



**DE FAZER COM MÃOS ARTESANAIS:
algumas cartografias artístico-literárias**

**DEL HACER CON LAS MANOS ARTESANAS:
unas cartografías artístico-literarias**

**FROM MAKING WITH ARTISAN HANDS:
some artistic-literary cartographies**

Maria Camila Zuluaga

Resumo

Este artigo deriva da investigação *intitulada Das formas de fazer com as mãos: algumas formas de existência através da literatura e suas manifestações artísticas*; produto da investigação do trabalho de licenciatura em Literatura e Língua Espanhola da Faculdade de Educação da Universidade de Antioquia. Os seus objectivos visavam o mapeamento dos gestos das mãos (pregas) que provêm do trabalho manual, do movimento e das relações que as mãos estabeleceram com certas materialidades. A investigação foi desenvolvida epistemologicamente a partir dos discursos das filosofias das diferenças, das artes e da formação de professores, a partir da questão dos modos de existência do artesanato manual onde as artes permitiram que o método de investigação-criação realizasse uma série de experiências próximas da experiência de vida dos investigadores participantes no processo.

Palavras-chave: fazer com mãos artesanais, cartografias artístico-literárias.

Resumen

Este artículo es derivado de la investigación titulada *De las maneras de hacer con las manos: unos modos de existencia a través de la literatura y sus manifestaciones artísticas*; investigación producto del Trabajo de grado de la Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana de la Facultad de Educación de la Universidad de Antioquia. Cuyos propósitos estuvieron encaminados a cartografiar la gestualidad de las manos (pliegues) que devienen del hacer manual, el movimiento y las relaciones que las manos establecieron con ciertas materialidades. La investigación se desarrolló epistemológicamente desde discursos de las filosofías de las diferencias, las artes y la formación de maestros/as, desde la pregunta por los modos de existencia del hacer manual artesano donde las artes permitieron al método de investigación-creación, realizar una serie de experimentaciones cercanas a la experiencia vital de las investigadoras/es participantes del proceso.

Palabras clave: hacer con las manos artesanas, cartografías artístico-literarias

Abstract:

This article is derived from the research entitled *De las maneras de hacer con las manos: unos modos de existencia a través de la literatura y sus manifestaciones artísticas*; research product of the degree work of the Bachelor's Degree in Literature and Spanish Language of the Faculty of Education of the University of Antioquia. Whose purposes were aimed at mapping the gestures of the hands (folds) that come from the manual work, the movement and the relationships that the hands established with certain materialities. The research was developed epistemologically from discourses of the philosophies of differences, the arts and teacher training, from the question of the modes of existence of manual craftsmanship where the arts allowed the research-creation method to carry out a series of experiments close to the vital experience of the researchers participating in the process.

Keywords: making artistic and literary cartographies with the hands of artisans

Introducción

La palabra mano proviene del latín *manus* y este de una raíz indoeuropea *man* (mano) que dio μάρη (maré - mano), εύμαρής (eumarés- fácil), fácil de hacer, fácil de manipular, cómodo, que facilita o arregla), en griego. Este vocablo define una parte del cuerpo humano unida a la extremidad del antebrazo y que comprende desde la muñeca, inclusive hasta la punta de los dedos. Pero, a lo largo de la historia de la humanidad se ha potencializado la mano también como símbolo, dejando atrás su mera concepción anatómica; es el caso del Antiguo Egipto, esta civilización pudo sintetizar la imagen del hombre en la acción y expandió su lenguaje visual en el arte. Siglos después, en occidente, el historiador de arte Henri Focillon (2021) escribió en su *Elogio de la mano* una declaración sobre las manos y su vínculo espiritual, con el arte como proceso transformador entre el ser y su manera de percibir el mundo.

Desde de la filosofía con el autor alemán Martin Heidegger (1927), quien afirma que pensar es una obra manual y que la obra de las manos es mucho más rica de lo que habitualmente nos parece, pues las manos no solo se encargan de asir cosas, no es solo una extensión de nuestro cuerpo. Las manos ofrecen y reciben, y no solo aquello material, sino que dan a otros y reciben de otros, de materialidades que les indican gestos. Por tanto, las manos comprenden lo que la

materialidad les dice, vibra con ellas, hace en el contacto con ellas. Las manos nos permiten hacer una lectura del mundo y así nos permiten entrar en correspondencia con él.

