "aquello que acaece intempestivamente en el discurrir de la vida de un

individuo, y tarde o temprano su efecto transformará radicalmente su experiencia y su ser-en-el-mundo" (Gómez-Esteban 2016, p. 2); no pudimos continuar el proceso como fue deseado en la planeación del taller, como se deseaba en un estado ideal. Desconocemos los motivos que llevaron a la población interesada en el taller a la predominancia sobre una u otra línea, pero este hecho sin duda tuvo fuertes repercusiones en esta investigación.

Pese a que *Érase una vez una imagen: potencialidades narrativas de la cultura visual* no se desarrolló como una línea independiente en el Taller, notamos que los asistentes al taller tenían una afinidad particular con otras formas simbólicas de representación y constantemente hacían alusión a videos, imágenes, fotografías, cortos, obras plásticas, pinturas, “memes” “stickers” entre otros, y que estos se reflejaban tanto en sus diálogos como en su escritura en entornos académicos y no académicos. Es decir, su producción, su pensamiento, estaba plagado de imágenes.

De allí que nos decantáramos por continuar creando narrativas que atendieran a los propósitos del taller de Pensamiento Narrativo en las que pudiesen aflorar dichas imágenes y de las cuales poder analizar sus vínculos con el pensar narrativo de los maestros y maestros en formación, por este motivo integramos la línea *Ficción: vehículo de verdad y Érase una vez una imagen: potencialidades narrativas de la cultura visual*.

Una vez unificamos las líneas empezamos la segunda mitad del taller, el módulo “práctico” con 11 participantes, a saber, Mauricio Misas “El soñador”, Juan Pablo Sepúlveda “El de la voz”, Sara Isabella Paredes Gómez “La bailarina”, Gabriel “El historiador”, Maria Isabel “la química”, Mildrey “la filóloga”, David “el tejedor”, Santiago “El lector”, Estefanía “la escritora”, Manuela “la ilustradora” y Sandra “la jefa”.

Estos pseudónimos los utilizamos entre los artesanos del taller fuere por el papel que jugamos en el taller, por algún detalle de nuestra vida, por algún chiste dicho en el taller, por características de nuestra personalidad o por nuestro quehacer cotidiano.

No obstante, consideramos que esta sucesión de nombres no permite acercarnos a lo que cada uno es o bien, aquello que cada uno nos permitió conocer de sí mismo en el taller, ya anunciaba Ricoeur (2006) este problema en el prólogo de su obra *Sí mismo como otro* cuando decía

pero en realidad esa la pregunta *¿quién?* a la que retorna el impulso. Pregunta que se divide en dos cuestiones gemelas: *¿de quién* hablamos cuando designamos según el modo referencial a la persona como distinta de las cosas? Y *¿quién* habla designándose a sí mismo como locutor (que dirige la palabra a un interlocutor)? (p. 32)

Para intentar abordar este problema filosófico decidimos reconocerle a los participantes de la línea la capacidad de ser locutores e interlocutores de su propia presentación. Con esto en mente, cada uno pudo construir una breve autobiografía que dio cuenta de la primera cuestión tratada por Ricoeur “*¿de quién?*” hablamos cuando en un primer momento hacíamos una enumeración de nombres que se correspondían con los asistentes al taller y a su vez, con los creadores, artesanos de palabras e imágenes. Dichas autobiografías se encuentran a continuación:

### **Mauricio Andrés Misas Ruiz**

Me considero un bicho raro, pero único. Soy pelirrojo y me gusta, hablo hasta por los codos y a mis 44 años he sido feliz. Nací en la Clínica León XIII de la ciudad de Medellín, paisa de pura cepa. Viajar es una de mis pasiones favoritas, me gusta conocer personas y siempre intento tener una sonrisa para regalar. A menudo intento dar de leer, aunque también me permito disfrutar de la lectura en boca de otros: su entonación, música y cadencia me llaman la atención y me seducen profundamente.

Soy escorpión, inquieto, a veces indisciplinado y descachado. Mi cabeza, a demás de pelo, guarda un cerebro un poco complejo, que, a la luz de todos, resulta no ser más que un órgano común entre los comunes, pero que analizándolo en particular es un procesador en el que se generan sentimientos de tristeza, alegría, rabia, dolor, admiración, etc. Se podría decir que igual a todos, aunque yo no lo pienso así. Tengo mis propios demonios, también mis ángeles, no soy perfecto,

pero encuentro en la imperfección una belleza absoluta. Me considero imprudente, a veces sin filtro y otras veces muy políticamente correcto, casi siempre cuando me conviene.

Integré un grupo de hardcore metal, pero nunca dejé de escuchar otros ritmos como música de planchar, salsa, chucuchucu e incluso reguetón; soy básico y me gusta hablar desde temas profundos hasta mierda. Lloro viendo una propaganda y río fácilmente.

Estudié bibliotecología en la Universidad de Antioquia, hice un máster en Literatura Infantil en la Universidad de Castilla La Mancha y una maestría en Lingüística también en la UdeA donde además he trabajado en diferentes cátedras desde el año 2013, he dado cátedra en la Universidad de San Buenaventura y asesoro trabajos de grado en la Universidad de Castilla La Mancha. Actualmente tengo una fundación con unos amigos y soy jefe del Fondo Editorial de la Universidad EIA donde también dicto una cátedra.

Soy **Pablo**, pero también soy Juan. A mis 19 años soy estudiante de filología hispánica, sin embargo, también soy la forma de todas las cosas que he construido, las palabras de todos los textos que he escrito. Estornudo con facilidad y me gusta montar bicicleta. Disfruto de aprender idiomas y hacer mil nudos en mi cabeza con toda la información que aprendo a través de los días. Soy, por supuesto, el mismo bajo el sol que bajo la lluvia.

Soy **Sara Isabella Paredes Gómez**, no me gusta mi primer nombre y no siento una conexión especial con mi apellido paterno, por lo que suelo preferir que me llamen Isabella. a mis cortos 18 años he tenido muchas pasiones, entre las cuales está la escritura, el baile y el arte, que siempre he tratado de relacionar de alguna manera. Los colores cálidos que se reflejan en el atardecer serían sin duda mis favoritos junto con la música con una vibra más alegres, siento mucha empatía por las personas y las historias que quieren contar.

Soy **Gabriel** Tengo 48 años; soy historiador de la Universidad Nacional de Colombia; soy desempleado, vendo libros y doy clases de inglés y de sociales en un preicfes los sábados. Hago parte activa del trabajo comunitario en el barrio donde vivo.

Soy **Maria Isabel**, tengo 20 años, estudio licenciatura en Ciencias naturales porque quiero divulgar la ciencia, no con palabras rebuscadas y tan desconocidas que solo las entiendan los más estudiados, yo quiero que las personas aprendan desde lo cotidiano; contar la ciencia de otra forma. Como fiel creyente que soy, estudio la ciencia para explicar con verdades científicas lo metafórico de mi religión. Estoy en grupos de investigación sobre hongos, metodologías de enseñanza y aprender a enseñar. Con unos amigos creamos una organización estudiantil para asuntos académicos (Maestro Pueblo) de la facultad de educación. Me gusta entrar en las palabras de los otros y perderme en sus historias.

Mi nombre es **Mildrey Juliana Marín Valencia**, tengo 19 años y estudio filología hispánica. Me gusta el ronronear de los gatos cuando acogen mis caricias y el chocolate caliente. Siento una pasión desmedida por la lingüística y en ocasiones me invade el deseo de escribir.

Soy **David Alejandro Zuluaga Alzate**, tengo 24 años y soy estudiante de la Licenciatura en Educación Básica con énfasis en Humanidades, Lengua Castellana en la Seccional Oriente de la Universidad de Antioquia. Ponente en Congresos de talla nacional y regional. Cuentero, profesor de teatro y promotor cultural en el municipio de El Carmen de Viboral. Apasionado por la escritura como lectura de la propia memoria, del tejido como hechura del pensamiento y del cine como una complicidad de imágenes universales.

Mi nombre es **Santiago Velásquez Yepes**. Nací en Medellín hace 29 años. Una de las primeras obsesiones de mi vida fue el ajedrez. A partir del momento en el que mi tío me enseñó a jugar, empecé a agotar a cuanta persona se me acercaba insistiéndole con un duelo. Si salían con la excusa de que no sabían mover las fichas, proponía enseñarles. Mi tío, al ver mi interés en el juego ciencia, me regaló un libro de tácticas para que me volviera un maestro. El libro no decía cómo aprender a jugar, estaba lleno de trucos, de marañas que nadie conocía. Me pareció que ese libro era secreto, sólo permitido a los elegidos. Desde entonces seguí buscando esos secretos en las palabras. En cuanto a mi formación profesional soy Bibliotecólogo, estudiante de la maestría

en Ciencia de la Información con énfasis en Memoria y Sociedad. Además soy profesor de cátedra de la Escuela Interamericana de Bibliotecología.

**Estefanía Bedoya Cardona, 19 años**

Miedosa y sensible por dentro. Escritora de corazón que, aunque perezosa, descarga toneladas de sufrimiento cada vez que pone su alma en las letras. Cantante de ducha, amante de todo tipo de música y deporte, peluquera amateur y distraída de profesión. Con el taller comenzó a enfrentarse a su más poderoso enemigo: ella misma.

**Manuela Arenas Orozco** nace el 13 de diciembre de 1998 en la ciudad de Medellín. Estudia Licenciatura en Educación en artes plásticas en la Universidad de Antioquia y actualmente se dedica especialmente a la fotografía abordando la temática del autorretrato.

Mi nombre es **Sandra Milena Ortiz Silva**, pero me encanta que me digan Samy porque es un apodo que para mí tiene magia. Creo en la reencarnación y siento que fui un árbol en otra vida, por lo cual me siento plenamente habitada por ellos, así que llevo tatuado en el costado izquierdo de mi cuerpo un Guayacán que tiene mi apodo en su raíz, lo que me produce más cercanía con esta vida. Tengo 40 orgullosos años y lo digo de esta manera, porque creo que he logrado alcanzar todas aquellas cosas con las que he soñado. Me gusta mucho la vida y obra de Frida Kahlo, por lo cual llevo un tatuaje de ella en el costado de mi pierna derecha. Tengo un hermoso gato mono llamado Coyo, nombre que surgió del lugar donde nació Frida (Coyoacán) y una hermosa gata gris llamada Frida en honor a esta gran artista. Ambos gatos los tengo tatuados en el frente de mi pierna izquierda, para recordar la transformación que tuvo mi vida al permitirme compartir con estos seres tan especiales.

En cuanto a mi formación académica, tengo un pregrado en Contaduría Pública, una Maestría en Administración, un diplomado en impuesto, uno en Género y otro en Coaching profesional. Sin embargo, mi principal pasión es la lectura y la escritura, la cual empecé a realizar de manera tímida desde hace algunos años y han podido florecer algunos escritos y poemas; esto me motivó a realizar este nuevo diplomado de Pensamiento Narrativo, el cual he disfrutado mucho y se ha convertido en el mejor viento de mi semana.

En términos generales la forma en la que cada asistente al taller decidió presentarse da cuenta de las categorías edad, formación e intereses personales, no obstante la *trama* (“es la disposición de los hechos en un sistema” Ricoeur, 1995 p. 82) de sus microrrelatos o en otras palabras, la forma en la que cada uno ordenó los elementos, aquello que Ricoeur denominaría como *mythos*, entendido como “el orden de la construcción que se le da a la trama” (Ricoeur, 1995 p. 92); fue variante, diverso, irreplicable, de esta manera fue tanto su estancia y participación en el taller como los mismos encuentros y las creaciones resultantes de dichos encuentros, de las cuales se tratará a profundidad en el apartado IV.

APARTADO III

Figura 8  
Disidencias



Nota. Fuente: archivo propio. 2022.



### Estado de la cuestión

“Cada hombre es lo que hace con lo que hicieron de él” es una frase que versaba el pensador Jean Paul Sartre (1945) haciendo alusión a la forma en la que la cultura ha estado presente en la vida de cada individuo, pues la única forma en la que se llega a ser lo que se es, se da a partir de que ya otros han trazado caminos que nos permitan establecer un “aquí y ahora” así como de la innegable, aunque en algunos casos impredecible, influencia de algunos sobre otros y la decisión intrínseca que recae sobre cada individuo de, lo que Roudinesco (2003) en diálogo con Derrida, J. llamaría, “escoger su herencia”.

Sería de mi parte una pretensión irrisoria considerar que nadie antes ha llegado a formular una serie de pensamientos similares a los que hasta el momento he planteado. Es necesario que parta por reconocer a todas aquellas personas que con anterioridad se han preocupado por abordar de una u otra manera el problema en cuestión, quienes han podido explorar el camino del pensamiento narrativo y lo han minado con las amplias posibilidades de la cultura visual, ¿qué nuevas ideas han aportado a la discusión?, ¿qué semillas, retos y parcelas oscuras han dispuesto sobre la mesa?

Mientras realizaba mi búsqueda encontré una investigación titulada *La interpretación de la cultura visual como posibilitadora de narrativas para la educación artística (2014)* de Nataly Cacia Velasco y Lina Janneth Gil Sánchez estudiantes de artes visuales de la Universidad Pedagógica Nacional de Bogotá. En esta investigación se recogen las voces de varios autores que alumbran el camino hacia el entendimiento del concepto de *cultura visual* acogiéndolo como:

[...]el conjunto de objetos experiencias y representaciones a partir de los que creamos significado a través del lenguaje visual que forman parte de nuestra vida cotidiana. Son todas aquellas cosas que pueblan nuestra experiencia del día a día que nunca antes nadie se ocupó de estudiar[...]. Dentro del término se incluyen las representaciones visuales comerciales y las dedicadas al entretenimiento, las imágenes recreativas o de ocio, es decir las que más en contacto entran con nosotros. (Acaso, 2010, p.161).

De esta investigación, además, resaltan la diversidad tanto de interpretaciones frente a lo que representa la cultura visual como a las narrativas visuales de los jóvenes estudiantes quienes se aventuraron a realizar sus propias producciones artísticas en el proceso de dicha investigación.

Asimismo, me llamó la atención la investigación *El mundo a través de imágenes* (2018) en donde Luisa Fernanda Vélez y Luisa Fernanda Valderrama analizan la capacidad crítica y la producción textual de los estudiantes de educación media de la Institución Educativa Perla del Citará del municipio de Betania a partir de la interpretación del relato visual. Al indagar por la forma en la que se preguntan por la relación entre imagen - texto en la página 39 las autoras señalan que:

el concepto de cultura visual se aproxima un poco a lo que buscamos dentro de la práctica investigativa, la cual es entendida por Mirzoef (1999), citado por Hernández (2005) cómo, “la cultura visual está relacionada con los hechos visuales en los que la información, el significado o el placer es registrado por el consumidor en un artefacto con tecnología visual”. (p. 15)

Para las autoras el proceso de interpretación de una imagen o trabajar directamente con la producción de relatos visuales en el contexto educativo, implica tanto para docentes, como para estudiantes, reconocer que el trabajo con este instrumento es un objeto de estudio, el cual posibilitará grandes resultados en cuanto a la producción textual y la capacidad de interpretación, ya que se deja al estudiante crear una comprensión individual de lo antes mencionado. Cabe resaltar que para tener un acercamiento significativo con la producción e interpretación de relatos visuales, es fundamental el acompañamiento e interés por parte del maestro, pues es él quien convoca y conduce a sus estudiantes hacia un proceso de enseñanza – aprendizaje, de lo contrario, no habrá un proceso de conciencia frente al fenómeno que se está asimilando, pues como lo señalan las autoras “Según lo que pudimos observar en el grado décimo dos, los estudiantes, actualmente conciben el mundo por lo que ven a través de imágenes, lo que ven en redes sociales y lo que les podría transmitir la televisión” (Vélez Díaz, & Valderrama Corrales, 2018, p. 15).

Las autoras se remiten hacia los lineamientos curriculares del Ministerio de Educación para el área de Lengua Castellana para, a partir de allí, manifestar la necesidad del estudio y la aplicación en el aparato educativo de otros sistemas de significación para con los estudiantes que incluyan los sistemas no verbales de comunicación dentro del aula como formas válidas de conocimiento, de construcción y reconstrucción de significados. De esta manera, las autoras deciden incorporar en el aula aquellas formas de comunicación como las redes sociales y la televisión, que hacen parte del cotidiano de sus estudiantes, y generar desde allí diversos diálogos y reflexiones en torno a la pertinencia, alcances y potencialidades de éstas en relación con las producciones escriturales de los estudiantes.

Siguiendo con la línea de aquello que puede transmitir la televisión Peñamarín, C. (2001) en *Ficción televisiva y pensamiento narrativo*, busca comprender el efecto que puede tener los episodios ficcionales de la televisión en el pensamiento narrativo de un grupo de adolescentes pertenecientes a dos barrios obreros de Madrid. Cómo es la recepción, interpretación e influencia de la televisión analizada en el grupo de adolescentes en cuestión si bien fue el punto de partida del estudio, también es necesario señalar el detenimiento sobre cómo las ficciones de los seriados televisivos se convierten en modelos cognitivos para comprender las relaciones interpersonales de quienes los observan.

Para tal fin, el autor parte de encuestas y entrevistas, así como la observación en conjunto de episodios de la serie televisiva “Friends” adaptada en España como “Compañeros” y acompañamientos en diversas ocasiones en los recorridos documentados por las zonas recurrentes de las adolescentes, dichas grabaciones fueron posteriormente proyectadas y comentadas y luego se convirtió en un documental de creación colectiva narrado y actuado por las participantes de la investigación.

Tras poner en tensión lo que se entiende por pensamiento narrativo, la narración seriada en televisión, ficción televisiva, Peñamarín (2001) señala el carácter activo y creativo de la recepción y lo vincula con el criticismo de quienes interpretan dichos seriados televisivos con el fin de invitarnos a alejarnos de la creencia del “embrutecimiento” o de la “colonización

ideológica” de las audiencias televisivas y “la responsabilidad que diferentes medios-escuela, familia, medios escritos, orales, visuales y audiovisuales tienen en la formación de las enciclopedias de la audiencia y en la aportación de modelos narrativos que servirán a esos públicos para reflexionar sobre su vida” (p. 10).

Este estigma que se ha tenido con la televisión como “embrutecedora” también ha sucedido con otros sistemas de simbolización, por este motivo poco llevados al aula pero muy presentes en la vida de los estudiantes, como lo muestra la investigación de Trujillo (2016) *Videojuego y pensamiento narrativo. Una experiencia pedagógica en el Colegio Tenerife Granada sur*. Esta investigación buscaba implementar experiencias pedagógicas en el aula a partir de los videojuegos *Angry Birds*, *Sai: objetos escondidos* y *El tren de lego*, asimismo, reconocer usos y apropiaciones de los videojuegos e interpretar la producción narrativa como expresión del pensamiento narrativo. Esta investigación al campo de la comunicación - educación tiene relación con la función del videojuego como mediador entre la cultura digital y la formación de sujetos críticos en la escuela, es así como el videojuego permite interactuar y vivenciar diferentes narrativas y construir nuevos escenarios diversos y heterogéneos donde se construye y se potencian diversos procesos cognitivos. Además, con esta investigación se logró convertir la información que circula en los mensajes de los videojuegos en experiencia y en un saber que se construye en la escuela. Al interactuar con el videojuego se alcanzó un cambio en la forma de jugar, pues al jugar identificando reglas, mundo del juego y al establecer relaciones subjetivas escribiendo un texto, se profundizó creando vínculos de comprensión y de saberes cotidianos.

Esta investigación me permite explorar otros alcances de la cultura visual como lo es el videojuego, además me proporciona una mirada muy útil en cuanto a cómo se interactúa y vivencia con diferentes narraciones a partir de estos videojuegos y cuál puede ser su alcance en relación con el pensamiento narrativo. En palabras de Trujillo: “las vivencias de la vida real, los recuerdos al igual que los videojuegos crean experiencias, acciones donde se desarrollan emociones dotadas de sentido” (p. 47). Es la creación de experiencias y la movilización de los mundos internos lo que potencia la cultura visual y esto se logra a través del pensamiento narrativo.

El punto de encuentro entre las anteriores investigaciones, como he intentado desglosar, ha sido, las diversas relaciones que en ellos se pueden tejer entre imagen - texto en relación con la narrativa o bien lenguajes visuales/cultura visual y pensamiento narrativo. La tesis de Osorio Cardona & Vásquez Arroyave (2021) *El encuentro entre el espectador/a, la obra de arte y la creación de narrativas visuales* no es la excepción. En esta los autores conciben al espectador/estudiante como individuo capacitado para construir imágenes y otorgarles sentidos y buscan dotarlos de suficientes herramientas para que puedan llevar a cabo un proceso de creación propio y posteriormente problematizar o reflexionar sobre el papel de la imagen en el encuentro entre el espectador, la creación visual y la obra misma. En esta relación las nociones de experiencia y acontecimiento se tornan categorías relevantes para la investigación, poniéndose en escena cuando los estudiantes de la I.E. Sol de Oriente empiezan la realización de talleres con los investigadores, quienes proponen la creación de Collages, de los cuales surgen las interpretaciones y análisis de la investigación en cuestión.

Otra investigación que se centra en la aproximación y comprensión de sus participantes desde la categoría de lo estético es *La hermenéutica del lenguaje estético: una estrategia didáctica para la enseñanza de la escritura, a los estudiantes de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Antioquia* de Serna Gómez (2003) en donde el autor cuestiona los motivos y las implicaciones de los bajos niveles de escritura de los estudiantes del pregrado de ingeniería de la Universidad de Antioquia. El autor se propone resolver este problema a partir de un análisis hermenéutico que vincule una mirada lingüística- literaria y estética en tanto concibe la escritura como un espejo del pensamiento y la imagen como otra forma de la escritura, señalando la urgencia de incluirlas e implementar acciones que permitan potenciar la escritura de los estudiantes de la Facultad de Ingeniería “De ahí que cuando se habla de analizar críticamente la imagen se habla de leer imágenes y no de ver imágenes” (p. 40). No obstante, contrario a las investigaciones anteriormente presentadas, aunque pareciera haber en esta investigación una conciencia suficiente frente a la imagen (pues se parte de la importancia histórica de la imagen al hablar de la historia del jeroglífico como antecesor de la escritura), la investigación se centra exclusivamente en el código escrito y en las formas de potenciarlo, incluyendo una propuesta de

trabajo en torno a este que no contempla la imagen, ni siquiera como un refuerzo del código escrito.

Por estos motivos, tomo distancia de esta investigación y me centro en la tesis *Texto e imagen: caminos para la interpretación* de Bran Urrego (2013) la cual también plantea un ejercicio hermenéutico a partir del texto y la imagen, pero se desarrolla en el contexto escolar, con los niños y niñas del grado séptimo "D" de la institución educativa Manuela Beltrán de Medellín. En esta la autora plantea la necesidad de fortalecer la capacidad interpretativa, y con ella la competencia textual y literaria de los niños y niñas con los cuales se desarrolla la investigación, partiendo de ejercicios de lectura e interpretación de aquello que dicen tanto textos como imágenes.

En esta investigación la autora dispone una serie de imágenes entre pinturas clásicas e imágenes albergados en libros infantiles clásicos y modernos, realiza una narración con los estudiantes y les permite realizar descripciones de la imagen a sus estudiantes en donde el color, la forma, los trazos, los colores y la transmisión de las ideas a partir de los elementos anteriores mencionados fueron resaltados por los y las estudiantes. El abordaje y tratamiento que la autora le confiere a la imagen se asume desde los postulados de Roland Barthes (1986) en *Lo obvio y lo obtuso* y desde los estudios semióticos de Lorenzo Vilches (1995) en donde se “estudia la capacidad de la imagen para producir sentidos y su posibilidad de ser leída como texto debido a que comparte con este su intención comunicativa” (p. 26).

### **Collage conceptual: hormiguero**

Desde hace algunos años se han venido publicando algunos libros silentes (sin palabras), en los que las imágenes son las encargadas de narrar la historia y para lograrlo casi siempre se repliegan no solo en una página, como se encuentran en la mayoría de los libros con imágenes, sino en las dobles páginas y grosso modo, a la totalidad de la obra. Generalmente estos libros son publicados en gran formato, pues esto facilita la confluencia de los múltiples detalles visuales que en ellos se plasman. Dentro de la categoría de *libros silentes* es posible encontrar los “libros hormiguero” los cuales se reconocen en Alemania como *Wimmelbücher*, por su raíz *Wimmeln* que se ha traducido al español como “moverse, específicamente entre la multitud, de manera ágil, vivaz y desordenada” (Traducción de Kunde & Masgrau (2017)), asunto que según el diccionario de la RAE también puede traducirse como *hormiguar*, es decir, “dicho especialmente de una multitud de personas o animales: bullir, estar en movimiento”.

Cuando pensaba qué implicaba para mí delimitar el horizonte conceptual de mi investigación de inmediato vino a mí la idea del mosaico como aquella composición artística y elaborada que requiere de múltiples piezas de diversos materiales y colores unidas en un todo que cumple un propósito artístico, arquitectónico o en la mayoría de casos, ambos. Sin embargo, cuando me encontraba realizando la selección de los conceptos, no podía visualizarlos como piezas de porcelana o vidrio pintado, asimismo pensaba que podían ser representados visualmente como un mosaico en el que cada pieza de vidrio figurase como cada uno de los conceptos centrales de la tesis, sin embargo, para que pueda ceñirse a esta categoría, las imágenes que hacen la composición deben repetirse en una serie de patrones homogéneos, idénticos los unos a los otros, empero, cada uno de los conceptos, a saber, imagen, imaginarios, artesanía, pensamiento narrativo, cultura visual, ha tenido un movimiento histórico, son variantes y móviles, por tanto lo que me interesa plasmar radica más bien en la comunión de varios elementos en un todo; de allí que cobrara importancia el concepto de collage, pues en 1986 el poeta y crítico literario Saúl Yurkiévich señala que

A partir de efectos diferenciales y efectos de conmutación, combina en agrupamientos de integración parcial componentes heterogéneos que, al no perder su alteridad, siguen remitiendo al

contexto de origen. Prolífico, *potpourri*, *patchwork*, voraz, *puzzle* o ensamble pletórico, el collage revela una prodigiosa capacidad de conjuntos transitorios. Coexistencia de medios y modos distintos, de técnicas y protocolos adversos, pone en juego una combinatoria abierta que libera los signos de su pertenencia y su pertenencia habituales, los absuelve de las compatibilidades convencionales para establecer su propia contractualidad comunicativa. Al dismantelar la imagen de punto de mira fijo, al desquiciar las sucesiones crono y topológicas, al desmembrar la figuración armonicoextensiva, el collage reorganiza la visión, ocasiona una migración figurativa que redundante en transmigración conceptual, pone otro esquema simbólico para representar el mundo. (p. 53)

En este sentido, no es entonces la idea de mosaico la que se puede establecer entre los conceptos y la representatividad de estos, es pues la sensación de variabilidad, de confluencia y sobre todo de *movimiento*, que me confieren los conceptos que en esta investigación se ven reunidos la que me permite disponerlos como un collage.

Por este motivo, vino a mí la imagen de los libros hormiguero, en la que múltiples elementos (como los pequeños trozos de vidrio del mosaico) se ven reunidos para formar una sola composición. El collage que intento plasmar en este apartado es precisamente el del hormiguero. Pero, quizás mi ejemplificación podría ser ambigua ante un público que pueda acercarse por primera vez al concepto de libro hormiguero e incluso al de libro silente, por eso me permitiré ser un poco ilustrativa.

Uno de los ejemplos más representativos que podemos encontrar (dada su alta difusión y popularidad) es *Where is Waldo?*, el libro silente británico (cuya lectura se convierte en un juego) traducido en español *¿Dónde está Wally?* en el que el personaje principal, Wally, identificado por su camisa y gorro de rayas blancas y

**Figura 9**

¿Libros hormiguero?



Nota. Fuente: Handfor, M. (2018). *¿Dónde está Wally?* [Dibujo]. *libreriadelaui*. <https://www.libreriadelaui.com/donde-esta-wally-el-libro-magico-penguin-random-house-temas-varios/p>



rojas, gafas negras y pelo café, se confunde en una multitud de personajes recreados estratégicamente para cada escenario. Este libro fue tan famoso que contó con secuelas, adaptaciones y versiones variadas entre ellas en cómic, tiras dominicales en varios periódicos de reino unido, formato televisivo a partir de una serie de 13 episodios, libros para colorear, y juegos de mesa. Asimismo, se crearon atuendos, bisutería, juegos de roles. Este libro, dada su complejidad, dejó de ser rápidamente de consumo infantil para convertirse en una aventura para todas las edades.

Así como este, aunque con menor alcance en su difusión y por ende menor popularidad (pero no por ello menor riqueza y entretenimiento), encontramos un ejemplo más claro del concepto *libro hormiguero*: El globo amarillo de Charlotte Dematons (2011), en este un globo amarillo viaja al rededor del mundo. Gracias al formato doble página del libro podemos ver 32

**Figura 10**

Sí, libro hormiguero



Nota. Fuente, Dematons, C. (2011) El globo amarillo. [Pintura] editorial juventud. <https://www.editorialjuventud.es/el-globo-amarillo-9788426138460/>

escenas en las que descubrimos cientos de historias entre reales y ficticias, nutridas de múltiples detalles; estas escenas artísticas nos dejan entrever, en la trayectoria del globo amarillo, la historia de los cuatro personajes principales del libro: un faquir, un ladrón, un coche azul y por supuesto, un globo amarillo. En la ascensión que supone el periplo del globo, podemos evidenciar un plano aéreo que enfatiza la pequeñez de los sujetos pero que, a su vez, nos permite ver la confluencia

de varias realidades en simultáneo; realidades que se convierten en el argumento mismo de la narración y es el lector quien, en un ejercicio personal de introspección y de diálogo interno, está encargado de hilar, dar sentido, crear y recrear las múltiples historias que la narración visual alberga.

Para tal fin, es necesario detenerse en cada uno de los elementos de la composición, no para lograr entenderlo todo puesto que cada uno de los elementos de manera aislada puede entenderse por sí mismo, pero se convierte en todo un juego y una travesía para el espectador ver cómo la autora logra vincular en rincones inimaginados unos elementos con otros, por ejemplo, un volcán en erupción con lo que parece ser un rescate en helicóptero en una fría tarde de patinaje sobre hielo.

De la misma manera, aunque los conceptos claves para el desarrollo de esta investigación tienen sentido en sí mismos de manera independiente, se convierte para mí en una travesía el intentar vincularlos como si de un libro hormiguero o un collage se tratase. A continuación, me permito iniciar el viaje al interior de los conceptos centrales, imagen, imaginario, artesanía, para comprender, en términos generales, las potencialidades narrativas de la cultura visual.

### Cultura visual

Cuando W. J. T. Mitchell se propuso escribir una teoría de la imagen hacia 1994 se vio en la obligación de recoger las apreciaciones del presidente, el congreso y la población americana perteneciente a Washington DC, cuya voz se vio condensada el reporte de 1988 emitido por el National Endowment for the Humanities y que se tituló *Las Humanidades en América*. Una sección de este informe titulada *Palabra e imagen* concluía “nuestra cultura común parece ser cada vez más producto de lo que vemos y no de lo que leemos” (Cheney, 1988, p.17) haciendo alusión a la alarmantemente excesiva presencia de la televisión en la vida de los americanos.

Los postulados de Mitchell frente a la imagen parten de la consternación tanto de teóricos y pensadores como de lo que se dice “personas del común”, instituciones y figuras públicas. Para el tiempo en el que se desarrollan estos postulados apenas la humanidad asistía a los primeros pasos del internet, creado como hoy lo conocemos en 1983 pero cuyas primeras cien páginas solo se empiezan a conocer a mediados de 1993 (Millán, 1999), por este motivo, los referentes que teníamos culturalmente de la imagen excluían la influencia del internet al no alcanzar a comprenderlo como fenómeno que repercutió en cuanto a lo visual respecta. Los periódicos, los anuncios publicitarios albergados en diversos medios y la ya mencionada televisión fueron durante varias décadas el lugar privilegiado de la imagen, el hogar, quizá, de lo que podríamos denominar cultura visual.

Sin embargo, a diferencia de Mitchell, dado el momento histórico que me ha tocado vivir, mi primera pretensión para acercarme a la comprensión de la cultura visual fue mediada por la creencia de que la invención de la internet como fenómeno cultural no solo albergó gran parte de narraciones visuales sino también potenció la proliferación de ellas y nos permitió la creación de otras, expandiendo la noción de cultura visual. Esta idea se apoya en la definición que provee Mirzoeff (1999) “la cultura visual está relacionada con los hechos visuales en los que la información, el significado o el placer es registrado por el consumidor en un artefacto con tecnología visual” (p. 3) por tecnología visual se entienden, como lo explica Hernández (2005) “cualquier ‘aparato’ o ‘soporte’ diseñado para ser mirado o para facilitar la visión” (p. 15). Sea

porque estén en internet, porque las veamos en la televisión, porque estén contenidas en medios de transportes o incluso porque nos acerquemos a buscar indicaciones en bayas o letreros regados estratégicamente por la ciudad “el problema del siglo veintiuno es el problema de la imagen” (Mitchell, 1994, p. 10). Por esto vuelvo la voz sobre lo que se expresaba en el reporte “Palabra e imagen” “nuestra cultura común parece ser cada vez más producto de lo que vemos y no de lo que leemos” (ibid)

Como lo mencioné anteriormente, en el apartado I sobre mi acontecimiento, ver y leer no son prácticas que se oponen o que puedan dividirse. Sin embargo, la afirmación de Cheney (1988) nos permite comprender el paso de un dominio de la escritura como práctica privilegiada que encarna saber y poder hacia el campo reciente de lo visual, impulsado por los avances tecnológicos (como la invención de la imprenta y la posibilidad de reproducir grabados que pudieran hacer parte de libros, panfletos y otro tipo de textos, la invención de la fotografía y el cine, la proyección de imágenes a gran escala, la invención de la televisión y los dispositivos mass media) en donde la imagen juega un papel determinante. A diferencia de la escritura, la imagen crea una forma nueva de concebir la realidad y nos permite múltiples reflexiones a quienes estamos sumergidos en ella de manera consciente o inconsciente sea como productores o reproductores, pero en última instancia, pertenecientes a la cultura visual.

Si nos preguntamos ¿cómo entender la cultura visual hoy? habría que empezar por delimitar el horizonte conceptual de este concepto, no obstante, esto no es sencillo al ser objeto de interés (y por tanto de definición) para diversos campos de estudio, así como lo menciona Hernández (2005)

Diversidad que habría que considerar como normal en un mundo de conocimientos que se despliega en redes de significados y no en verdades absolutas y universales y desde compartimentos estancos. Sin embargo, hay que reconocer con Duncum (2001, p. 103-104), que con la cultura visual los problemas de definición aumentan, pues, a diferencia de lo que ocurre con el arte, no hay un marco institucional único que pueda asociarse con este campo. (p. 10)

En este sentido, las múltiples definiciones que se han venido gestando desde diversas áreas de conocimiento evidencian la gran preocupación que la cultura visual ha significado refiriéndose a

esta no como a una serie de objetos (la imagen, los sujetos que las componen, los artefactos de la imagen) sino como a un “campo de estudio que ha ido emergiendo desde la confluencia de diferentes disciplinas, en particular desde la Sociología, la Semiótica, los Estudios culturales y feministas y la Historia cultural del arte, y que dibuja diferentes perspectivas teóricas y metodológicas” (Hernández, 2005, p. 12-13).

Aquella definición con la que podemos establecer un vínculo es la que proporcionan Abril (2007)

Una cultura visual no es una cultura de las imágenes, sino una forma de organización sociohistórica de la percepción visual, de la regulación de las funciones de la visión, y de sus usos epistémicos, estéticos, políticos y morales. Es también, al menos desde Lascaux y Altamira, un modo socialmente organizado de crear, distribuir e inscribir textos visuales, proceso que implica siempre unas determinadas tecnologías del hacer-visible, técnicas de producción, de reproducción y de archivo. (p. 7)

En este sentido, no se trata solo de la creación y reproducción de imágenes, sino de aquello de lo que la imagen está compuesta, que nos permite verla de unas u otras formas. Asimismo, podemos establecer un vínculo con la definición proporcionada por Martínez (2011) “la Cultura Visual es el espacio de contingencia de un conjunto de imaginarios” (p. 16) de allí que más adelante sea necesario volver sobre el concepto de imaginarios y sobre las formas de aproximarnos a la imagen, así como de lo que sucede más allá de la imagen, pues como también señala Martínez (2011)

la Cultura Visual es mucho más que un conglomerado de artefactos, imágenes y sus lecturas superficiales. Es el conjunto de discursos capaces de construir y desbaratar posicionamientos acerca del modo en que estas imágenes se crean, presentan y repercuten en las prácticas sociales. (Martínez, 2011, p.16)

En este sentido, es relevante pensar la imagen en tanto producto resultante de un proceso (que aquí se concibe como un proceso artesanal), pero también es necesario pensar la imagen en tanto potencialidad y el entramado de saberes, tensiones e imaginarios que en ella y entorno a ella se cifran.