El cine, asimismo ha hecho sus aportes al hacer manual, para el caso, traemos a colación a Jean-Luc Godard¹, director de cine francés, y sus maneras de hacer con las manos en el montaje cinematográfico. Un director que en su filmografía hizo presente un universo personal, vinculando imagen, sonido, palabra y pintura. Por ejemplo, en la película titulada *Dos o tres cosas que yo sé de ella* (1967), desde una estética personal creó historias a través de recortes de piezas que el director unió con sus manos. En sus propuestas cinematográficas, este artista, opera con modos de expresión manuales que le exigen al espectador/a, esfuerzo y bagaje para entrar en interacción con el filme. Con esto, es importante resaltar que el hacer manual está presente en las artes; tanto en la literatura como obra artística o en las creaciones cinematográficas; nos implican un poco más en narrativas visuales, nos van diciendo en la investigación y en la vida misma.

Esto nos recuerda que estamos en constantes conexiones, que no podemos desligar nuestro cuerpo de nuestra mente, en una partición dualista. En este sentido, es importante pensar en unas manos-cuerpo que se despliegan en el contexto mismo en el que habitamos, porque somos una especie de andamiaje que solo funciona en un todo articulado que siente, piensa y acciona con toda su potencia creadora. Podríamos decir, evocando a Rainer María Rilke (2009) que al final de nuestros días, eran unas manos que «habían vivido como cien manos, como un pueblo de manos levantado antes de la salida del sol con rumbo al amplio camino de esta obra» (p.11-12).

Por lo anterior, y para efectos del presente texto, nos interesó expandir estas relaciones a la escuela y así permitirnos reflexionar sobre las manos artesanas y lo que ellas producen, el cuerpo de los profesores y las profesoras en contacto con las materialidades y los devenires que se gestaron en el proceso investigativo desde el asir y el hacer con las manos. Para ello, nos pensamos una propuesta metodológica desde la Investigación-creación desde la perspectiva de las artes contemporáneas, y la desarrollamos con mujeres cantautoras de la Escuela Superior

1 Godard en el texto *El libro de imágenes: cine para pensar*, Cine-Cine concibe -a modo de declaración de principios- que “la verdadera condición del hombre es pensar con sus manos”, y vemos una mano que une dos fragmentos de película en una moviola, de una mano que escribe: se piensa con la escritura y con el montaje. En: <https://cinexcepcion.mx/el-libro-de-imagenes-cine-para-pensar/cinecine/#:~:text=Godard%20concibe%20un%20ensayo%20filos%C3%B3fico,y%20con%20el%20montaje%2C%20>

Tecnológica de Artes Débora Arango² a partir del contacto con las materialidades como yeso, barro, siembra y música.

En este sentido, daremos cuenta de la experiencia investigativa *Del hacer con las manos artesanas: unas cartografías artístico-literarias*, a través de tres apartados. Un primer apartado, que problematiza acerca del cuerpo (manos) en la escuela. Un segundo apartado que da cuenta de lo metodológico desde la perspectiva de investigación-creación con los pliegues manuales que la investigación nos fue diciendo. Y, un tercer apartado que da cuenta de las producciones manuales artesanas de los y las participantes de la investigación.

Primer apartado: pensando la escuela entre manos

La escuela no se escapa de la idea del “hacer con las manos”. Desde la Educación Artística se nos ha enfatizado en el hacer como manualidad; a veces con la premura de formarnos para el trabajo o para adquirir una habilidad especial e ingresar a un mercado laboral por el hecho de haber aprendido alguna técnica. Pero, en ocasiones, la rapidez con la que la escuela nos forma (y tampoco estamos culpando a la escuela) nos arroja a unas dinámicas veloces que poco nos permiten reflexionar, imaginar-crear con aquello que estamos aprendiendo. «La lentitud del tiempo artesanal permite el trabajo de la reflexión y de la imaginación... la madurez implica mucho tiempo; la propiedad de la habilidad es duradera» (Sennett, 2009, p. 191).