### ¿Dónde nace una imagen?

El 17 de febrero, la sesión doce, Mauricio compartió su artesanía visual, un collage de imágenes en una escala de grises contenido en un marco rústico café. Saltaba a la vista el manejo de los claroscuros, la destreza de los trazos, el hiperrealismo de los rostros y la proporción de las figuras en relación con su estratégica ubicación espacial, en síntesis, resaltaba la belleza de cada imagen y lo “bien lograda” que estaba la obra. Mientras observaba con asombro llegó a mi mente la voz de Mauricio unos meses atrás cuando en el cuarto encuentro, llamado “Capturar el aliento”, dijo “es que yo no sé dibujar”. Se arremolinaba en mí un sentimiento de asombro y de discordancia. ¿De dónde salió tan admirable obra? Mauricio aseguraba haberla realizado, pero, ¿podría aquel sujeto que expresaba

no saber realizar un oficio, contra todo pronóstico realizar los mejores trazos? La respuesta seguramente podría ser sí, pero en este caso, no; pues en medio de mis cavilaciones escuché que le preguntaron “¿cómo hiciste esas imágenes?”. A lo que Mauricio nos compartió un documento con cada imagen, autor o plataforma en la que se podían encontrar cada uno de los referentes. Algunas de ellas las extrajo de internet, otras las recortó de un libro viejo que poseía por azares de la vida y sin embargo, aunque ninguna de ellas fuese suya, la conjunción de las imágenes, es decir, la totalidad de la obra sí lo era. Mauricio sin saberlo había robado como un artista<sup>5</sup> y me había llevado a

**Figura 11**  
Hoja en blanco



*Nota.* Fuente: Taller de Pensamiento Narrativo. 2021.

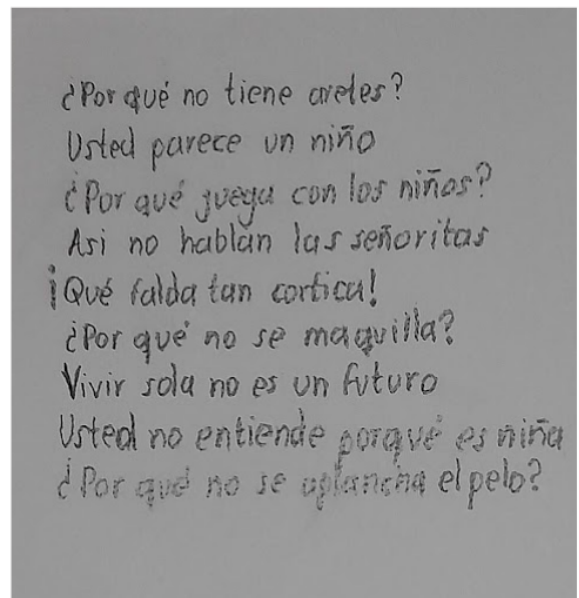
---

<sup>5</sup> Este concepto es anclado por Austin Kleon en su libro *Roba como un artista. Las 10 cosas que nadie te ha dicho acerca de ser creativo*.

pensar, ¿de dónde nace una imagen? Si mirásemos de manera individual cada fragmento, ninguna de las imágenes es de Mauricio, ni siquiera las líneas que las conectan fueron una creación propia, no obstante, únicamente él pudo disponer los elementos de esta forma en particular, permitiéndoles tener el valor que, en compañía de la narración escrita de su autoría, tienen.

Así como lo hizo Mauricio, a menudo muchas personas viven en una suerte de “herencia gráfica”, un “venir al mundo no es otra cosa que llegar a una gramática” (Mèlich, 2010, p. 16), que nos acompaña seamos o no conscientes de ella. Muchos reconocerán las marcas de los productos alimenticios de su infancia, las caricaturas, los anuncios publicitarios, los colores de su vecindario, entre otros. Esto se puso en discusión en la sesión 7 llamada “No solo de pan vive el hombre” en la que nos preguntamos cuáles son los alimentos, pero también los discursos, de los cuales nos dieron y que nutrieron nuestra infancia. Una vez generamos un diálogo en torno a estos, procedimos a ubicar dichos discursos en algunas zonas de nuestro cuerpo que creyésemos que tuvieran alguna relación, siendo así, “se me lo come todo o no sale” iría o bien en la boca o en el estómago. Llegamos a la conclusión de que muchos de nosotros teníamos unas herencias ideológicas que encerraban imágenes e imaginarios. Un ejemplo contundente y crucial fue la imagen de “Lo femenino” representada por la presencia de un cabello de determinada manera, el porte de cierta vestimenta, el actuar de ciertas formas y la compañía de otras mujeres; esta imagen, pues, está situada en un discurso con múltiples limitaciones y limitantes. Al respecto, subyace la pregunta ¿de dónde nace una imagen? y aflora ¿qué entendemos por imaginario? Antes de abordar estos interrogantes se hace necesario abordar el concepto imagen tanto en su dimensión real y formal como cultural como punto de partida de la imaginación y los imaginarios.

**Figura 12**  
Herencias



Nota. Fuente: Taller de Pensamiento Narrativo. 2021.

### **Imágenes, imaginarios**

Una imagen es una historia viviente, una historia es una imagen  
en movimiento perpetuo. Son seres que irrumpen,  
alteran el mundo y, luego, migran a otra obra.

(Vivas Hurtado, 2015, p. 24)

Como mencioné anteriormente, las reflexiones que trae consigo la nueva, constante y acelerada migración hacia terrenos digitales nos ha orillado a interactuar con entornos cada vez más inimaginados y, asimismo, más visuales. Aunque estamos, cada vez más, inundados de imágenes y de palabras que versan en torno a la imagen, no hemos llegado a una teoría única y definitiva frente a la misma. (Mitchell, 2009) La vemos volcada en disciplinas como la semiótica, el arte y la representación, el cine, el marketing y la publicidad, la filosofía, incluso investigaciones de corte clínico como lo es el caso de la óptica. Quizás es por este motivo que Rancière (2011) anunciaba: “La imagen nunca es una realidad sencilla” (p.27).

¿Cómo aproximarnos a este concepto tan versado, y señalado de antemano como poco fácil de comprender? Quizás sea necesario empezar por esclarecer una sintaxis de la imagen y lograr hacer una suerte de fenomenología de sus constituyentes. En su libro *Los invisibles de lo visible La imagen explicada*, la diseñadora industrial y magíster en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia Ana Cristina Vélez (2018) realiza una exposición de todos los aspectos relacionados con la imagen visual, partiendo del reconocimiento de la complejidad del fenómeno de la imagen, mencionado anteriormente. En este libro la autora plantea los elementos constitutivos de la imagen como su “alfabeto visual: línea, figura y fondo, volumen y espacio, luz y sombra, color y textura” (p. 16) y la interacción entre esos elementos del alfabeto visual “movimiento, estructura, composición y estilo” así como la representación y la construcción de significados, la biología de la visión, la importancia del ver y también de lo no visto, del vacío y de lo que la autora denomina “visibles invisibles”.

Aunque resulta interesante ahondar en todos los estadios de la imagen que plantea la autora, mi propósito es simplemente establecer una base que sirva como punto de partida hacia la



comprensión de los implicantes (punto, línea, trazo, luz, color, contorno, figura, dirección, volumen, escala, espacio, movimiento, dimensión, representación, composición), a los que nos vemos enfrentados a la hora de comprender la imagen, por esto, sin querer llegar a desmeritar la labor investigativa de la autora y para los propósitos que en esta investigación me confiere, me centraré en abordar el “alfabeto visual” que plantea Vélez (2018).

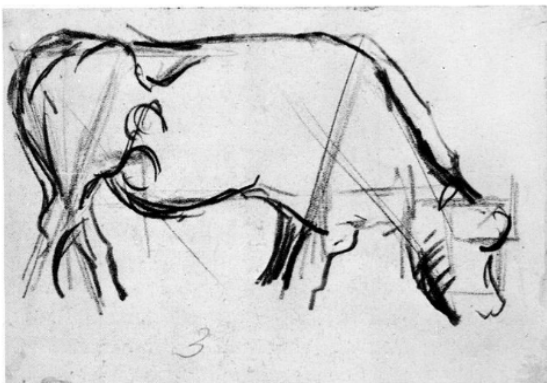
## 1. La línea

Desde la tradición geométrica, “una sucesión continua de puntos en una fila constituye una línea” (Alberti, 1972, p. 37). En palabras del escritor y artista Kandisky (1981) la línea geométrica

Es un ente invisible. Es la traza que deja el punto al moverse, y es por lo tanto su producto. Surge del movimiento al destruirse el reposo total del punto. Las fuerzas que provienen del exterior y que transforman el punto en línea varían: la diversidad de las líneas depende del número de esas fuerzas y de sus combinaciones (p. 57)

Retomando a las palabras del humanista, filósofo, lingüista, entre otros de sus más relevantes oficios, quien se considera fue el primer teórico artístico del Renacimiento, la línea “ha de ser un signo cuya longitud se pueda dividir en partes, si bien tan delgadas que no puedan ya dividirse... Si se juntan muchas líneas una con otra, como ocurre en las telas, se creará una superficie” (Alberti, 1972, p. 37-38)

**Figura 13**  
*Vaca*



*Nota.* Fuente: Theo van Doesburg. (1918). *Vaca*. Lápiz sobre papel. Museo de Arte Moderno de Nueva York. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theo\\_van\\_Does-burgs\\_042.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theo_van_Does-burgs_042.jpg)

La línea, como lo explicó Alberti, es el punto de partida de la superficie, pero como lo explica también Vélez (2018) es uno de los componentes principales de la imagen” (p. 22) Imagen hecha grafía o caligrafía, puesto que, así como se observa en el dibujo, en la escritura está presente también la línea, escribir consiste, en pocas palabras, en trazar palabras con una línea segmentada. Con ello logramos, como mencioné anteriormente, hacer visual el mundo interno, *pintarlo* para otros o nosotros mismos. La línea acompaña tanto la creación de texto como la creación de imagen. “De ahí que cuando se habla de analizar críticamente la imagen se habla de leer imágenes y no de ver imágenes” (Serna Gómez, 2003, p. 40). Asimismo “matizamos” las palabras y los textos, les damos “tonos” y “texturas” categorías que, como veremos, le son propias a la imagen. Existe, por tanto, un umbral en el que escribir y dibujar se entrecruzan; en el que podríamos decir que coexisten. La línea es el umbral de partida y de llegada, como lo comprueban manifestaciones básicas -como el garabato- o manifestaciones complejas como la caligrafía.

Vélez (2018) señala que “la apariencia artística de la imagen realizada con líneas depende de aspectos como la dirección, la intensidad, el calibre, la densidad, la continuidad, y el instrumento. Si se hace uso de diferentes direcciones con líneas se logran diversos efectos” (p. 24-25).

#### Figura 14

*Caligrafía persa*



Autor  
desconocido.  
(Siglo xv).  
*Caligrafía persa.*  
[Escritura y  
dibujo]

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Muhaqqaq\\_script\\_-\\_Qur%27anic\\_verses.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Muhaqqaq_script_-_Qur%27anic_verses.jpg)

De una distribución especial de líneas en el espacio es que obtenemos la apariencia de las figuras. Por ejemplo, si utilizamos “líneas curvas o líneas semiparalelas dispuestas en una misma dirección, podemos crear la ilusión de espacio o de superficie que se acerca o se aleja” (p. 30). Por consiguiente, para entender las figuras primero debemos entender que estas se componen, en principio, de líneas, ergo la constitución de la figura es una apariencia, una construcción.

## 2. La figura y el fondo

Con el fin de abordar esta dupla primero es necesario comprender que, así como la línea y su constituyente el punto que es un concepto geométrico, el plano hace parte de la figura y al igual que la línea y el punto, el plano es un concepto geométrico, caracterizado por ser un objeto “en dos dimensiones, que no posee volumen” (Vélez, 2018, p. 34).

Para entender las figuras es necesario partir de aquello que sucede a nivel cerebral, pues como lo señala Vélez (2018)

percibir figuras es una tarea que ejecuta el cerebro de una manera particular. La figura depende de un fondo para poder realizarse. Los objetos tridimensionales del mundo real se proyectan en la retina en forma bidimensional. Cada objeto puede proyectar muchas formas diferentes dependiendo de su ubicación; así que el cerebro debe decidirse por el objeto o figura más probable. Además, el cerebro se encarga de agregar volumen y profundidad a la información recibida (p. 34)

En la imagen del muralista Escif (s.f.) podemos ver con claridad al hombre que dibuja una línea de contorno la cual se convierte en objeto creando profundidad y aplastándolo al pasar del plano de la línea a la figura.

**Figura 15**  
*Street Art*



Escif (s.f.). *Street Art* [Imagen]. Iedei. <https://iedeiblog.com/2013/09/08/streetart/>

El fondo es un medio indispensable para percibir las figuras y estas, a su vez, dependen de sus elementos constituyentes, la forma en que dichos elementos se distribuyen en el espacio (posición y patrones serán determinantes) y la lectura que cada cerebro realiza de las figuras según lo que le condiciona el ambiente, la información que se le fue previamente dada, lo que el acervo cultural de imágenes del receptor recibe que le predispone para ver una u otra cosa o incluso si se trata de figuras ilusorias, las cuales “se producen por efecto de otros elementos que están en el fondo y la mente las completa o las crea” (Vélez, 2018, p. 4).

En muchos escenarios las figuras ilusorias están dadas por patrones cuyos bordes están ocultos o que sus líneas de contorno no están delimitadas, puesto que estas repeticiones de figuras necesitan de orden, agrupación, dirección y distribución de los elementos para realizarse y que a nivel cerebral implica una interpretación y reinterpretación de lo presentado en el espacio.

### **3. El volumen y el espacio**

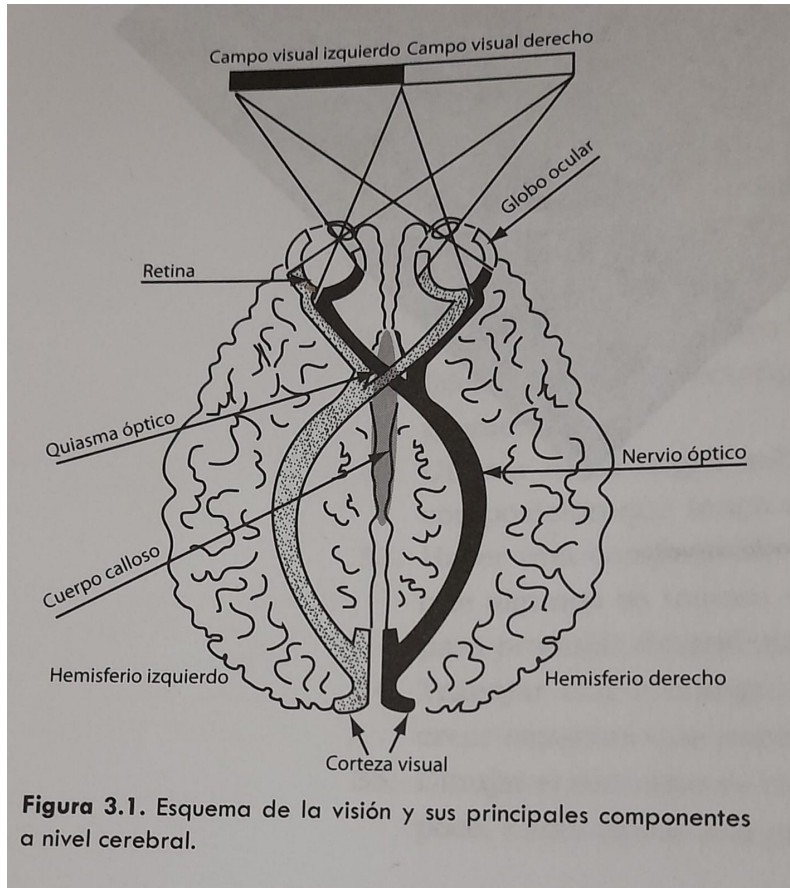
El volumen se logra a través del manejo de la luz, la aplicación del color o el sombreado. A través de la superposición de elementos en un espacio o del manejo de la estructura de planos. El volumen, como la figura, implica una reconstrucción por procesos cerebrales, puesto que como lo explica Vélez (2018) la información visual que el ojo recibe está en un plano bidimensional y la mente la reconvierte en tres dimensiones puesto que en realidad vivimos en un mundo espacial de tres dimensiones. El volumen es pues “la medida del espacio contenida en una forma tridimensional o la cantidad de espacio ocupado por un objeto tridimensional” (p. 56)

En la región conocida como “área estirada” (p. 57) construimos el volumen, después de que la imagen es captada por nuestras pupilas, absorbidas por los conos y los bastones, después de viajar por el nervio óptico hasta llegar al cerebro en donde la información que cada retina recibió (ya que ambas reciben información de manera independiente) se pone en común gracias al desplazamiento que los ramales nerviosos realizan desde el quiasma óptico hasta la corteza visual. El viaje de la información se realiza tanto en el hemisferio izquierdo como en el hemisferio derecho y finaliza en el área estirada para, como ya mencioné, proceder a construir el

volumen y la interpretación tridimensional de aquello que, en muchos escenarios, recibimos de manera bidimensional.

## Figura 16

*Esquema de visión*



Vélez, A. C. (2018). *Esquema de visión* [Imagen]. Los invisibles de lo invisible La imagen explicada.

Así como el volumen, el espacio también se construye en tres dimensiones, pero para los físicos el tiempo es parte de ese continuo de cuatro dimensiones y la construcción de tiempo lo es tanto como en distancia, por ende, se le ubica en un espacio. Entonces los objetos se concretan en el espacio y los eventos se suceden en el espacio-tiempo. Vélez (2018) “El mundo de las imágenes se trata de cómo lograr la representación de objetos dentro de las tres dimensiones espaciales” (p. 63).

Junto con la figura y el volumen, la profundidad se construye a nivel cerebral, a partir de imágenes dispuestas en dos dimensiones representadas de maneras ambiguas. Para entender la forma en la que la profundidad ocupa el tema de la espacialidad es necesario comprender un poco: la superposición, entre esta el escorzo y la posición, las sombras, los tamaños aparentes, los tamaños relativos y la escala humana, la gradiente de textura, la elevación o ubicación en el plano, las perspectivas (entre ellas destacando la aérea), las ilusiones ópticas como la de *Charpentier-Koseleff* y los estereogramas.

#### 4. La luz y la sombra

**Figura 17**

*Papeles recortados*



*Nota.* Fuente, Díaz, D. (s.f.). *Papeles recortados* [Pintura]. Los invisibles de lo visible la imagen explicada. Archivo cortesía del artista.

A partir de los descubrimientos de Johannes Kepler frente a la luz empezamos a superar la oscuridad en la que se sumía la humanidad hasta finales del siglo XVII. Para Kepler, como lo señala Vélez (2018) la luz debía provenir de una fuente, fuere emanada de los objetos ardientes o del sol para luego reflejarse en las cosas y luego ser percibidas por los ojos. Hoy en día los avances de la química cuántica nos permiten comprender la luz tanto como partícula como onda en tanto complementos.