Esa rapidez con la que la escuela nos forma se ha ido incrementando en los nuevos procesos de educación a distancia, porque nos vimos sometidos a un cambio de materialidades. «Entendiendo por materialidades no solo los objetos materiales, sino todo aquello que habita al mundo, incluido el propio cuerpo-mundo» (Carvajal y Díaz, 2020, p. 4). Nos vimos inscritos en nuevos rituales con los cuales tener contacto y una forma distinta de relacionarnos con nuestro propio cuerpo y con el otro/a y lo otro. «Ese acomodarnos en un “mundo nuevo” implicó mayor velocidad en los procesos de adaptación e hizo que cambiaran “las materialidades” con las que entramos en relación por estar espacialmente frente a nosotros (*prae-esse*), y por sus efectos

² institución de Educación Superior que ofrece programas de educación superior en el nivel técnico profesional y tecnológico, programas de educación continua en cursos y talleres y servicios empresariales en Envigado, Antioquia, Colombia. En: <https://deboraarangoies.negocio.site/>

tanto en el sentido de “sacar a primer plano” (*producere*) como de su potencia de afectar» (Carvajal y Diaz, 2020, p. 4).

La escuela presencial a lo largo de sus configuraciones se ha visto sujeta a un ausentismo corporal, donde el cuerpo es visto en términos de control y dominación, «podemos reconocer las posiciones jerarquizadas o subalternas de los cuerpos en tanto agenciamientos subjetivos de docentes y estudiantes en el aula respecto de las relaciones de poder que se establecen en ese espacio compartido» (Sardi, 2018, p. 45). Estas configuraciones no solo se han dado mediante el espacio, pues también es el caso del currículo escolar, ya que este ha primado el saber «en detrimento –y en algunos casos en menosprecio– de lo corporal. Algo así como si al “pasar lista” en las aulas el cuerpo nunca hubiera dicho presente. Un cuerpo sin voz ni voto» (Scharagrodsky, 2014, p. 03). Uno que ha sido estandarizado y unificado por estereotipos respecto a lo que la moral de unos pocos ha considerado correcto, aceptable.

La situación enunciada anteriormente, se ha visto exacerbada en estos procesos de educación a mediada por la virtualidad, porque al cambiar de materialidades, al dejar de tener contacto con eso cotidiano de la escuela, como el lápiz y el papel, los inmuebles escolares; al cambiar la relación del cuerpo con el espacio escolar, del cuerpo en relación con otros cuerpos, con nuestros propios cuerpos. Al entrar en contacto con las pantallas, con un mundo digitalizado también cambió nuestra capacidad de afectación, nuestros modos de decir, de comunicarnos, de establecer relaciones. De la misma manera, cambiaron la gestualidad de nuestras manos, la textura de estas y el modo de habitar el mundo a través de ellas.

La escuela pasó a tener unos cuerpos virtualizados, generando así repercusiones en los modos de ser y de hacer, porque cuando se aprende a hacer cosas con las manos comenzamos a darnos cuenta de la belleza y del valor de los objetos, de las cosas. Hacer algo a mano nos enseña a ir despacio, a valorar el rehacer, el destejer, el error; a través de la paciencia y la habilidad manual se nos es revelado todo lo que lleva aquello cotidiano, lo que nos circunscribe en el mundo. En el hacer manual nos convertimos en hacedores, creamos, así como hemos sido creados; permitimos que el cuerpo se aquiete y creamos una escucha particular.

El trabajo manual también nos enseña la paciencia que hace falta para materializar la vida; porque en este no hay atajos, ni forma masiva de hacerlo. El trabajo es lento, y lo único que podemos hacer es seguir su ritmo. Es por esto, que quisimos devolverles los tiempos artesanales a los procesos de enseñanza y ver qué gestos/pliegues y modos de existencia se empezaban a

develar en ese hacer con el contacto entre la materialidad, en el untarse los dedos y entrar en contacto con esa obra que está por hacerse.

Segundo apartado: La investigación como un ecosistema vivo
Unos trazos metodológicos desde la investigación-creación

La investigación *Del hacer con las manos artesanas: unas cartografías artístico-literarias*, se ocupó de cartografiar gestos, modos de existencia y los pliegues entre estos que se develaban en el hacer manual. Es así como desde una perspectiva teórico-epistemológica contemporánea, hallamos una forma de hacer investigación que nos dio ciertas aperturas en la investigación-creación propias de las artes y la literatura; y que, además, permitió dar cuenta de procesos existenciales y establecer puntos de contacto con otras disciplinas tales como el cine, la literatura, la siembra, las artesanías, la alfarería, entre otras. Así, la perspectiva metodológica que asumimos fue la investigación post-cualitativa, puesto que

este marco 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)

Además, esta perspectiva post-cualitativa propende por una integración de los sentidos, donde las sensaciones, el cuerpo, el territorio, lo social entran a jugar un papel determinante y hacen parte del proceso investigativo en movimiento permanente. Por ello, pensamos en la cartografía como posibilidad de avanzar en una investigación que mapea y da cuenta de los pliegues manuales. Es por esto que -a través de la cartografías- logramos desplegar las formas representativas más allá de los textos mismos, pues

[...]la representación no es la realidad y ha habido un exceso de representación textual y numérica de los fenómenos. Por eso tratamos de ampliar las formas representativas más allá de los textos, como hacemos en la investigación de la que dan cuenta varios artículos de este monográfico, pero nos resulta difícil pensar formas de compartir nuestras experiencias que no sean mediante representaciones. (Hernández y Revelles, 2019, p. 41)

Lo anterior nos hizo entrever que esta perspectiva genera que sus investigadores cuestionen permanentemente sus prácticas, para que estas estén en apertura y constante cambio. Es por lo que Hernández y Revelles nos dicen que las metodologías que proponen los giros post-

cuantitativa (como se citó en Coleman, 2017) «[...] documentan, prueban, provocan y estimulan la imaginación invocando un futuro sensorial en el que se materializa lo especulativo y lo performativo, la acción y la invención». (p. 37)

De esta manera, a la hora de seleccionar el tipo de método, nos encaminamos por la investigación- creación, ya que, según Manning (2019), es una forma de activar el modo de existencia que se expresa en sí mismo cuando el pensamiento se mueve hacia nuevos mundos; es inmanente, se recrea, es un hacer actuante, una transindividualidad colectiva. Es una colectividad emergente en el corazón de un pensamiento que se mueve:

Investigación-creación hace mucho más de lo que las agencias de financiación guardan para ella: genera nuevas formas de experiencia; pone en escena de manera vacilante un encuentro de prácticas dispares, brindándoles un conducto para la expresión colectiva; reconoce con titubeos que los modos normativos de indagación y comprensión a menudo son incapaces de captar su valor; genera formas de conocimiento extralingüísticas; crea estrategias operativas para un posicionamiento móvil que toma en cuenta estas nuevas formas de conocimiento; propone ensamblajes concretos para repensar la cuestión específica de qué es lo que se juega en la pedagogía, en la práctica y en la experimentación colectiva. (Manning, 2015)

En este sentido, y, como venimos anotando, nos interesaron las cartografías en ese abordaje del método de la investigación-creación, como posibilidad de hacer nacer unas ideas novedosas. Así, cuando hablamos de esas cartografías, nos referimos a los trazos que se fueron delineando con el proceso investigativo, ese mapa que fue tejiendo los conceptos, los propósitos, los cuestionamientos y los trazos con los que fuimos componiendo en la investigación. Cada cartografía fue siendo diferente, porque depende del contexto y de los y las participantes que en ella se integren, de ahí que no haya posibilidades de únicas maneras, sino siempre desde la diversidad y la multiplicidad que en la investigación habite.

Se trata, entonces, de la invención de unas maneras inherentes a la investigación, para la constitución de nuevos territorios, otros espacios de vida y de afecto, una búsqueda de salidas hacia afuera de los territorios sin salida. (Guattari y Rolnik, 2006, p. 34)

Por lo tanto, las cartografías fueron dando presencia a unos modos de existencia a través de gestos de las manos, y para ello, necesitamos de aperturas, de escuchas particulares, atentas, cautelosas, «debemos estar siempre dispuestos a guardar nuestras propias cartografías en el cajón e inventar nuevas cartografías en la situación en la que nos encontremos». (Guattari y Rolnik, 2006, p. 243).

Unas cartografías donde no buscábamos verdades absolutas, ni únicas maneras de hacer con las manos, sino que se centraron en poner las gestualidades de las manos en relación con unas materialidades cercanas a las artes y la literatura y sus procesos de creación.

Por supuesto que se puede intentar hacer la cartografía de una situación [...] No hay desde mi punto de vista [...] modelos universales y científicos para intentar comprender una situación, y los propios modelos científicos se repelen, se intercambian, se conjugan entre sí. (Guattari y Rolnik, 2006, p. 274)

Vale la pena aclarar que la forma en la que intentamos dar cuenta de esas *maneras de hacer con las manos* fue a través de los conceptos de *gesto* y *pliegue*. Estos nos permitieron nombrar aquello que fuimos percibiendo en el proceso investigativo y lo que las manos mismas nos fueron contando.