Gracias a la luminosidad, es decir, “la sensación visual de intensidad y brillo” (Vélez, 2018, p. 85) podemos apreciar la luz y, a su vez, lograr la percepción de los objetos. No obstante, es necesario resaltar que para que podamos concebir la luz también es fundamental la presencia de la sombra, entendida como “el resultado de un objeto que se interpone entre la fuente de luz y el sitio donde esta incide. La sombra proyectada deja conocer algo del espacio donde se ubica el objeto” (Vélez, 2018, p.93) como se mencionó anteriormente, gracias al sombreado podemos, además, percibir la proporción volumétrica de los objetos.

Sin embargo, es la luz y no la sombra la que nos permite lograr la realización de las cosas puesto que si bien “las sombras añaden confiabilidad a nuestra percepción visual” (p.94) también es cierto que, como lo desarrolla más adelante Vélez (2018) “en las sombras puede haber ambigüedad” (p.94)

## 5. El color

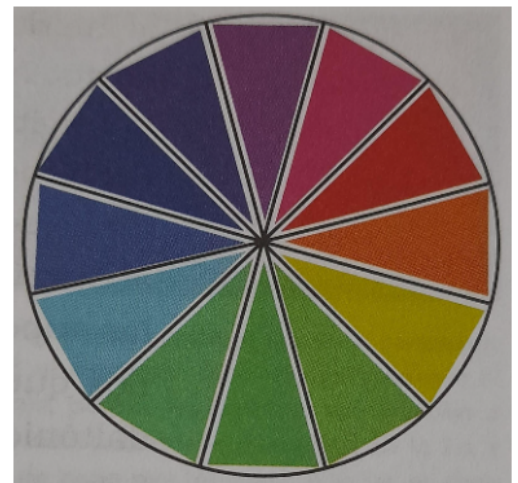
Para que podamos ver el color necesitamos partir de la comprensión de este como un fenómeno físico y químico que implica a su vez la percepción sensorial de cada individuo que ocurre gracias al desarrollo cerebral y neuronal. Parte de la luz que cae sobre un objeto y es absorbida, la que no es absorbida se refleja en la superficie del objeto y es esta la que podemos ver.

La luz reflejada usualmente cubre un amplio rango del espectro, porque muchos productos químicos absorben un estrecho rango de ondas de luz. Las variadas respuestas de los electrones a las diferentes longitudes de onda hacen que el mundo se vea multicolor (p. 106)

Es la impresión que los rayos de luz reflejados, absorbidos y no absorbidos causan en la retina según sus longitudes de onda lo que podemos concebir como colores. Si los fotones, aquellas partículas que componen la luz, contienen mucha energía veremos tonos azules y percibiremos rojos si dichos fotones, al contrario, contienen poca carga de energía. Los colores que vemos en los objetos no son el resultado de la cantidad de la luz absorbida sino de la luz que no se absorbe, por consiguiente, las moléculas del agua absorben protones bajos en energía y de allí que el agua pueda tener visos azulados. Como lo menciona Vélez (2018) “El color no reside en los objetos, no está en el mundo real; es una sensación que pueden tener algunos cerebros (algunos animales no ven el color)” (p. 107). Por ende, el color es una percepción individual sujeta a modificaciones físico-químicas

**Figura 18**

*Círculo cromático*



Vélez, A. C. (2018). *Círculo cromático* [Imagen].  
Los invisibles de lo invisible La imagen explicada.

el cerebro pone color a los objetos y supervisa que el color sea el correcto; esta es una función de varias áreas, incluidas la corteza temporal inferior, el hipocampo y la corteza frontal. El color y la forma, aunque se necesitan juntos para ser procesados, son en realidad dos procesos que hace el cerebro por separado. Hay personas ciegas a las formas, pero no al color, y viceversa (p. 109)

## 6. La textura

Al hablar de textura nos remitimos al campo de las sensaciones entre el tacto y la vista pues las impresiones que tenemos al ver una textura disparan en la memoria recuerdos de las sensaciones producidas de determinadas superficies. Dichas superficies se pueden percibir por el color, por la luminosidad, por el material del que se forjan y por su delimitación contra un fondo, como lo explica Vélez (2018).

Si nos remitimos a lo que sucede a nivel visual, la textura puede definirse como “un problema de reconocimiento de patrones” (Vélez, 2018, p. 130). El efecto visual de la textura dependerá de cómo se disponen en tamaño, en formas, en las disposiciones de la luz y las sombras sobre las superficies de los objetos; en este sentido, no será lo mismo el trabajo sobre cuero o sobre seda, sobre mármol o papel, incluso sobre diferentes tipos de papel. Si lo extrapolamos al ámbito artístico resaltan tanto las propuestas de Collages desarrolladas por los cubistas como el *pop art* que le sobrevino hasta llegar al concepto de *materia* cuando a mediados del siglo XX se hizo famoso realzar el valor del material con el que el artista trabajaba denominándose “*pintura matérica*”. Si por ejemplo se trabajaba con pintura, se pintaba con grandes cantidades de esta, resaltando la obra por los voluminosos montículos de material utilizado, como lo afirma Vélez (2018).

### Figura 19

*Suelo escamado*

Nota.  
Fuente,  
Archivo  
propio.  
2022.





A partir de esta explicación de los componentes que conforman el “alfabeto visual” a modo de sintaxis de la imagen, podemos comprender que la imagen nace del entramado de las reacciones cerebrales y conexiones neuronales, las respuestas ópticas y los fenómenos fisicoquímicos que permiten una percepción en vía individual (en tanto cada uno recibe, por ejemplo colores de manera diferente) y colectiva, en tanto la composición final de la imagen es susceptible de ser analizada a partir de los mismos parámetros por todos.

Este alfabeto visual, que nos permite llegar a hacer una imagen, no es en sí la imagen, sino la forma de hacer tangible la imagen. La imagen podríamos entenderla no solo como su composición sino como lo que logra representar o transmitir, es decir, lo que *dice* la imagen. Al respecto considero necesario volver sobre Ricoeur (2001), cuando señala que representar “no es imitar en el sentido de asemejar a... o de copiar (...) Pero si representar es denotar y si mediante la denotación nuestros sistemas simbólicos ‘rehacen la realidad’, entonces la representación es uno de los modos por los que la naturaleza se convierte en un producto del arte y del discurso,” (p. 307)

En este sentido, tanto formas, fondos, espacios, volúmenes, trazos, figuras, colores, luminosidades y texturas, si bien *hacen* la imagen no *son* la imagen; la imagen de una mesa solo podríamos llegar a elaborarla a partir de estos elementos, pero en sí estos elementos no son la imagen de la mesa (ni, como lo planteaba Magritte con su clásico dilema *Ceci n'est pas une pipe*, la mesa misma). Frente a esto último quiero retomar lo que Joseph Kosuth en 1965 propuso, la obra conceptual *Una y tres sillas* en la que logra darle una representación propia al problema que introdujo Magritte. En esta obra Kosuth retoma el postulado de Magritte señalando explícitamente que la imagen de un objeto no es el objeto en sí. Una silla no es lo mismo que la foto de una silla ni que la definición de una silla; los tres son una forma de construir la imagen de la silla, ¿cuál de ellos es la silla?, ¿cuál es la imagen de la silla?, ¿cuál es “más silla” que el otro? En la fotografía de la silla encontramos

**Figura 20**

*Esto no es una pipa*



Nota. Fuente, Magritte, R. (1929). *La traición de las imágenes* [Óleo]. Historia Arte.

<https://historia-arte.com/obras/la-traicion-de-las-imagenes>

una imagen visual de la cosa, en la definición de la silla encontramos una imagen gráfica - escrita o palabreada (hecha palabra) de la cosa y en la silla encontramos una imagen objetual de la cosa.

## Figura 21

*Una y tres sillas*



Kosuth, J. (1965). *Una y tres sillas* [Fotografía]. Museo nacional reina de arte Reina Sofia. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/one-and-three-chairs-tres-sillas>

Sea porque esté condensada en imagen textual, imagen visual o en objeto

La imagen es uno de los medios de representación más extendido hoy, mucho más probablemente que las palabras. Vivimos en una sociedad dominada por las imágenes...aprender a leer imágenes y analizar la carga que contienen, “abriéndolas” hacia contextos más amplios y poniéndolas en relación con otros relatos y discursos que interpretan esa realidad, es una tarea educativa de primer orden. (Dussel, 2009, p.11)

No obstante, una tarea que debemos emprender antes de leer y analizar, antes de (y para poder lograr) “abrir” las imágenes, es necesario enfrentarnos a las imágenes (no en tanto representaciones sino en tanto imaginarios) que se tiene de la imagen. Es necesario indagar por la manera en la que tejemos vínculos con lo visual y esto se ve mediado directamente por la concepción de imagen que socialmente construimos y validamos porque, como lo evidenció en el Taller y mencioné anteriormente, existe una serie de limitaciones cuando nos pensamos como creadores de imágenes e incluso simplemente cuando nos asumimos “en torno” a la imagen.

Al hablar de imágenes pareciera que la idea de “el arte” o de lo que realizan dichas imágenes “artistas” limita los discursos. Esto se debe a que hemos inventado la idea de que la imagen pertenece al campo de las artes y la hemos confinado a unos cuantos curiosos que han aprendido a asirla. Es decir, gravita en nosotros un *imaginario* de la imagen<sup>6</sup>.

Manuel A. Baeza (2000) denomina a los imaginarios sociales como “la propuesta conceptual más significativa de los últimos años”, así como un concepto “extremadamente potente en su capacidad de desbaratar muchas de las categorías en uso corriente en las ciencias sociales” (pp. 8-9). Podemos rastrear sus orígenes en el siglo XIX como un dominio del espíritu desdeñado por la razón, a la vez que íntimamente ligado a la imaginación como facultad psicológica de engendrar y utilizar imágenes. A mediados del siglo XX con el declinar de una cierta concepción de la psicología y bajo la presión de las ciencias humanas, la perspectiva de la imaginación fue suplantada por el problema del imaginario: un estudio de las producciones de imágenes, sus propiedades y sus efectos (Wunenburger, 2003, p. 5; citado por Belli, López, y Romano, 2007, p. 105).

El imaginario surge como una cuestión individual, sin embargo, es necesario aclarar que se torna social en tanto pasa a ser compartido y aceptado por la sociedad, al punto de hacerse común al interior de grupos concretos. (Rodríguez, 2019, p. 32)

Mientras que la imaginación tiene un carácter individual, el imaginario es social; este reside en el orden de las cosas que aceptamos como reales; estructura y constituye la realidad socialmente instituida (Carretero, 2004) paralelo al orden que instaura el paradigma racionalista imperante.

---

<sup>6</sup>Tal como lo plantea Cornélius Castoriadis, la sociedad se instituye de forma imaginaria. Es desde la creación, legitimación y distribución de ideas como “la imagen pertenece al campo de las artes” u otras, que nos relacionamos.

Cornelius Castoriadis es quizá el autor más reconocido en la exploración de los imaginarios en las ciencias sociales y en la corriente de autores que, más allá de este campo de saber, han problematizado esta cuestión. En *La institución imaginaria de la sociedad*, Castoriadis (1975) señala que los imaginarios son un fenómeno tanto individual como colectivo, “crean un mundo propio para la sociedad considerada, son en realidad ese mundo: conforman la psique de los individuos. Crean así una representación del mundo, incluida la sociedad misma y su lugar en ese mundo” (p. 9) Dichos imaginarios, como condición propia de la vida en sociedad, se realizan a través de la imaginación, como facultad innata del humano, y se reproducen gracias a las imágenes que entrañan cosmovisiones, ideologías, discursos, saberes, relaciones de poder y de tensión.

Aunque están relacionados, no es lo mismo lo imaginario que lo simbólico puesto que el primero se cifra en el orden de lo difuso, de lo mágico, lo segundo se cifra en el orden de lo empírico y lo racional (Rodríguez, 2019). Como lo señala Bergua

El tipo de significación que procuran uno y otro registro, el simbólico y el imaginario, es distinto. Mientras el simbólico produce sentido según las relaciones digitalizadas que se dan entre los significantes, en los que el sujeto y los objetos están re-presentados (suplantados), en el registro imaginario el efecto de sentido es producido por una relación más analógica entre las imágenes así como de estas con la realidad. Por otro lado, el predominio de uno u otro modo de significación, pone en marcha dos tipos de conocimiento diferentes, el mito y el logos [Morin, 1988:173]”. (p. 41).

Castoriadis señala, además de la distinción entre imaginario y símbolo, la noción de *imaginario instituyente* que, como su nombre indica, da cuenta de cómo se generan o crean las cosas pues hace referencia a ese universo fundante que le da sentido a las sociedades.

En la historia, desde el origen, constatamos la emergencia de lo nuevo radical, y si no podemos recurrir a factores trascendentes para dar cuenta de eso, tenemos que postular necesariamente un poder de creación, un vis formando, inmanente tanto a las colectividades humanas como a los seres singulares (Castoriadis, 2002, p. 94).

El imaginario instituyente sería entonces “esa facultad que es constitutiva de las colectividades humanas y, más generalmente, del campo sociohistórico” (Castoriadis, 2002, pp. 94-95); de tal forma que “ninguna sociedad puede perdurar sin crear una representación del mundo y, en ese mundo, de ella misma” (Randazzo, 2012, p. 85).

Al igual que el concepto de *imaginario instituyente*, Castoriadis señala la idea de *significación imaginaria social*. Como lo señala Rodríguez (2019)

En principio, las significaciones imaginarias sociales no señalan una realidad o lógica concretas; sin embargo, por vía de manifestaciones particulares de las instituciones de una sociedad muestran haberse materializado y legitimado; es este entonces cuando dicha materialización se comprende como un imaginario social instituido. (p. 37)

Para Castoriadis, “el imaginario social instituido se conforma por las significaciones imaginarias sociales y las instituciones cristalizadas, asegurando en la sociedad la repetición de las mismas formas que regulan la vida en sociedad” (Randazzo, 2012, p. 83). En este sentido se comprende que gracias al imaginario social instituido pensamientos que operan en el imaginario colectivo pasan a instaurarse en el orden de lo real, verdadero, objetivo creando formas de habitar, de comportarnos y de relacionarnos. Como lo señala Hurtado (2008)

Las significaciones imaginarias sociales son las que hacen posible que los sujetos existan como sujetos y singularmente como una determinada forma de ser sujetos. Además, es necesario aclarar que ellas, en tanto hacen posible la existencia de los objetos, no podrán comprenderse por fuera de esa relación del objeto con su referente, ya que siempre éste es co-constituido por la significación imaginaria social correspondiente (p. 90).

Las significaciones imaginarias sociales, además, “crean un mundo propio para la sociedad considerada, son en realidad ese mundo: conforman la psique de los individuos. Crean así una representación del mundo, incluida la sociedad misma y su lugar en ese mundo” (Castoriadis, 1997, p. 9).

Hasta el momento, he planteado que la cultura visual incide en el pensamiento narrativo al ser en sí misma una narración polisémica contada por muchas voces, como un retazo de relatos en el

que cada hilo provee una nueva comprensión del concepto y de cuya sumatoria obtenemos un manto epistémico. Asimismo, he planteado que asumimos en el interior de la cultura visual es reconocernos como portadores de unas imágenes e imaginarios (heredados o propios) que entrañan discursos, resistencias, tensiones y saberes (seamos o no conscientes de ello).

Dichas imágenes son también textos productores de sentidos, si pensamos en la escritura como poseedora de una carga imaginaria y una carga simbólica, así como de como una carga visual. Quien escribe un texto, utilizando en el código alfabético, primero ha utilizado procedimientos que le son inherentes al dibujo. Es decir, aquel que escribe primero dibuja lo que escribe<sup>7</sup>.

Pero, sea porque se haga explícita la imagen a partir de los elementos del alfabeto visual o porque los textos elaborados hagan alusión a imágenes e imaginarios, es decir *recreen* imágenes desde la palabra, en el imaginario colectiva, gracias a las significaciones imaginarias sociales, hemos aceptado la imagen como una forma propia de relacionamiento, de construcción de identidad, de divulgación de saberes, de comunicación o de interacción con los demás.

No tenemos problemas en aceptar esto en tanto consumidores de imágenes. Estamos acostumbrados a hacerlo; puesto que, como proceso inconsciente e involuntario, vemos colores, sombras, formas, fondos, volúmenes, líneas, para interpretar la realidad que construimos y en la que vivimos. Los problemas empiezan a aparecer cuando decidimos ser *productores* de imágenes. Allí empieza a aparecer el imaginario instituyente de que solo puede producir imagen quien tiene la autoridad, quien está legitimado para hacerlo. Es necesario cuestionar nuestras herencias gráficas, la cultura visual en la que estamos inmersos y los discursos que las sostienen.

---

<sup>7</sup> Esta idea es desarrollada anteriormente en el alfabeto visual: la línea. Ver página 65.

### Artesanías y artesanos

En términos prácticos, no hay arte sin artesanía;  
la idea de una pintura no es una pintura.

(Sennett, 2008, p. 46)

En su libro *El artesano* Sennett (2008) habla de tres estadios de la artesanía. El primero nos sitúa en la relación sujeto-objeto al señalar el deseo del artesano de realizar un buen trabajo: “«Artesanía» designa un impulso humano duradero y básico, el deseo de realizar bien una tarea, sin más. La artesanía abarca una franja mucho más amplia que la correspondiente al trabajo manual especializado” (p. 12). En este sentido, el darnos a la tarea de pensar de manera dedicada y juiciosa ya es en sí un ejercicio de artesanidad si nos asumimos desde la metáfora del artesano.

El segundo estadio nos sitúa en el plano de las habilidades que el artesano debe poseer para lograrlo: “Toda artesanía se funda en una habilidad desarrollada en alto grado” (p. 18), habilidad que implica tiempo y consistencia para ser efectivamente lograda como Sennett lo propone, sin embargo, en múltiples escenarios no es posible que se lleve a cabo de esta manera, aun sabiendo que “la artesanía parece particularmente vulnerable a esa posibilidad, puesto que se basa en el aprendizaje lento y en el hábito” (p. 172). Hay una tendencia en el terreno educativo a medir, estandarizar y acotar el tiempo de la enseñanza, del aprendizaje, más aún de la investigación y de la creación, de allí que podamos establecer una crítica a la rapidez con la que a veces quieren instituirse ciertos procesos para la aprehensión y el desarrollo satisfactorio de “productos de creación”, “productos de investigación” o “productos de innovación”; en su investigación literaria sobre la obra *Paraiso* de José Lezama, la profesora e investigadora del Departamento de Humanidades en la Universidad de Monterrey, México<sup>8</sup> advierte “es necesario admitir —aunque parezca ingenuo— que los investigadores quizá no pueden hacer un trabajo

---

<sup>8</sup> Además ganadora del Premio de Investigación Vinculada a la Docencia (2005-2012) y directora de la revista de literatura Grama desde el 2004 a la fecha.

crítico sobre Lezama sencillamente porque no tienen tiempo. Éste es fundamental para elaborar un estudio serio sobre una obra cuyo estilo es complejo” (p. 14). Aunque la autora se refiere al trabajo propio realizado en su investigación sobre Lezama, lo señala sobre cualquier tipo de investigación literaria. Es necesario comprender entonces que, para el proceso de investigación, como para el proceso de creación el tiempo es un factor indispensable y no negociable en lo que a la relación artesanal se refiere.