Para ello, establecemos relación con la filósofa francesa Marie Bardet (2019) nos dice que los gestos son relaciones entre materia, energía, espiritualidad, técnica, instituciones, modos de pensar, relaciones sociales, dinero, modos de organización políticas, sexualidades, y un largo etcétera; menciona que, para pensar en términos de gestos, estos no solamente son estudiables desde el punto de vista de un cuerpo biológicamente concebido ni desde su biomecánica, y mucho menos desde su anatomía, sino como una relación cuerpo/objeto/fuerza/contexto. De esta manera, en cada repetición de los gestos se reafirman, a la vez, modos de hacer, pensar, y de organizarse. También nos dice que el atender a los gestos

Es la ocasión para escapar a toda una serie de binarismos diversos; de la oposición entre cuerpo y mente, entre técnica y poesía, entre sustancia y energía, entre fuerza humana y no humana, entre necesidades primarias y deseo, entre teoría y práctica, entre materialidad e inmaterialidad. (Bardet, 2019, p. 103)

De tal manera se nos invita a ver estas relaciones desde continuidades heterogéneas y no lineales, a no pensar “sobre el cuerpo” sino entre, con, como gestos. «[...] –tal vez otra imagen que la de interseccionalidad– que en todo caso encuentra en los gestos una manera de reconocer que todo se mezcla, de encontrar conceptos e imágenes para dar cuenta de estas constelaciones complejas, y transformarlas» (Bardet, 2019, p. 99).

Por otra parte, el concepto de pliegue trabajado por el filósofo francés Gilles Deleuze (1989), quien nos dice que hay pliegues de los vientos, de las aguas, del fuego y de la tierra, y pliegues subterráneos de los filones en la mina; que, como diría el filósofo japonés, la ciencia de

la materia tiene por modelo el origami, o el arte del pliegue de papel. Que todo se da como una especie de capas plegadas, una y otra vez. Para ello, trae a colación la figura del laberinto:

Siempre hay un pliegue en el pliegue, como también hay una caverna en la caverna. La unidad de materia, el más pequeño elemento de laberinto es el pliegue, no el punto, que nunca es una parte, sino una simple extremidad de la línea, Por eso las partes de la materia son masas o agregados, como correlato de la fuerza elástica compresiva. El despliegue no es, pues, lo contrario del pliegue, sino que sigue el pliegue hasta otro pliegue. (Deleuze, 1989, p. 14)

Para tejer estos dos conceptos, traemos de nuevo a colación a Bardet (2019), cuando dice que

Pensar es un gesto, el gesto del afuera que se pliega y fuerza un pensamiento. Pensar, no como re-flexión de un “hombre pensando” sobre sí mismo o como el soliloquio autónomo de un sujeto aislado en sí mismo, sino siempre por una línea del afuera que se pliega. Nuestros modos de pensar, al límite, también son gestos, modos de acompañar –que no implican acordar– ese plegar(se) del afuera pensando/plegándose. (Bardet, 2019, pp. 91-92)

En cuanto a *los modos de existencia*, nos apoyamos en el filósofo francés Étienne Souriau (2017), quien nos dice que la existencia es plural, que podemos devenir con una pluralidad existencial, «que reconoce a la vez diferentes seres y diferentes géneros de existencia, sin vínculos entre sí. Es lo que se llama polirrealismo» (p. 98). Que la existencia no se agota en un modo, aun cuando este se ha explorado, porque se ha dado paso a una consumación física, pero falta en un plano psíquico, virtual. Que,

[...] para experimentar verdaderamente lo intrínseco de esta plenitud existencial en el seno de un solo modo de existencia, lograr desembarazarse definitivamente de todos estos sistemas de referencia, de todos estos circuitos por otros planos. Habría que colocarse de cara o en el seno de la existencia específica de un *entre*. (p. 120)

Nos dice que cada ser está acompañado sobre otros planos por presencias y ausencias de sí mismo, que se redobra en ella buscándose, de cierta forma, que se pliega y se despliega y, que quizás así se postula de manera más intensa en su verdadera existencia, pero que cuando se refiere al ser no es necesariamente un ser físico; podría ser una montaña, una ola, una piedra.