Empero, el no haber contado con un tiempo extenso para dedicarnos a pensar a profundidad lo anteriormente mencionado, no impidió el desarrollo y el afloramiento de artesanías y artesanías de calidad, de hecho, en palabras de Sennett (2008) “toda artesanía es trabajo impulsado por la calidad” (p. 20) en tanto el artesano imprime lo mejor de sí en cada una de sus creaciones y está en compañía de otros que le ayudan a crecer en su proceso creativo, quizá este sea uno de los rasgos que le distinguen de otras formas de hacer, su dimensión comunitaria, su relación particular con la otredad.

Por otro lado, frente al desarrollo de una habilidad de alto grado, he de resaltar mi rechazo inminente a proveer un curso para convertir la experiencia de este taller en una suerte de análisis de teorías y técnicas de dibujo o sobre las aplicaciones de diversas corrientes o métodos artísticos. La primera respuesta que me encontré al intentar plantear un ejercicio artístico que apostara por una creación artesanal fue “es que yo no sé dibujar” y ante esta premisa había siempre una disculpa, un rechazo, temor, un ocultamiento. Entonces para llegar a la artesanía como producto final y concretado en el que vive y se recrea la imagen había que primero romper el imaginario de la imagen en el que se cifran tensiones y se develan los juegos de poder y resistencia que se nos han impuesto y que han imposibilitado el que habitemos el plano de la cultura visual como creadores, como artesanos.

Siendo así, la artesanía tiene intrínseca un carácter subversivo, el carácter transgresor de quien se desprende de la impostura, de aquel imaginario que funge como yugo cultural de que quienes dibujan han sido “tocados por la inspiración” o “dotados de un don” y que quienes no “están inspirados” quienes no poseen el “don”, por no haber sido tocados por “la musa” no tienen licencias para crear.



Hasta hoy en día padecemos este mito de la “inspiración”, según el cual el artista crea pero no sabe lo que hace dado que su obra es el resultado de la actividad de las musas, del Dios o del “genio” que lo ha poseído. Así la creación fue desligada del saber-hacer humano, de la técnica, del aprendizaje del oficio, del encuentro paciente y amoroso con el mundo, de la exploración de las formas expresivas. Al mismo tiempo, el conocimiento queda confinado a una actividad teórica que pretende reflejar un orden universal y eterno basado en una contemplación divorciada de la vida activa, del proceso productivo, del entusiasmo creador, regida por una razón disociada que sólo se expresa a través de la estructura rígida de la argumentación. (Najmanovich, 2019, p. 7)

Entonces, vivimos bajo la errada percepción de que, como lo menciona Najmanovich (2019), quienes no “nacieron con talento” no pueden desarrollarlo y por tanto los espacios para la creación le son y le serán ajenos. Así como lo menciona Sennett (2008) “las habilidades innatas sobre las que se basa la artesanía no son excepcionales; por el contrario, las comparte la gran mayoría de los seres humanos y más o menos en la misma medida” (p. 180)

Al respecto, en el tercer estadio de la artesanía Sennett (2008) señala la importancia de la motivación sobre el talento sosteniendo que para llegar a ser un buen artesano en la adquisición de habilidades para ello es necesario primero la disposición de llegar a serlo, “la Ilustración creía que todo el mundo posee la capacidad de hacer un buen trabajo, que en la mayoría de nosotros hay un artesano inteligente. Esta confianza tiene sentido aún hoy” (p. 13).

Podríamos empezar por permitirle al otro la posibilidad de que llegue a ser un artesano, de que se *disponga* a serlo. Para esto es necesario desfigurar algunas significaciones imaginarias (productos de los imaginarios instituyentes), pues es debido a estas que la percepción propia y ajena del artista o de aquel que se atreve a crear desde la imagen, opera como una restricción y un limitante no solo para el ejercicio de creación sino para el desarrollo seguro y libre del pensamiento mismo, así como lo plantea Castoriadis (1997) estas significaciones, como se mencionó anteriormente, “crean un mundo propio para la sociedad considerada, son en realidad ese mundo: conforman la psique de los individuos. Crean así una “representación” del mundo, incluida la sociedad misma y su lugar en ese mundo” (p. 9).

En el imaginario instituyente concebimos a estos individuos como aquellos que están bajo el manto de la “inspiración” como aquel que lo que hace porque “posee un saber, una experticia”. Necesitamos hacer una fisura en dicho imaginario y concebir al artista como aquel que desempeña un oficio, serio, riguroso, inacabado, en construcción, y por tanto que se desarma, que sufre, que tiene inseguridades, que se conmueve, que puede tener aciertos pero también desaciertos, que no tiene todo resuelto, que disfruta el proceso o lo padece pero que lo vive, lo atraviesa, le acontece, que hace con lo que tiene, pero que su quehacer no se agota en la creación pues así como esta, la reparación “es una categoría fundamental de la artesanía; también hoy se considera que un experto es alguien con tanta capacidad para producir como para reparar.” (Sennett, 2008, p. 161)

### **Pensamiento narrativo**

El pensamiento puramente verbal es el prototipo del pensamiento impensado, el recurso automático a conexiones almacenadas. Es útil, pero estéril. Lo que hace las palabras tan útiles para el pensamiento, pues, no puede ser el pensar en palabras. Debe ser la ayuda que las palabras dispensan al pensamiento mientras éste opera en un medio más apropiado, como el de la imagen visual.

(Arnheim, 1986, p. 244)

Como lo mencioné en *Trazo o truco: sobre la necesidad de pensar las imágenes en el interior del pensamiento narrativo* existen dos miradas sobre las cuales posicionarnos en relación con el pensamiento: la paradigmática o la narrativa. El pensamiento paradigmático a través de principios de coherencia, lenguajes formales y no contradictorios, busca encontrar las lógicas verificables y demostrables desde la formulación de hipótesis razonadas que se encadenan en una serie de observaciones premisas y conclusiones ordenadas. El pensamiento narrativo, por su parte, persigue las intenciones del accionar y nos sitúa en el plano de las experiencias. Bruner (1998), retomando a Ricoeur, afirma que la narración se basa en la preocupación por la condición humana. No se trata de verificar proposiciones bien formuladas sobre cómo son las cosas, como en el pensamiento pragmático, sino de cómo podrían ser o haber sido: “uno de los principales papeles de la narración es transfigurar lo banal, vestir de asombro lo cotidiano, transformar lo indicativo en subjuntivo” (p.16-27).

No con esto pretendo enaltecer una forma de pensamiento y diezmar la otra, al contrario, tal como afirma Bruner (2003) “sin duda podemos convivir con ambos mundos, el paradigmático, austero, pero bien definido, y el narrativo, lleno de oscuras amenazas. Es más, precisamente cuando perdemos de vista la alianza entre ambos es que nuestras vidas pierden su sensibilidad para la lucha” (p.142).

En este sentido, la comprensión que se puso en movimiento en el TPN fue asumida desde una conexión entre lo paradigmático y lo sintagmático, lo lógico y lo analógico, lo analítico y lo comprensivo.

Desarrollar el pensamiento narrativo en primer lugar, no implica la exclusión del pensamiento paradigmático, como lo señala Bruner (1998) “se llega mejor a la profundidad mirando desde dos puntos a la vez” (p. 22). En segundo lugar, exige una comprensión diferente sobre el lenguaje y sobre la forma en la que lo utilizamos, como lo señala Aguirre de Ramírez (2012)

exige, por una parte, asumir el lenguaje con una visión que vaya más allá de considerarlo como medio de comunicación y para informarse o informar y, verlo como un medio para reestructurar el pensamiento, que posibilita el despliegue de la imaginación, la cual cumple un rol fundamental en la comprensión de nuevos aprendizajes y en la interpretación de la realidad. Por otra parte, requiere preguntarse qué visión se tiene sobre la manera de hacer buenos relatos. (p. 85)

Como he mencionado anteriormente, *escribir es dibujar palabras* y en este sentido la imagen se ve abocada en los relatos tanto como los imaginarios en los discursos. Tal como lo plantea Arce (2003) en *La escritura Antropológica* “a escribir se aprende como a andar: intentándolo” (p. 132). De la misma forma debemos aplicar el planteamiento de Arce al campo de la imagen. La única forma en la que podremos aprender a realizar narraciones o relatos visuales es haciéndolo. Pero darle cabida a la imagen supone una doble problemática, por un lado el imaginar y por el otro, el aprender los códigos de la imagen, aquel alfabeto visual referido anteriormente sin el cual no se puede hacer la imagen. Aquel recién iniciado en el código escrito deberá primero balbucear en el papel (acto de aprender a escribir) y, asimismo, el recién llegado en el campo visual deberá primero garabatear y en la aprehensión de ambos códigos hay una relación evidente.

Si Cézanne puede «pensar en pintura», pensar con cuadros, el filósofo puede pintar con ideas (con ideas adecuadas, esto es, expresivas) y el escritor hacer cosas con palabras. Pintar, pensar y escribir la Modificación, una y la misma, como modificación, como diferencia que comunica lo incommunicable, que permite a la palabra expresar (hacer legible) lo indecible de lo visto y lo pensado, al pensamiento expresar (hacer pensable) lo impensable de lo pintado y lo inscrito, y a la pintura expresar (hacer visible) lo invisible de lo pensado y dicho. (Pardo, 1991, p.70)

Es en el jugar a hacer que se va aprendiendo a hacerse, tanto la palabra como la imagen. Tanto en el palabrear como en el imaginar (entendido aquí como hacer la imagen) es necesario un proceso de pensamiento narrativo. La elaboración de imágenes, así como la elaboración de un texto unifica la labor artesanal como ejercicio y labor intelectual; ya señalaba Sennett (2009) la

relación entre el hacer y el pensar “todo buen artesano mantiene un diálogo entre unas prácticas concretas y el pensamiento” (p. 12)

Dicho proceso de pensamiento narrativo, como lo pudimos constatar en el TPN, implica la construcción de unas tramas (ordenamiento de hechos, entramados de sentidos) que se ponen en escena en un relato tras la llegada de (o que se ven transversalizadas por) un acontecimiento. Esto sugiere que el pensamiento narrativo requiere de una experiencia, una vivencia y un sujeto que le sobreviva a este suceso movilizador. Estas experiencias son asimiladas y puestas en movimiento a través del relato y frente al que Ortiz (s.f.) señala:

escribir es dar vida a un texto, se trata de un acto creativo y recursivo, que no se subsume en diseñar, ensamblar, redactar o informar; se da vida a un texto de-formándolo porque, como nos lo recuerda Jean-Luc Nancy (2007), “diferentes, los cuerpos son todos algo deformes. Un cuerpo perfectamente formado es un cuerpo molesto, indiscreto en el mundo de los cuerpos, inaceptable. Es un diseño, no un cuerpo” (p.21).

Entendiendo aquí escribir en una mirada amplia; como se mencionaba anteriormente, *la escritura no es más que la realización visual de una imagen, es en pocas palabras, dibujar o trazar palabras con una línea segmentada*. Esta idea de vitalidad que se desprende de la operación de escribir podemos rastrearla en Barthes quien en *En Flaubert y la Frase* (1989) señala su relación con la escritura como una forma de vivir “A los ojos de Flaubert, desaparece la oposición misma de fondo y forma: escribir y pensar son una sola cosa, la escritura es un ser total” (p. 193).

En este sentido, la escritura, aquel lugar donde se cifra y vive o se ve realizado el pensamiento narrativo, es una forma de vivir, de aproximarse a la realidad, de hacer caminos. De encontrar las relaciones entre las tramas de los sucesos que experimentamos. De hacer sentidos. De plasmar nuestro devenir, lo que somos y de jugar al *como sí*.

Apartado IV

Figura 22

*El secreto*



Nota. Fuente: archivo propio. 2022.

## **Caminos al interior del pensamiento narrativo visual**

### **1.1 metodologías encontradas**

La palabra método que siempre se usaba con su raíz griega methodus 'camino hacia...' ahora nadie dice que el método es un camino, el método (ahora) es una estrategia, porque no hay nada seguro. (UNIMINUTO Cundinamarca. (2014, 26 de noviembre).

*Entrevista Ezequiel Ander- Egg.*

Cuando pensamos en hacer investigación nos encontramos ante la difícil pero necesaria tarea de situarnos y seleccionar un paradigma sea clásico positivista, naturalista, sociocrítico, que nos permita orientar la tarea del investigador; pero poco nos preguntamos por lo que implica para cada uno de nosotros el acto de investigar. Para mí, así como lo expresaba Luna (2011) se trata de una disposición a pensar.

Hay gente que cree que pensar es lo mismo que razonar, y en eso la ciencia tiene mucha responsabilidad, porque ha sacralizado el pensamiento normal, aquel capaz de ser disciplinado por el método.

Aún desde el sentido común, el que mejor piensa es el que mejor razona, es el que es capaz de dar más razones... eso esta no solo en la ciencia sino en el modo de representarnos socialmente el pensar... pero hay quienes creen que el pensar tiene que ver con estructuras de cognición... piensa mejor el que tiene estructuras cognitivas y ha ganado en la construcción de esquemas para operar cognitivamente y producir conocimiento... y entonces cuando hablan de estimular el pensamiento se dedican a estimular estos esquemas: cognitivos y metacognitivos (pensar sobre el pensar); sin embargo una cosa es pensar y otra conocer... **el conocimiento es un producto, pensar no es un producto, para algunos pensar es un proceso, para mi pensar es una disposición del espíritu.**<sup>9</sup> (p. 4)

En este sentido investigar no se trata de la razón que da razones ni de la teorización del mundo y sus cosas, ni del acervo demostrativo del conocimiento, sino de disponerse a pensar; aquí el pensamiento como una acción seria, compleja, ardua e íntima que implica unas formas y modos

---

<sup>9</sup> El resaltado es mío.

de ver el mundo y de relacionamiento con este. Por tanto, habrá quien se haga de teorías y otros de experiencias.

Pensar, a mi modo de entender, es apertura, es abrirse, es descentramiento, pensar es atentar contra el mundo como se nos ha dicho que es, contra lo que se ha mostrado como paradigma del hacer. Pensar es subversión, porque pensar implica deconstruir los lenguajes los que el mundo se nos ha aparecido, y nos ha sido dado como preexistencia, y ha sido sabido y ha sido creído. Hay muchos investigadores, no hay muchos pensadores (Heidegger)[...] El pensamiento tiene que ver con la capacidad de desordenar lo ordenado, por eso en el pensar y en producir pensamiento como movilidad del mundo, la centralidad no está en el método, porque pensar no es un problema de método, no se resuelve en la metodología. (p.6)

Entonces el investigador es aquel que tiene la responsabilidad transgresora de pensar, no aquel que, como se ha creído, da cuenta de unos saberes a partir del rastreo de unos temas o en la inmiscusión y el coleccionamiento de unos conocimientos “un investigador no es solamente aquel que produce saber, es aquel que piensa sobre aquello que produce y lo produce pensándolo apasionadamente. (Luna, 2011, p. 9)

Empero, para producir dichos saberes se nos ha señalado la necesidad de seguir a cabalidad una serie de pasos, de rutas, de parámetros, ignorando que

Aunque la investigación se rige por métodos científicos por emplear el razonamiento crítico y presentar resultados concretos con rigurosa objetividad, [...]también es cierto que requiere la interpretación de datos y, por consiguiente, se verá reflejada —en mayor o menor medida— la impronta del investigador. (Leo, 2016, p. 12)

La impronta que se cifra en esta investigación se ha venido construyendo en colectivo desde el umbral del taller (específicamente del taller de la palabra, tratada con anterioridad) no con la pretensión de demostrar o acumular saberes sino con la necesidad de generar las condiciones de posibilidad para que estos saberes afloren en el camino. Esto en concordancia con lo que expresa Luna (2011)

El investigador que está obligado a demostrar pierde libertad para pensar, porque en definitiva se sujeta a un método que se lo permita, a un único camino para producir un conocimiento



verdadero. En este sentido, el del pensamiento como apertura, pensar tiene que ver con lo que algunas personas podrían llamar DIVAGAR (p. 4)

Hernández y Revelles (2019) se refieren a esta apertura situados desde el enfoque investigativo post-cualitativo:

este permite pensar el sentido de la investigación desde otra perspectiva, con otros fundamentos y propósitos. Pero sobre todo con una abertura a la imaginación que permita pensar que investigar no es sólo seguir un camino prefijado, en el que se aplican unos métodos, para dar cuenta de unos resultados que ya se preveían en las preguntas iniciales. (Hernández y Revelles, 2019, p. 27)

Considero que sus reflexiones pueden ser también analizadas desde aquel umbral en el que nos situamos en el taller, pues más que adscribirse una teoría sujetadora sobre la investigación post-cualitativa es la comprensión (que se puede dar tanto en este enfoque como en otros) de la investigación no como una ruta que implica unos parámetros estandarizados, con unos métodos parametrizados y resultados asegurados en un camino prefijado.

La idea del camino no es fortuita. En su texto *El etnógrafo* Borges (1969) cuenta la historia de Fred Murdock, quien para hacerse al estudio de las lenguas indígenas se aventuró a seguir la propuesta de su profesor, la cual consistía en adentrarse en una reserva indígena por un período de tiempo indefinido, para que, tras observar los ritos y descubrir el secreto que los brujos revelan al iniciado, redactara una tesis que las autoridades del instituto darían a la imprenta. Tal como lo cuenta Murdock, considero que el investigador debe aventurarse, emprender el viaje y adentrarse en el camino y divagar en este, puesto que “El secreto, por lo demás, no vale lo que valen los caminos que me condujeron a él. Esos caminos hay que andarlos” (p. 12).