Por último, *la literatura y sus expresiones artísticas* a la luz de Zambrano (1989) con el concepto de *Razón poética*. La filosofía de Zambrano se conecta con lo soterrado, un lenguaje que se dirige más al interior de las cosas, una búsqueda por la intimidad, la confrontación del hombre; que, a la superficialidad y a la apariencia de lo real, porque:

La Razón racionalista, esquematizada, y más todavía en su uso y utilización que en los textos originarios de la filosofía correspondiente da un solo medio de conocimiento. Un medio adecuado a lo que ya es o a lo que a ello se encamina con certeza: a las cosas» en suma, tal como aparecen y creemos que son. Mas el ser humano habría de recuperar otros medios de visibilidad que su mente sus sentidos mismos reclaman por haberlos poseído alguna vez poéticamente o litúrgicamente, o metafísicamente. (Zambrano, 1986, p. 121)

La razón poética hace uso de un lenguaje que lo pone en relación con un modo de leer el mundo desde la expresión poética y la simbolización y, es por ello, que se relaciona con esta acción investigativa, puesto que, aquí la razón va conecta con el sentir, con la armonía del latir poético; profundo y oscuro, sonoro y a la vez que callado, que palpita en el fondo de todo lo vivo, que es el objeto de la razón poética.

Acciones del método de Investigación-creación

Para las acciones del método de Investigación-creación, encontramos en *los laboratorios de creación* la posibilidad de seguir dándole apertura, voz, a todas esas personas que empezaron a tejer con nosotras. La manera de seguir componiendo desde la musicalidad de las manos, las palabras, lo otro. Como lo enuncia Romero (2012):

Los laboratorios como escenarios en los que se potencia el encuentro, se resignifican y dimensiona de manera tal que aproximarse al otro se convierte en un desafío que implica reconocerse como canal que interpela, que comunica, que conecta percepciones, modos de hacer, pensar y construir el mundo, partiendo del extrañamiento de sí mismo y de lo otro, del otro. (p.92)

En este sentido, era la oportunidad de configurar a partir del espacio mismo, una búsqueda por el movimiento, el quiebre, la abertura, «[...] acercamiento a lo que tienen esos cuerpos por decir, para trazar sus formas, para descubrir su acontecer, para expandir su conexión y generar rupturas que nos permitieran la composición de los gestos formativos». (Restrepo y Ospina, 2020, p. 50)

En nuestro caso, unos gestos/pliegues del hacer con las manos y a su vez, esos modos de existencia imbricados en estos. Los laboratorios como esa forma de plegarnos y desplegarlos en el hacer, en el contacto con las materialidades, con el otro. Es así, como en esta acción investigativa configuramos los laboratorios en dos momentos macro, de los cuales se van desprendiendo otros momentos más pequeños. Como la *Oda a la cebolla* de Neruda (1988), donde el escritor va llevando desde lo ínfimo para luego ir desgajando poco a poco, va a la

totalidad y luego retorna a lo primario; el fin como termino y principio. De esta manera, fuimos y volvimos en este ejercicio de nombrar, del hacer.

Inicialmente con *Forjar las/mis manos*, en este punto buscábamos generar una autoexploración a partir de la experimentación con diferentes técnicas manuales con elementos como: el papel, el yeso, el barro, los hilos y la tierra. Con el fin, de mapear las manos/mis manos y entrar en contacto con el cuerpo. Más adelante, desarrollamos tres laboratorios de experimentación con diferentes momentos. El primero de estos (*Más allá de las palabras*), fue de manera virtual. Con él intentábamos generar una exploración en las mujeres alrededor de sus cuerpos y, principalmente de sus manos; posibilitar un extrañamiento con aquello que naturalizamos, causar una lectura distinta. El segundo (*Garabatear con las manos*), se realizó de forma presencial, su propósito iba dirigido a que las mujeres empezaran a tener contacto con diferentes materialidades (barro, yeso, tejido, tierra, música, literatura); esto con el fin de reflexionar sobre las potencialidades que tienen sus propias manos. Por último (*Cuentos y Cantos de mujeres*), donde la música y el tejido cobraron especial relevancia y se fusionaron en el hacer con las manos y, en mi caso como investigadora, me permitió poder fotografiar el proceso y observar los gestos y pliegues que se develan en el hacer, en el cambio de materialidades. Estos laboratorios se realizaron con algunas mujeres estudiantes de la Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango, situada en el Municipio de Envigado, Antioquia.

Tercer apartado: Forjar las/nuestras manos

El *Taller Cerámica* es un lugar que se encuentra ubicado en El Carmen de Viboral, Antioquia. Este es un espacio que conserva la técnica tradicional del municipio, técnica que es denominada el *bajo esmalte*, en la cual primero es decorada la pieza, luego se esmalta y pasa a ser quemada; pero, al mismo tiempo, dista un poco de lo tradicional, ya que es una propuesta que propende por la exploración de técnicas contemporáneas en cuanto al diseño y la decoración. Tuvimos la posibilidad de explorar con diferentes materialidades, como el vidrio, el yeso, la barbotina, el barro y el tejido.

De esta manera, pudimos adentrarnos en mundo artesanal y pensar ya no solo sobre las manos, sino desde y con ellas. El barro, es el elemento constitutivo de este taller y, al tocarlo, reflexionamos lo siguiente:

Embarrarse

Cubrirse de barro una cosa o persona. Así estuve yo, ensopada, intentando acompañar mi corazón y mis manos; estar en el momento presente. Eso posibilita el barro; sentir aquello que tenemos ahí, en nuestras manos, en el ahora.

El barro se reseca, comienza a agrietarse cuando el agua va desapareciendo y, poco a poco, nos quedan harinas, trocitos en toda la mano y la tarea de empezar de nuevo. ¿Qué sería del barro sin el agua?, ¿qué sería del agua sin el barro?

La cerámica nos enseña impermanencia, inmanencia, nos recuerda que el tiempo desgasta, fisura.

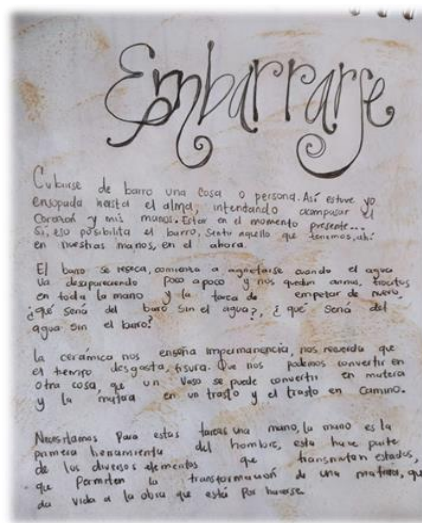
Que nos podemos convertir en otra cosa, que un vaso puede ser materia y la materia un trasto y el trasto camino. Necesitamos para estas tareas una mano; la mano es la primera herramienta del hombre, estas transmutan estados, permiten la transformación de la materia, dan vida a la obra que está por hacer.

De este modo, empezamos a explorar las diferentes posibilidades que nos permitía el barro y así fue surgiendo *Tierra tejida*, una exploración en compañía de Dairo Zuluaga, ceramista y gestor cultural en El Carmen de Viboral. Con este ejercicio logramos conectar tres de las materialidades: tierra, barro (una forma también de tierra) y tejido. Donde a partir de la espiral, que es característica principal de estas piezas, se iba fusionando con un tejido serpenteando, acorde con los movimientos que el elemento barro fue mostrando; dos elementos que se fueron fusionando, volviéndose uno solo.

Este ejercicio fue interesante, porque nos empezó a introducir en unos modos de existencia, nos permitió ir reflexionando que tanto las materialidades, los gestos en sí mismos, no se separaban de aquello que somos. Logrando establecer así, que al pensar el barro desde la materialidad misma y no sobre ella, al igual que con el tejido; se iban mostrando unos modos, unas maneras de ser y de hacer; que nosotros mismos también somos tierra, materia, hilos,

Figura 1

Registro de diario de abordo



Nota. Fuente archivo propio, 2019.

porque estamos hechos de conexiones, de un hilar; que, de cierta forma, somos tierra tejida que camina.

Figura 2

Tierra tejida



Figura 3

Tierra tejida



Nota. Fuente archivo propio, 2020.

Sí bien las fotografías anteriores dan cuenta de un tejido en su mayoría en crochet, también hicimos esta exploración con otras técnicas de tejido, como es el macramé y el tejido en mostacilla. Este último es muy importante para nuestras comunidades indígenas, especialmente para la comunidad Emberá pues las historias se tejen con esta materialidad.