Si existe un método, si podemos hablar de *El método* para la investigación este sin duda debe estar condensado en lo expresado por Fred Murdock. No existe una fórmula mágica, acabada y estandarizada para cada proceso. Es necesario vivirlo, experimentarlo y en este sentido, como lo expresa Zambrano (1989)

La experiencia precede a todo método. La experiencia precede a todo método. Se podría decir que la experiencia es «a priori» y el método es «a posteriori». Más esto solamente resulta verdadero como una indicación, ya que la verdadera experiencia no puede darse sin la intervención de una especie de método. El método ha debido estar desde el principio en una cierta y determinada experiencia, que por virtud de aquel llega a cobrar cuerpo, forma y figura. (p. 18)

En este sentido, existe unidad entre experiencia y método. La experiencia de recorrer el camino, de *deshacer los pasos*, de tomar nuevas rutas, incluso de tropezar puesto que nadie está exento de errores, puede prefigurarse como el método mismo y el disponerse a iniciarse en el camino como una forma de investigación.

que preste atención a los entramados entre lo humano, lo no humano y lo material. Una propuesta que plantea asumir la investigación no como trayecto que define de antemano el camino a seguir respecto al fenómeno sobre el que se trata de ofrecer alguna luz, sino que se deja sorprender por lo que acontece en el fluir de la investigación. (Hernández, F., y Revelles, B, 2019, p.41)

Aquello que acontece en el camino investigativo visto también desde la perspectiva de la teoría de la triple mimesis de Ricoeur. En esta se plantea que *mimesis I* es aquello que históricamente ha estado presente como una suerte de verdad anquilosada, como un “muro” epistemológico de ideas preconcebidas que se han cimentado y consolidado durante mucho tiempo, volviéndose parte del paisaje como una *habitudinalidad* en la que nos desenvolvemos. Dicha verdad inamovible es en muchos casos el punto de partida de un texto “La composición de la trama se enraiza en la pre-comprensión del mundo de la acción: de sus estructuras inteligibles, de sus recursos simbólicos y de su carácter temporal” (Ricoeur, 2004, p. 116). Por el contrario, en la *mimesis II* algo irrumpe en dicha verdad y la deforma. En la metáfora del muro epistemológico, pensar la *mimesis II* como un rayo que atraviesa dicho muro y del cual quedan algunos escombros. De la *mimesis II* queda entonces la verdad a medias, a la intemperie por un momento en el que todo muta y se expone al dinamismo.

Este dinamismo consiste en que la trama desempeña ya, en su propio campo textual, una función de integración y, en este sentido, de mediación, que le permite operar, fuera de este mismo campo,

una mediación de mayor alcance entre la precomprensión y valga la expresión— la poscomprensión del orden de la acción y de sus rasgos temporales. (Ricoeur, 2004, p. 131)

Este rayo de luz, denominado como acontecimiento, irrumpe con las lógicas en las que se vienen estableciendo las verdades y llega con tanta fuerza que puede derribar los “muros” epistemológicos que hemos construido y con los que vivimos. Sin embargo, no podemos vivir en la intemperie, en ese afuera<sup>10</sup> del que nos habla Foucault; buscamos constantemente un suelo para caminar, o, continuando con la metáfora, buscamos edificar los muros con los cuales hacemos un hogar que nos proteja y desde los cuales vivir. Para hacer dichos muros nuevos llega la mimesis III. No se trata de pasar de un muro a otro, ignorando la irrupción del rayo de luz, la aparición del acontecimiento. Se trata de observar qué ha quedado de los escombros de aquel muro y que, de repente, pueda surgir algo más de aquellos escombros, quizás una flor. Esta idea de aquello que *aflora* se puede rastrear en la metáfora de los escombros que plantea Benjamin o a través de Ricoeur -quien retoma a Benjamin- desde la figura de la ruina, al afirmar que en los escombros de dicha verdad crecen flores nuevas y en este sentido es de señalar que la trama (entendida como se mencionó antes, como *la disposición de los hechos en un sistema al que denominamos historia, los motivos de dichos hechos o en otras palabras, las formas de contar la historia*) “rescata’ el origen de la ‘caída’ en la insignificancia [...]. Por imposible que sea de coordinar en un todo el surgir del acontecimiento narrativo, no se agota en su efecto de ruptura, de corte; implica potencialidades de desarrollo” (Ricoeur, 2006, p. 141).

Comprender el muro desde otras formas, viéndole otros matices y potencialidades y disponernos a cuidar dicha flor de la cual nos habla Benjamin, creando un nuevo muro que pueda protegerla, una nueva verdad, una nueva habitualidad; esta nueva verdad será lo que nombremos como *mimesis III*.

---

<sup>10</sup> Este concepto es entendido desde Foucault como un “meticuloso relato de experiencias, de encuentros, de gestos improbables, lenguaje sobre el afuera de todo lenguaje, palabras sobre la vertiente invisible de las palabras; y meditación sobre aquello que del lenguaje existe de antemano, ha sido ya dicho, impreso, manifestado, escucha no tanto de aquello que se pronuncia en su interior, cuanto del vacío que circula entre sus palabras, del murmullo que está continuamente deshaciéndolo, discurso sobre el no–discurso de todo lenguaje, ficción del espacio invisible donde aparece”. (Foucault, 1997, p.14)

La triple *mimesis* perturba la idea de una única forma de vivir y de relacionarnos, perturba el orden, rompe la estandarización, transforma, da matices a las experiencias. Nos permite dilucidar las bifurcaciones del camino y en este camino recolectar paisajes, palabras, indicios, sentires, tramar encuentros que, con suerte, se conviertan en experiencias y que nos ayuden a crear.

Esta es mi visión de quien investiga. Aquel que se dispone a pensar y a emprender el camino, camino en el que *algo* le acontece y que aquello que le acontece le impulsa a la observación, a la interpretación y por último a la creación (concebida bajo la perspectiva estética y filosófica de Sennett (2009) en tanto labor artesanal y Garavito (1999) en tanto práctica de bricolage). En este sentido, se asemeja a la postura de Galeano (2016) cuando frente al investigador cualitativo, afirma que este es “hacedor de “bricolage” utiliza las herramientas de su propio arsenal metodológico, emplea cualquier estrategia, método o los materiales empíricos que tiene a la mano” (p. 21)

Asimismo, he de señalar que aquel ejercicio interpretativo o hermenéutico del que camina si bien requiere de un entrenamiento, no excluye a los que solo cuentan con la disposición y la apertura para recibir *al* otro o a *lo* otro. Como ejemplo de ello se encuentra el ejercicio hermenéutico de interpretar las artesanías de los participantes al taller, que contó con una preparación, pero por otro lado, sin una preparación, los participantes al taller también realizaron un ejercicio interpretativo entorno a sus artesanías y a las de sus demás compañeros, entonces se generó un diálogo hermenéutico de autor/creador, maestros y artesanos, al respecto, Maurizio Ferraris (1999) señala que:

[...]todos interpretamos, sin que por esto seamos hermeneutas, y sobre todo, tampoco tenemos necesidad de leer tratados de hermenéutica para recibir luces acerca de nuestra praxis. Además, un jurista, un teólogo o un filólogo encuentran ciertamente algunos momentos hermenéuticos en su actividad, que es, sin embargo, no en cuanto sea hermenéutica, sino jurídica, teológica o filológica; en suma, el que yo sepa poco o mucho de hermenéutica no me garantiza todavía ningún conocimiento en cuanto al derecho, a la teología o a la literatura, del mismo modo que algunos conocimientos de semiología no me aseguran en absoluto un dominio de la sintomatología médica. Así, entre la praxis interpretativa natural y las codificaciones de las hermenéuticas especiales, no existe ninguna relación esencial (no más de la que se encuentre entre quien habla una lengua y un gramático) (p. 22).

## 1.2 Ir haciendo caminos

Para reconstruir la ruta por la cual transitamos en el TPN decidimos (el equipo de trabajo) hacer un Fanzine a modo de sistematización del Taller de Pensamiento Narrativo, titulado **andar el camino para avivar el secreto**<sup>11</sup>. En este fanzine cualquier lector puede encontrar la descripción del taller, los tiempos y fases, una breve presentación de los maestros y de los artesanos, las particularidades de las líneas por las cuales transitaron los artesanos, las publicidades que convocaron semanalmente a los asistentes al taller y una breve descripción de lo vivido en dichos encuentros.<sup>12</sup>



En términos generales, el camino que diseñamos, como se mencionó anteriormente, fue el siguiente: tres grandes momentos, el primero de constitución, divulgación y presentación del taller que se realizó a través de la difusión en redes sociales, página y correo UdeA y una sesión introductoria; el segundo y el tercer momento se centraron en la instalación y ejecución del taller de escritura y edición con la particularidad de que la primer parte tuvo un enfoque en su mayoría teórico, comprendido desde el 7 de octubre al 9 de diciembre del 2021, con un total de ocho sesiones; y la segunda parte contó con un enfoque en su mayoría práctico, del 3 de febrero al 24 de marzo del 2022, con un total de 9 sesiones, y finalizó con el proceso de sistematización y divulgación de los resultados del proyecto.

---

<sup>11</sup> Dicha sistematización hace uso de fotografías e imágenes de los integrantes del Taller, los cuales firmaron un consentimiento informado donde autorizan el uso de los registros audiovisuales y productos llevados a cabo en la iniciativa en mención para fines de difusión, divulgación y producción académica.

<sup>12</sup> Para acercarse a esta artesanía es necesario leer con un celular el código QR que se encuentra en el lateral derecho de este pasaje.

## MOMENTOS DEL TALLER DE PENSAMIENTO NARRATIVO

### I. PRIMER MOMENTO. PRESENTACIÓN DEL TALLER

#### 0. Convocatoria para el taller de degustación y preinscripción al taller (17 de agosto - 31 de agosto del 2021).

A partir de una serie de publicaciones en redes sociales con el *hashtag*<sup>13</sup> #CazadoresDeHistorias pusimos en el mapa de muchos internautas, estudiantes, curiosos y seguidores del taller de la palabra esta nueva propuesta donde confluye la investigación, la narración y la artesanidad. Asimismo, desde el correo institucional y diversas redes sociales, alentamos a los seguidores del hashtag a contarnos cuáles eran sus historias, a estar “conectados” con esta nueva iniciativa, a la espera de la publicación de la convocatoria en la que incluiríamos los requisitos para hacer parte de la propuesta.

Escanea este código QR con tu celular para ver #CazadoresDeHistorias--->



#### 1. Taller de degustación (2 de septiembre del 2021)

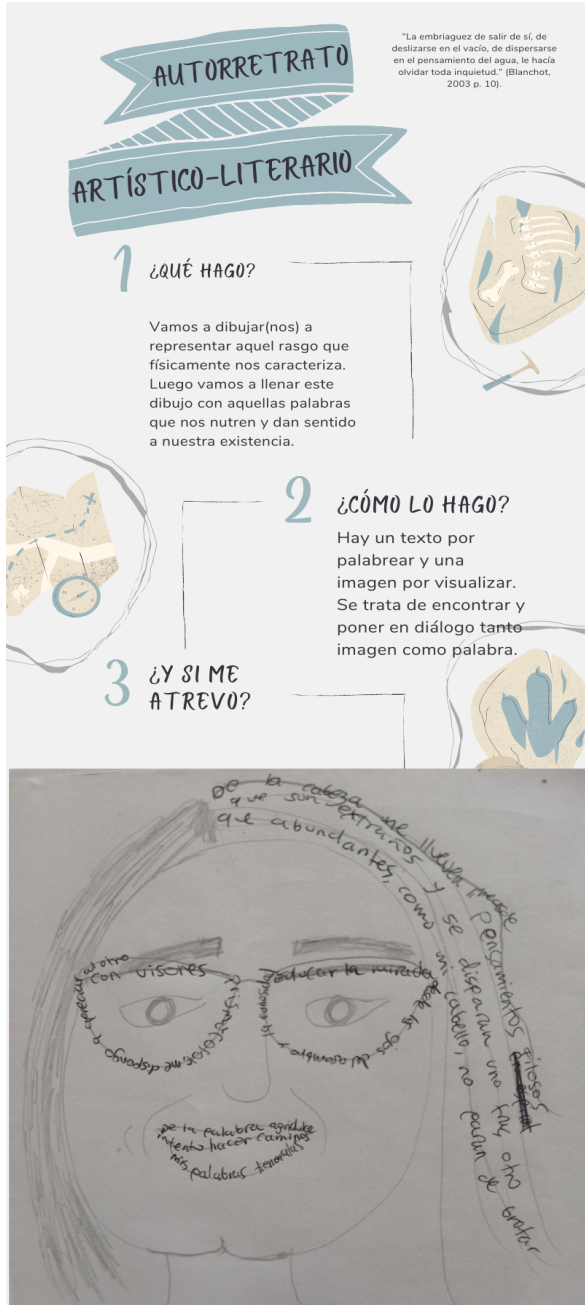
En este taller sin previa inscripción, abierto al público, compartimos nuestra idea de taller y comprensión de lo que es un taller de pensamiento narrativo. Igualmente, compartimos con los asistentes del encuentro, los requisitos para ingresar al taller, los tiempos de desarrollo, los componentes teóricos y metodológicos, entre los cuales se encontraban las líneas que podrían elegir para asumir el taller y una pequeña degustación de aquello a lo que podrían enfrentarse en cada una de las líneas. Como parte de dicha degustación desde mi línea *Érase una vez una imagen: potencialidades narrativas de la cultura visual* propusimos un ejercicio de autorretrato artístico literario:

---

<sup>13</sup> “Hashtag (del inglés *hash*, almohadilla o numeral y tag, etiqueta), es una cadena de caracteres formada por una o varias palabras concatenadas y precedidas por una almohadilla o gato (#)” (Feixa, C., et al., 2016, p.113)

## Figura 23

### Autorretrato



Nota. Fuente: archivo propio. 2021.

Previamente se les solicitó a los interesados ingresar al encuentro con una hoja y un lápiz; para realizar el autorretrato primero necesitamos pensar en aquello que nos caracteriza física e internamente y luego se llevarían estos elementos de manera visual y textual al papel. Para motivar la elaboración de estas artesanías y esclarecer posibles dudas, mostré mi artesanía:

“De la cabeza me llueven líneas de pensamientos filosos/ que son extraños y se disparan uno tras otro/ que abundantes, como mi cabello, no paran de brotar.

Con visores prismacolor me dispongo a apreciar al otro.

Educar la mirada desde los ojos del asombro y la curiosidad.

De la palabra agrídulce intento hacer caminos/ mis palabras tienen alas”

Posterior a la explicación y al tiempo de creación nadie se ofreció a compartir su artesanía, por lo que los maestros, como forma de invitar a los demás, decidieron compartir aquellas composiciones que son tanto dibujo como texto (pero no podríamos llamar ni dibujo ni escrito propiamente).

A continuación, presento una de esas composiciones visuales.

Figura 24

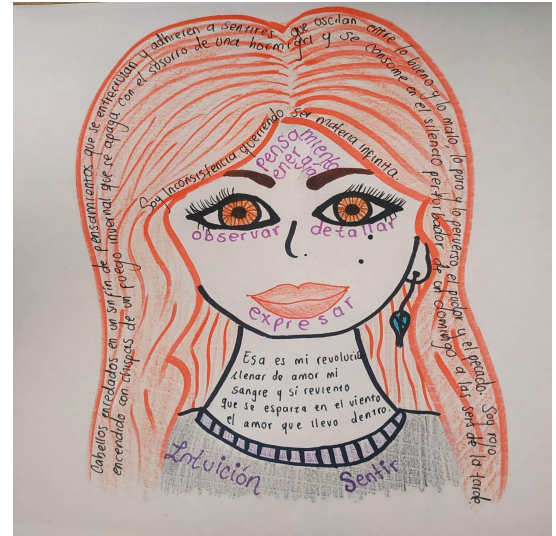
Autorretrato de Nancy



Nota. Fuente: Taller de Pensamiento Narrativo. 2021.

Figura 25

Autorretrato de Natalia



Nota. Fuente: Taller de Pensamiento Narrativo. 2021.

Figura 26

Autorretrato de Johnatan



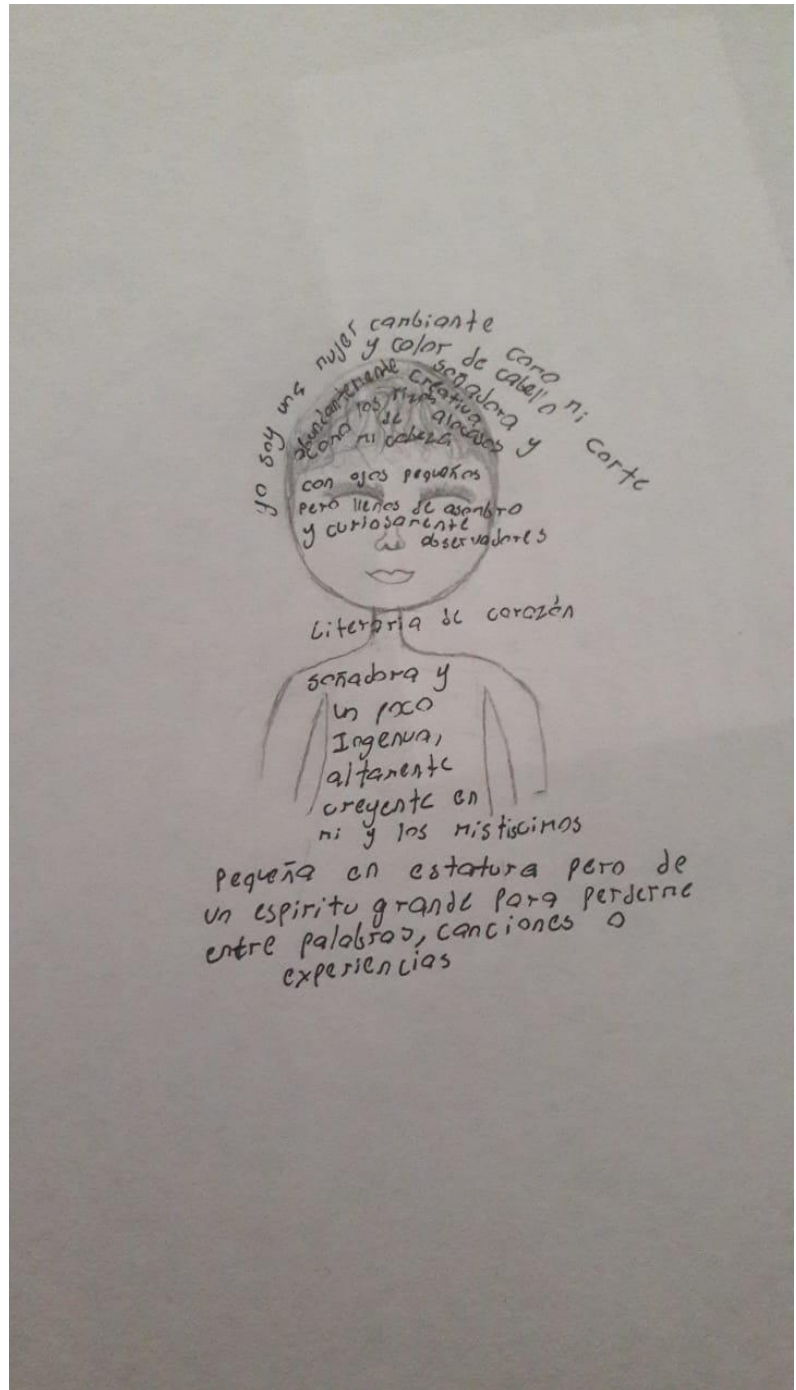
Nota. Fuente: Taller de Pensamiento Narrativo. 2021.



**Figura 27**

*Autorretrato Isabel*

Si nos fijamos en el texto “pequeña de estatura pero de un espíritu grande para perderme entre palabras” esto es precisamente lo que logra la imagen. Tras insertar en una hoja blanca con grandes márgenes una pequeña figura humana comprendemos la sensación de pequeñez de la cual remite la autora y al escoger no darle ojos, pupila, al no darle manos, oídos, color, pero sobre todo al escoger acompañar la imagen con el texto no en dichas márgenes sino sobrepuesto al dibujo, a la sensación de “pérdida entre las palabras” se acentúa. Por tanto no podemos entender esta composición visual si excluyésemos el texto de la imagen y viceversa, el *ser* que construye la autora solo se logra a partir de la comunión entre ambos formatos. Palabra y texto son uno en tanto buscan la transmisión de sensaciones, tensiones y saberes.



*Nota.* Fuente: Taller de Pensamiento Narrativo. 2021.

Como parte del momento de convocatoria nos dedicamos a:

### 1.1. Recepción de textos como parte del proceso de inscripción en el taller (3 al 10 de septiembre del 2021)

Quizá el único requisito para ingresar al taller consistía en enviar un texto en el que se indicaran los vínculos con las narraciones, la intención por la cual se decidían a encaminarse con nosotros en este viaje investigativo y en cuál línea deseaban participar. En este proceso recibimos textos en su mayoría textuales, en los que indicaban fuertes vinculaciones con las narraciones, el narrar, la literatura y las creaciones de historias tanto ficticias como autobiográficas.

Uno de los textos que recibimos capturó nuestra atención por la diferencia en cuanto a la composición en relación con los demás textos postulados.

#### Figura 28

*El maniculiteteo.*

#### EL MANICULITETEO: EROTISMO POPULAR



Quiero ser un albañil de ladrillo rústico,  
aproximarme al erotismo popular a punta  
de lengua larga. Quiero rastrear la  
sensibilidad de la palabra callejera.

Diego Alejandro Restrepo.

En clave del ejercicio planteado en la sesión del Taller de Degustación Diego nos muestra su deseo de pertenecer al Taller de Pensamiento Narrativo, en cuatro líneas deja en evidencia su relación con el lenguaje: poética, literaria, narrativa, creativa. Al ingresar una imagen de inmediato nos remite a la línea Érase una vez una imagen: potencialidades narrativas de la cultura visual.

En tan solo cinco líneas (contando la interna del dibujo) Diego logró el propósito del escrito, mientras que otros inscritos necesitaron de entre tres y cinco páginas para hacer lo mismo.

*Nota.* Fuente: Taller de Pensamiento Narrativo. 2021.

No quiero desmeritar uno u otro formato, pero quizás esta sea también una de las riquezas de la imagen, su capacidad sintética, su facilidad para decir sin decir. Con esto me refiero a que la

imagen dispone unos elementos concretos y es el interlocutor de la imagen quien debe descomponerlos y dialogar con ellos; mientras que la extensión de este diálogo puede ser mayor, los elementos de la imagen serán, en muchos casos, mínimos, como es el caso de la artesanía de Diego, el oidor maniculiteteísta.

### **1.2 Publicación de resultados (24 de septiembre del 2021)**

A través de un correo electrónico se les informó a los interesados su aprobación o no al TPN.

### **1.3 Formalización de inscripción en sistema *Portafolio UdeA* (24 -6 de octubre del 2021)**

Este taller contó con un certificado de participación por parte del sistema *Portafolio UdeA*; de allí nuestra preocupación por llevar a cabo un proceso detallado y con previa inscripción.

## **II. SEGUNDO MOMENTO: La narración, el acontecimiento y la hermenéutica de la *triple mimesis*.**

**Tabla 1**

Módulo	La narración, el acontecimiento y la hermenéutica de la <i>triple mimesis</i> .
Temáticas (principales y subtemas)	
Carácter artesanal de la narración. El artesanado del estilo.	Narración, representación y enunciación.
Las metáforas del taller, el artesano y la artesanía.	Verdad y referencia metafórica.
El acontecimiento, la epifanía.	

*Nota.* Fuente: Taller de Pensamiento Narrativo. 2021.

## 2. Taller de apertura: El fuego del relato (7 de octubre del 2021).

Oficialmente, este fue el primer encuentro del taller. Constó de tres momentos: el primero fue la Bienvenida al Diplomado, presentación de cada integrante del taller, presentación del video



*El fuego y el relato* una construcción colectiva de los maestros del TPN. Este se puede consultar al leer con un celular el código QR que se encuentra en el lateral izquierdo de este pasaje. Posteriormente, en un segundo momento, realizamos un diálogo en torno al texto *El fuego y el relato* de Agamben en donde partimos de un acercamiento a *El fuego y la pérdida del fuego*, seguido por el abordaje de *El misterio* y por último un rastreo de *La plegaria*. El tercer momento se centró en el abordaje de *la historia, una historia*.

## 3. Taller Re-presentarse (14 de octubre del 2021).

En el segundo taller se abordó, en un primer momento la narración, el narrador, la artesanía, el artesano del estilo desde Sennett y Benjamin. En un segundo momento se abordó la artesanía como saber pedagógico y el escribir como práctica artesanal a partir de la pregunta detonante ¿qué es lo que es manual en la escritura? En un tercer momento se intentó moldear la palabra, dar forma a la experiencia por medio de la palabra a partir del cuento *El maestro*.

## 4. Taller Capturar el aliento (21 de octubre del 2021).

En el tercer taller se socializaron, en un primer momento las artesanías construidas en la sesión pasada a partir de la pregunta ¿en qué momento te has sentido artesano? retomando el abordaje teórico de la artesanía, el artesano del estilo. En un segundo momento se dieron los cimientos a algunos de los conceptos más importantes del taller: la metáfora del artesano y la artesanía, el Taller de la Palabra (lugar en el que confluye la mimesis, poiesis, tekhné,

instrumentum, metis, ritus, corpus), la teoría (vista desde la teoría de Foucault como la *caja de herramientas del taller*), el acontecimiento.

### Figura 29

#### *El fuego y el relato*



*Nota.* Fuente: Taller de Pensamiento Narrativo. 2021.

Abordaje de Foucault, Sennett, Fernando Vásquez, Jesus Atienza, Byung-Chul Han y Benjamin. En un tercer momento jugamos a darle rostro a la palabra A partir de la lectura de “El objeto muerto menos muerto” de Adolfo Ayuso, nos reunimos al calor del fuego (nota: el espacio se dispuso en mesa redonda y en el centro construimos un fuego de papel maché, papel transparente, papel globo, piedras, ramas y luces) para jugar a ser titiriteros; volver a infancia con el objeto que, como acordamos, cada uno debía traer desde la casa para este encuentro.

En un cuarto momento, socializamos las artesanías que logramos crear en esta sesión partiendo de los interrogantes ¿cuál es mi marioneta, cuál es su nombre y su historia? y generamos un diálogo en torno a la representación. Por último, vimos el video “El fuego y el relato”, artesanía construida por los maestros Jhonnatan Naranjo, Natalia Uribe y Maria Arango, de cuyo código QR se hizo mención al inicio de este pasaje.

**Figura 30**

*El objeto muerto menos muerto*



*Nota.* Fuente: Taller de Pensamiento Narrativo. 2021.

**5. Triple mimesis (28 de octubre de 2021).**

El cuarto taller constó de tres momentos. En el primer momento se realizó una introducción y lectura de los textos motivados por los títeres. En el segundo momento se habló de la caja de herramientas. En el tercer momento se hizo una relación entre tiempo y narración. En el cuarto momento se indagó en la teoría de la triple mimesis. Por último, todos los maestros realizamos una representación de la escena literaria: Un té loco. Fragmento adaptado de Alicia en el país de las maravillas.

**Figura 31**

*Alicia en el Taller de Pensamiento Narrativo*



*Nota.* Fuente: Taller de Pensamiento Narrativo. 2021.

**6. La teoría de la triple mimesis (4 de noviembre de 2021).**

El encuentro fue cancelado por disturbios en la Universidad.

**7. La teoría de la escena (11 de noviembre de 2021).**

En este encuentro se dispusieron las herramientas conceptuales para abordar la escena. Se propuso un ejercicio práctico en el que cada artesano pudiese intentar recrear una escena (real o imaginaria) y de la cual pudiéramos encontrar sus lógicas fundantes.

**8. No solo de pan vive el hombre: carrusel (18 de noviembre de 2021).**

En este taller todos realizamos un carrusel con tres bases: una virtual, una de movimiento y una de escritura. Para pensar cuáles son los alimentos y los discursos con los que nos han dado de comer con el paso de los años, los artesanos se situaban en una de las bases y los maestros rotaban cada cierto tiempo por cada una de las bases proponiendo una forma de abordar esta premisa, según la línea que dirigiera el maestro. En este sentido, desde la línea *Maestro*

*compositor de tramas* se proponía un ejercicio autobiográfico en el que cada uno pudiese escribir aquellos discursos que les dieron de comer en la infancia. Desde *Ficción vehículo de verdad* se proponía un ejercicio de interpretar dichos discursos que nos dieron de comer jugando al *como si* con ellos, y... ¿qué pasaría si los ubicamos en una parte de nuestro cuerpo? Por último, desde la línea *Érase una vez una imagen* se proponía un ejercicio de movimiento interno y externo en el que los cuerpos se desacomodaran, se movieran en diferentes ritmos y latitudes por el espacio del taller asumiendo diversas posturas y corporalidades y posteriormente dibujar el cuerpo propio a partir de las sensaciones experimentadas en el moverse y ver el movimiento propio y ajeno.

**Figura 32**

*Soy mi cuerpo*



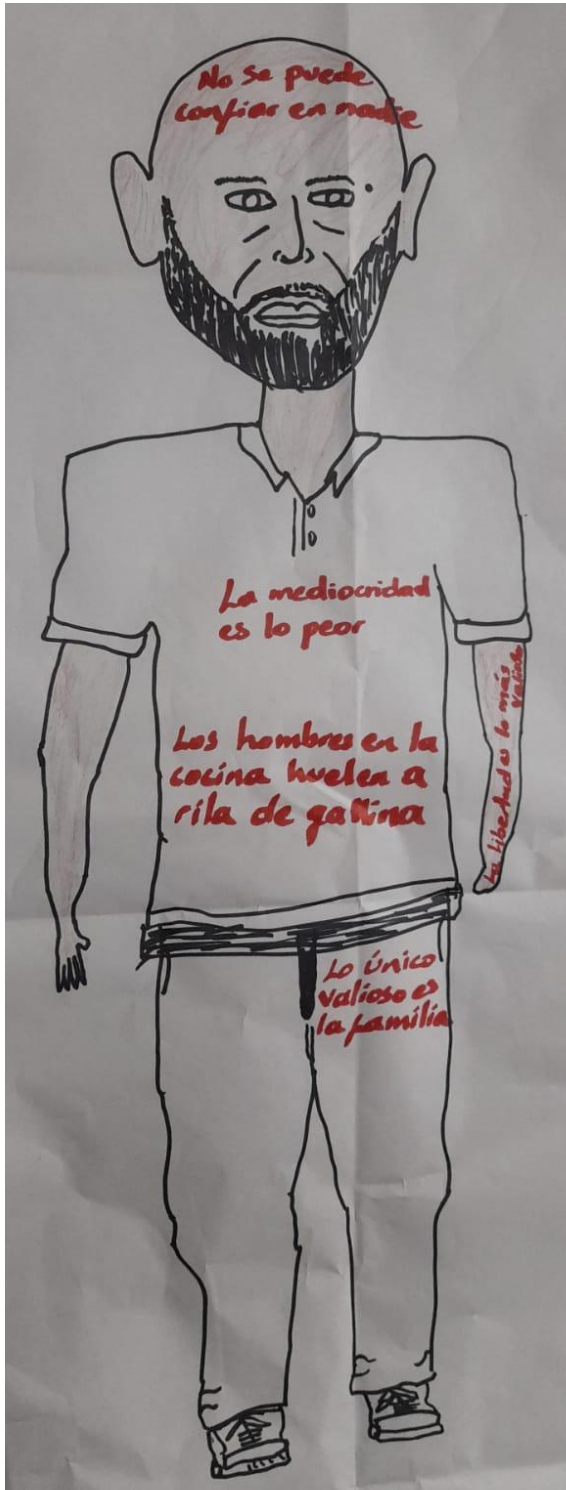
*Nota.* Fuente: Taller de Pensamiento Narrativo. 2021.

A continuación, podemos encontrar uno de los ejercicios elaborados en el carrusel desde la línea *Érase una vez una imagen: potencialidades narrativas de la cultura visual*.



### Figura 33

*Discursos situados*



Aquí podemos ver la imagen de un hombre que sitúa en sí mismo los discursos que le han inscrito históricamente y que ha escogido reproducir.

*Nota.* Fuente: Taller de Pensamiento Narrativo. 2021.

### 9. Del narrar (25 de noviembre de 2021).

Acontecimiento: cumpleaños del taller. Leímos *El Etnógrafo* de Jorge Luis Borges y generamos un diálogo interpretativo a partir del texto y de lo que implica el caminar.

#### Figura 34

*El parto de la palabra*



Nota. Fuente: Taller de Pensamiento Narrativo. 2021.

### III. TERCER MOMENTO

#### 10. Presentación o inicio de las líneas (9 de diciembre de 2021).

Para este momento presupuestamos haber iniciado con el trabajo por líneas, no obstante, fue necesario volver a presentar las líneas y realizar una separación del grupo, evento que nos tomó un diálogo extenso.

#### 11. Metáfora y la artesanía (3 de febrero de 2022).

En este taller se abordó la metáfora a partir del texto *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* de Nietzsche. Yo no pude asistir al encontrarme hospitalizada por el acontecimiento nombrado anteriormente en el apartado I.

## 12. Acontecimiento (10 de febrero de 2022).

En este taller en un primer momento vimos la fórmula para desentietzar el pandequeso que narra Don Emel Rodríguez del Águila Descalza, para cuestionarnos ¿Por qué narramos?, ¿Qué consideramos como necesario para una “buena” narración? En un segundo momento indagamos por qué es aquello decible e indecible en una narración. ¿Qué entendemos por acontecimiento y balbuceo? Moldear la palabra, dar forma a la experiencia por medio de la palabra, generamos unos primeros acercamientos a la elaboración de artesanías: imaginar el acontecimiento. Es decir, realizar una imagen del acontecimiento, ya que es tan difícil nombrar el acontecimiento, imaginarlo, hacerlo imagen, como parte de ese balbuceo inicial. Abordaje de Derrida y Nietzsche. En un tercer momento apreciamos la adaptación visual de *Cómo se salvó wang fo* - Video basado en el cuento de Yourcenar y diálogo interpretativo en torno al mismo.

### Figura 35

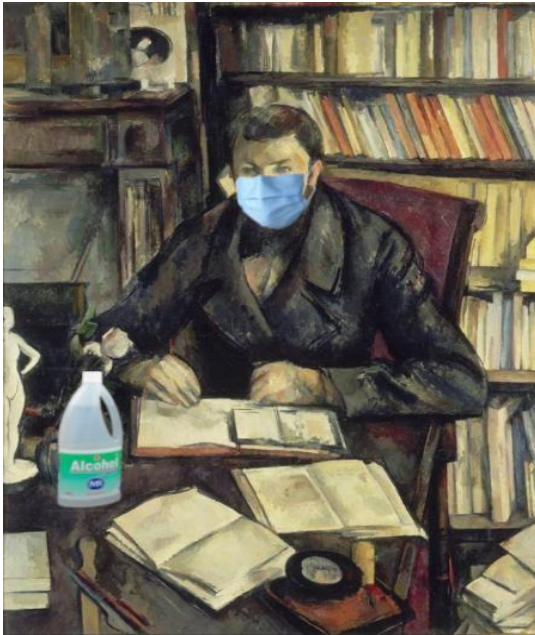
#### *Balbuceo I*



Fuente: Taller de Pensamiento Narrativo. 2022.

**Figura 36**

*Balbuceo II*



Fuente: Taller de Pensamiento Narrativo. 2022.

**13. Volver escena el acontecimiento (17 de febrero de 2022).**

En este taller en un primer momento realizamos una lectura conjunta del texto *Abrir el relato, vivir* de la profesora Nancy Ortiz y posteriormente realizamos un diálogo alrededor del mismo, con el fin de aclarar dudas sobre el concepto de *acontecimiento*. En un segundo momento conversamos en torno al concepto de escena, donde se mostraron nuevamente los componentes de la escena literaria. En un tercer momento hicimos la lectura y el análisis del libro álbum *El agujero* de Oyvind Torseter y el análisis alrededor del concepto de escena. El encuentro termina con una invitación a que los acontecimientos propios, que en el encuentro pasado se propuso elaborarlos como una provocación a partir de una imagen, ahora se invita a que se conviertan dichos acontecimientos en escena.

Escanea este código QR con tu celular para ver el monólogo, acontecimiento vuelto escena del Balbuceo II, la Figura 36--->



#### **14. ¿Quién narra? (24 de febrero de 2022).**

En este taller en un primer momento se realiza una recontextualización de lo abordado hasta el momento y una conceptualización de la noción *narrador*. Abordaje de Jerome Bruner, Paul Ricoeur y Foucault. En un segundo momento se realiza una lectura en conjunto del texto *Ruinas circulares* de Borges y un diálogo interpretativo del mismo. En un tercer momento se intenta dar forma a la experiencia por medio de la palabra y la imagen a partir de la creación de artesanías y lectura de las mismas.

#### **15. Relación entre tema, trama y *mythos* (3 de marzo de 2022).**

En este taller en un primer momento realizamos una socialización de algunas artesanías de los participantes. Generamos un espacio para apreciar, comentar y aportar a la construcción de las artesanías finales desde un diálogo interpretativo. En un segundo momento nos acercamos a los conceptos de tema, trama y *mythos* planteados por Ricoeur. ¿Cómo se teje la narración a través de la trama, el tema y el *mythos*? En un tercer momento realizamos una lectura conjunta del cuento *Emma zunz* de Borges a la luz de los conceptos de trama, el tema y el *mythos* con el fin de analizar la presencia de los conceptos en la narración.

#### **16. Triple mimesis en el relato (10 de marzo de 2022).**

En este taller, en un primer momento dialogamos sobre qué entendemos por *tema*, *trama* y *mythos*. Los participantes leyeron algunas de sus artesanías e intentamos rastrear en ellas los temas, tramas y *mythos*. Generamos un diálogo interpretativo en torno a las mismas. En un segundo momento leímos *Espiral* de Enrique Anderson Imbert y discutimos en torno a la Teoría de la triple mimesis, ¿cómo disponerla en nuestros relatos? Abordaje de Paul Ricoeur, Hans Blumenberg y Jerome Bruner. En un tercer momento volvimos sobre la teoría de la triple mimesis recordando cuáles son sus partes y los conceptos claves en ella para relacionarlos con las artesanías que cada uno estaba construyendo. Leímos el libro álbum *Cambios* de Anthony Brown.

#### **17. Diálogo reflexivo (17 de marzo de 2022).**

En este taller realizamos en un primer momento asesorías en torno a la parte textual de las artesanías. Tomamos decisiones finales acerca de la intención y estética de la narración, así como correcciones de estilo. En un segundo momento nos concentramos en asesorías en torno a la parte visual de la artesanía. Tomamos decisiones finales acerca de lo que cuenta la imagen y la relación de la misma con el texto. Por último, socializamos artesanías y realizamos un diálogo hermenéutico en torno a las mismas pues la observación de los cambios en nuestras artesanías

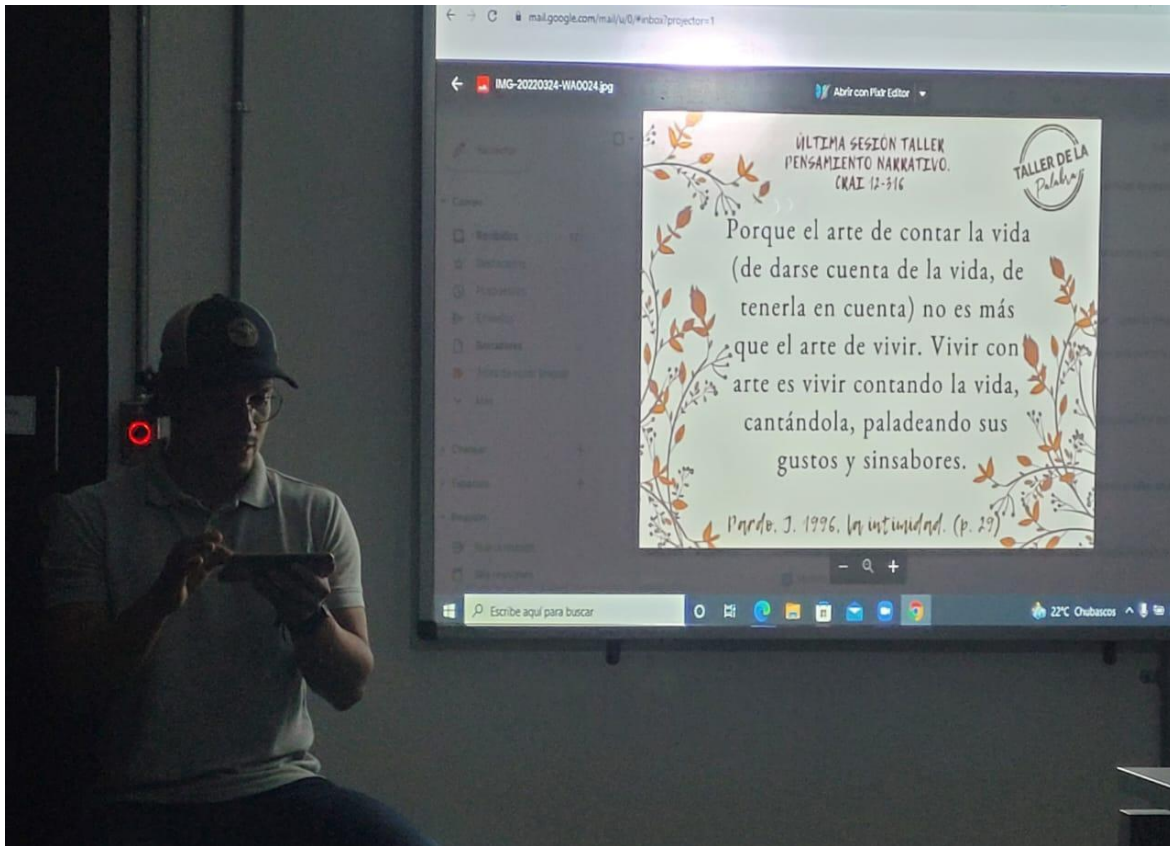
desde el punto de inicio hasta el punto final: los caminos andados, en adición con las herramientas recogidas a lo largo del camino nos permitían la propiedad enunciativa para devolverle a nuestros compañeros una palabra que reflejara una escucha atenta.

### 18. Cierre del taller. Presentación de artesanías (24 de marzo de 2022).

Para este taller nos convocó el cierre del TPN, cosechar los saberes sembrados a lo largo del taller y compartir las experiencias vividas. Realizamos una puesta en común de las artesanías construidas en el taller. Indagamos en cómo vivimos el proceso a partir de un compartir de experiencias, entre gustos y disgustos, aciertos y desaciertos, dialogamos en torno a aquello que se queda con nosotros. Por último, repartimos las libretas que los maestros creamos para los artesanos, como promesa para que sigan transitando el sendero labrado, aún después de culminar el taller.

#### Figura 37

*Mirar el camino recorrido*



Fuente: Taller de Pensamiento Narrativo. 2022.

### **A modo de cierre**

Esta investigación nació de la intuición de que la imagen se ve abocada en la escritura y que, como tal, era necesario estudiarla en el interior del pensamiento narrativo. Esta intuición encontró un nicho en el acontecimiento del cual parte la narración y se encontró en el camino con una serie de diálogos hermenéuticos de los cuales devino un proceso de investigación-creación, que, como lo mencionan Alvarado et al. (2016) “Una investigación-creación es el resultado de una experiencia que conjuga una vivencia personal con el reconocimiento de otros mundos imaginarios, sensibles y fantásticos, los cuales se tornan conceptos o ideas” (p. 11)

Este trabajo de grado es mi artesanía, mi travesía por comulgar tanto texto como imagen en aras de comprender que pensar narrativamente es esencialmente darle voz a la cultura visual que nos habita. Es mi apuesta por reivindicar la narración visual como una forma válida de construir conocimiento. Esta artesanía que se hace, como la cultura visual, de los retazos de los discursos, de los tonos y matices y que intenta encontrar el camino, se pierde y se encuentra nuevamente al interior del pensamiento narrativo.

## **Anexos**

Si usted desea conocer un poco más del proceso, de las creaciones de los artesanos, de los escenarios que construimos los maestros para darle magia al taller sesión por sesión, podrá encontrar eso y más en el Fanzine *andar el camino para avivar el secreto*. Este Fanzine es la sistematización de la experiencia compartida en el Taller de Pensamiento Narrativo, que formó parte de la presente investigación. El Fanzine se configura como el resultado de nuestro proceso que, sin pensarlo, en el camino se convirtió en investigación-creación. Para observarlo escanee con un celular el siguiente QR:





## Referencias

- Abril, G. (2007). Aquí va a ver más que palabras. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, 12, 7-9.
- Acaso, M. (2010). *La educación artística no son manualidades*. Catara
- Alberti, L. B. (1972). De Pictura (On Painting). *On Painting and On Sculpture*, 31-116.
- Alvarado, D. L., Amaya García, N., Ardila, L. A., Barbosa, L. J., Camacho López, S., Castillo Ballén, S., ... & Suárez, S. L. (2016). Diálogos sobre investigación-creación. Perspectivas, experiencias y procesos en la Maestría en Estudios Artísticos Facultad de Artes ASAB.
- Ander-Egg, E. (1999). El taller: una alternativa de renovación pedagógica. *Buenos Aires: Magisterio del Río de la Plata*.
- Arnheim, R. (1986). *El pensamiento visual*. Paidós.
- Autor desconocido. *Caligrafía persa*. Siglo xv.  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Muhaqqaq\\_script\\_-\\_Qur%27anic\\_verses.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Muhaqqaq_script_-_Qur%27anic_verses.jpg)
- Barthes, R. (1973). *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores.
- Barthes, R., & Medrano, F. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós.
- Benjamin, W. (2015). *Estética de la imagen*. la marca editora.
- Bergua, J. (2005). Lo social instituyente y la imaginación. *Culturales*, 1(1), 29-56. Recuperado de [https:// www.redalyc.org/pdf/694/69410103.pdf](https://www.redalyc.org/pdf/694/69410103.pdf)
- Borges, J. L. (1969). El etnógrafo. *Elogio de la sombra*, 59.

Bran Urrego, C. M. (2013). Texto e imagen: caminos para la interpretación, [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia

Bruner, J. (1997). *La educación puerta de la cultura*. Visor Dis. S.A

Bruner, J. (2003). *La fábrica de historias. Derecho, literatura y vida*. Fondo de Cultura Económica.

Cacua Velasco, N., & Gil Sánchez, L. J. (2014). La interpretación de la cultura visual como posibilitadora de narrativas para la educación artística.

Cáceres, R. D. Walter J. Ong: oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra, traducción de Angélica Scherp, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, 2da. imp. 1997. *Razón y Palabra*.

Carretero, E. (2004). La relevancia sociológica de lo imaginario en la cultura actual. *Nómadas*, 9, 1-9.

Casasús, M. (2010). La literatura es la genealogía de una conversación. *Archipiélago. Revista cultural de nuestra América*, 17(67).

Castoriadis, C., & Vicens, A. (1983). *La institución imaginaria de la sociedad* (Vol. 1, p. 231). Tusquets.

Castillo Bastidas, A., & Zuluaga Ruiz, S. C. (2020). Artesanos del Lenguaje: un encuentro entre la escritura y la labor artesanal en la Universidad.

Cheney, L. V. (1988). *Humanities in America: A report to the President, the Congress, and the American people*. National endowment for the humanities.

Clayton, E. (2015). *La historia de la escritura*. (Vol. 81). Siruela.

Couceiro, E. (2005). Observar, escuchar, comparar, escribir. La práctica de la investigación cualitativa./Ricardo Sanmartín. Barcelona: Ariel, 2003, 149 pp. *Anthropologica*, 23(23), 181-187.

Derrida, J. *Escoger su herencia*. Diálogo con Élisabeth Roudinesco en: *Y mañana qué...*, Buenos Aires, julio de 2003, F.C.E, pp. 9-28. Edición digital de Derrida en castellano. [<https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/herencia.htm>], fecha de consulta: 13 de marzo de 2022

Dussel, I. (2006). Los desafíos de las nuevas alfabetizaciones: las transformaciones en la escuela y en la formación docente. *Buenos Aires: Ministerio de Educación*.

Escif (s.f.). *STREETART* [Imagen]. Iedei. <https://iedeiblog.com/2013/09/08/streetart/>

Ferraris, Maurizio (1999), *La hermenéutica*. Taurus.

Feixa, C., Fernández-Planells, A. & Figueras-Maz, M. (2016). Generación Hashtag. Los movimientos juveniles en la era de la web social. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 14 (1), pp. 107-120.

Foucault, M. (1997). *El pensamiento del afuera*. Pre-textos.

Foucault, M. (2014). *El bello peligro*. InterZona.

Foucault, M. (1979). *Microfísica del poder*. Entrevista sobre la prisión: El libro y su método.

Galeano, E. (2016). *Diseño de proyectos en la investigación cualitativa*. Fondo Editorial Universidad Eafit.

Garavito, 1999, *Escritos Escogidos*. Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas.

García Rodríguez, G. O. (2019). Aproximaciones al concepto de imaginario social. *Civilizar Ciencias Sociales y Humanas*, 19(37), 31-42.

Gómez-Esteban, J. H. (2016). El acontecimiento como categoría metodológica de investigación social. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 14 (1), pp. 133-144.

Henaó Barrera, E. (2018). A viñetas: ensayos sobre la lectura, estudio y creación de cómic. [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Hernández, F. (2005). ¿ De qué hablamos cuando hablamos de cultura visual?. *Educação & Realidade*, 30(2), 9-34.

Hernández-Hernández, F. y Revelles Benavente, B. (2019). La perspectiva post-cualitativa en la investigación educativa: genealogía, movimientos, posibilidades y tensiones. *Educatio Siglo XXI*, 37(2), 21-48. <https://doi.org/10.6018/educatio.387001>

Hurtado, D. (2008). La configuración, un recurso para comprender los entramados de las significaciones imaginarias. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales Niñez y Juventud*, 6(1), 81-110. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/rlcs/v6n1/v6n1a04.pdf>

Hurtado, S. V. (2015). Dibujar la escritura. *Agenda Cultural Alma Máter*, (219), 23-24.

Ingold, T. (2015). *Líneas: Una breve historia* (Vol. 132). Editorial Gedisa.

Isaza Zapata, M. A. (2020). Rupturas y resistencias en el contexto escolar: prácticas libertarias desde el cuerpo y el arte. [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Kandisky, W. (1981) *Punto y línea sobre plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Seix Barral.

Kunde, K., & Juanola, M. M. (2017). Libros hormiguero. Centenares de detalles, miles de argumentos. *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 30(276), 32-39.

Leo, J. (2016). La interpretación en la investigación literaria: intuición y método científico. *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, (89), 11-21.

Luna, Carmona, M. T. (2011) *La investigación como disposición a pensar*.

Márquez Alonso, A. M. (2021). El libro álbum y el desarrollo de las estrategias para su lectura y elaboración, enmarcadas en el taller de apreciación y creación para adultos Trazos & Grafos. [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Martínez, J. (2011). Las artes visuales y la educación de la cultura visual. *Cátedra de Artes*, 9, 13-28.

Mèlich, J.C. (2010). *Ética de la compasión*. Barcelona: Herber.

Millán, J. A. (1999). Breve historia de La Internet, el fruto caliente de la guerra fría. *Protagonistas del Siglo XX (31)*. Disponible en: <http://jamillan.com/histoint.htm>.

Mirzoeff, N. (1999). *An introduction to visual culture*. Psychology press.

Mitchell, W. T. (2009). *Teoría de la imagen (Vol. 5)*. Ediciones Akal.

Najmanovich, D. (2019). El arte como modo de conocimiento. *Exotopías*, 1(1), 1-27.

Ortega, J. (2018). *Caja de Herramientas: Prácticas Culturales para el Nuevo Siglo*.

Ortiz, M. (2015) El latido del texto. Juegos de saber, poder y resistencia en la escritura académica en ciencias humanas. *Revista latinoamericana de investigación crítica*, (2): 127- 156. Argentina.

Ortiz, N. (2021). Taller de Pensamiento Narrativo, sesión cuatro: *Capturar el aliento* [Material del aula grabado 25:31 - 25:49].

Ortiz, N., Arango, M., Uribe, N. & Naranjo, J. (2021). *Convocatoria para conformar un Taller de Pensamiento Narrativo en la Facultad de Educación de la Universidad de Antioquia Grupo de Investigación Somos Palabra: formación y contextos Taller de la Palabra*. Recuperado de Universidad de Antioquia:  
<https://drive.google.com/drive/folders/1fHihuTIIFUc48fntkw5WYS0grg06vtXp>

Ortiz, N. (s. f.) La triple mimesis o el texto como un cuerpo vivo.

Osorio Cardona, V. & Vásquez Arroyave, E. D. (2021). El encuentro entre el espectador/a, la obra de arte y la creación de narrativas visuales, [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia

Pardo, J. L. (1991). Sobre los espacios pintar, escribir, pensar.

Pardo, J. L. (2000). Al borde del discurso. De la emoción en los límites de la palabra. *Thémata*, 25, 81-93.

Peñarín, C. (2001). Ficción televisiva y pensamiento narrativo. I Jornadas sobre televisión.

Pitol, S. (2001). Soñar la realidad.

Ramírez, J. (1989). *Arte prehistórico y primitivo*. Serie Biblioteca Básica.

Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Prometeo.

Randazzo, F. (2012). Los imaginarios sociales como herramienta. *Imagonautas*, 2(2), 77-96.

Recuperado de

[http://imagonautas.gceis.net/sites/imagonautas.gceis.net/files/images/5.-\\_randazzo.pdf](http://imagonautas.gceis.net/sites/imagonautas.gceis.net/files/images/5.-_randazzo.pdf)

Real Academia Española. (s.f.). Collage. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 12 de marzo de 2022, de <https://dle.rae.es/collage>

Ricoeur, P. (2001). *La metáfora viva*. 2da edición. Madrid, Trotta.

Ricœur, P. (2006). *Sí mismo como otro*, (trad. de A. Neira). Siglo XXI.

Ricœur, P. (1995). *Tiempo y Narración. Configuración del tiempo en el relato histórico* (Vol. I), (trad. de A. Neira). Siglo XXI.

Sartre, Jean Paul (1945). “El existencialismo es un humanismo” (versión taquigráfica de la conferencia del 29 de octubre de 1945) [<http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/766.pdf>], fecha de consulta: 13 de marzo de 2022

Sennett, R., & Galmarini, M. A. (2009). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.

Serna Gómez, G. H. (2003). La hermenéutica del lenguaje estético: una estrategia didáctica para la enseñanza de la escritura, a los estudiantes de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Antioquia. [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Taller de la palabra: hacia la construcción de un proyecto pedagógico humanístico (s.f.)

Theo van Doesburg. *Vaca*. Lápiz sobre papel, 10,5 x 14,5 cm, circa 1918. Museo de Arte Moderno de Nueva York.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theo\\_van\\_Does-burgs\\_042.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theo_van_Does-burgs_042.jpg)

Torres Arrieta, M, C. (2022) *Hacia una poética del f(j)uego: Entre palabras, imágenes y creaciones, acontecimientos en espiral para nuevos relatos*. [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Trujillo González, Y. E. (2016). *Videojuego y pensamiento narrativo. una experiencia pedagógica en el Colegio Tenerife Granada Sur*.

Universidad de Antioquia. (7 de marzo de 2022). *Inicio unidades académicas educación acerca facultad taller palabra*.

<https://www.udea.edu.co/wps/portal/udea/web/inicio/unidades-academicas/educacion/acerca-facultad/taller-palabra>.

Universidad de Antioquia. (9 de marzo de 2022). *Inicio Extensión Educación-continua Talleres*.

<https://www.udea.edu.co/wps/portal/udea/web/inicio/extension/educacion-continua/talleres>.

Universidad de Antioquia. (9 de marzo de 2022). *Unidades Académicas Educación Acerca de la Facultad Taller de la palabra ¿Qué es?*.

<https://www.udea.edu.co/wps/portal/udea/web/inicio/unidades-academicas/educacion/acerca-facultad/taller-palabra#:~:text=La%20universidad%20es%20el%20espacio,en%20la%20producci%C3%B3n%20de%20pensamiento>.

UNIMINUTO Cundinamarca. (2014, 26 de noviembre). Entrevista Ezequiel Ander- Egg.

[Video]. YouTube. <https://youtu.be/gXMEkIlyG4A>

Vélez, A. C. (2018). *Los invisibles de lo visible: la imagen explicada*. Universidad de Antioquia.



Vélez Díaz, L. F., & Valderrama Corrales, L. F. (2018). El mundo a través de imágenes.[Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Vilches Lorenzo (1995). La lectura de la imagen: Prensa, cine, televisión, 6 edición. Barcelona: Editorial Paidós. Serie: Comunicación

Yurkievich, S. (1986). Estética de lo discontinuo y fragmentario: el collage. *Acta poética*, 6(1-2).

Zambrano, M. (1989). Notas de un método. España: Mondadori España S. A.