Figura 4
Historias tejidas



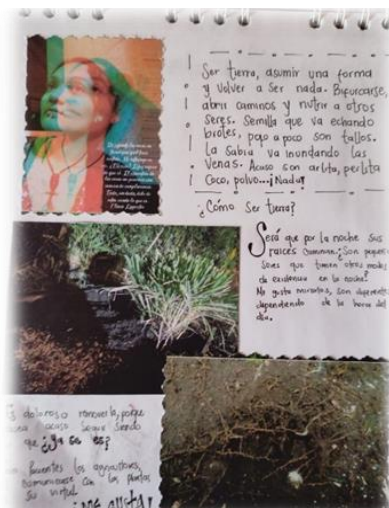
Nota. Fuente archivo propio, 2020.

Por otra parte, la siembra la exploramos en compañía de Juan Diego Garay, biólogo y licenciado en Ciencias Naturales de la Universidad de Antioquia. Con él observamos de forma más cercana los elementos que acompañan este proceso manual. Aprendimos sobre las herramientas que se utilizan en este oficio y como estas se convierten en una extensión de las manos.

Pero estas observaciones fueron más allá y nos permitieron reflexionar sobre *Mi ser tierra*, acercandome así a otro modo de existencia:

Figura 5

Registro diario de abordo



Nota. Fuente archivo propio, 2019.

¿Cómo ser tierra?, asumir una forma y volver a ser nada; bifurcarse, abrir caminos y nutrir a otros seres. Semilla que va echando brotes, los cuales progresivamente son tallos, ¿será que por la noche las raíces caminan? Acaso son arlita, perlita, polvo; nada.

¿Se vale robar vida? ser como una enredadera que succiona y espera apacible, cambiando el color, dejando las hojas secar. Se vale nutrirnos al imponernos con más resplandor, socavando las ramas de la memoria. Se vale ser, sentir con más fuerza, extenderse para anidar en otra

parte y, ¿se vale acaso apagar la luz de otros para encontrar nuestra propia luz?

De la misma manera, se generó esta exploración en del taller *Naturaleza en movimiento*, ofertado por el área de bienestar de la Universidad de Antioquia, en el cual, se buscaba crear objetos y fabricar dispositivos con movimiento. Los autómatas están definidos como un juguete mecánico en movimiento o también *esculturas mecánicas para narrar historias*. Con este pude volver a trabajar el papel, sentir cada pliegue y dobléz que se hacía necesario para que la pieza funcionara; un andamiaje que une elementos para hacer una sola pieza. A continuación, un registro de las manos en ese accionar:



Escanea este código QR con tu celular

En cuanto al yeso, esta materialidad la exploramos junto a Ferney Hernández, artista plástico de la Universidad de Antioquia, quien me enseñó a fraguar el yeso y a observar los tiempos que exigía este material.

El yeso se seca muy rápido y genera una sensación extraña en las manos, es como si pegaran la mano a una superficie y esta no fuese a volver a despegar, por tal razón, el cuerpo está tenso. Para hacer algo en yeso los movimientos deben ser constantes, repetitivos.

Figura 6
Negativos de las manos



Nota. Fuente archivo propio, 2020.

Llega un punto en el que la mano parece haber aprendido los pasos a seguir y el ejercicio se hace más fluido, nuestro organismo se distensiona; parece más tranquilo. Aunque lo que

sentimos más interesante de este ejercicio fue que de las materialidades trabajadas hasta este momento, el yeso era la única que permitía ver aún con mayor detalle los intersticios, las grietas, las huellas de las manos:

La palma de las manos y las plantas de los pies de cada persona son características prominentes de la piel que le singularizan de todas las demás personas en el mundo. Estas características están presentes en la cresta de fricción de la piel, la cual deja impresiones de sus formas cuando entra en contacto con un objeto. (Barnes, 2002, p. 09)

Es sorprendente el hecho de que a través de las palmas de nuestras manos podamos ser identificados, pero esta práctica no es algo que nos hayamos inventado en el último siglo; «las impresiones de la cresta de fricción en la piel se utilizaron 300 AC en China como prueba de identidad de una persona. Quizás como en Japón ya en el año 702 DC, y en los Estados Unidos desde 1902» (p. 09).

Laboratorios de experimentación

La Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango es una institución que ofrece programas de formación articulados por ciclos propedéuticos y complementarios en el contexto de las prácticas artísticas desde un enfoque integral sustentable y sostenible. En esta institución, fuimos parte del Semillero de investigación *Cuentos y cantos de mujeres eternas*. Con este buscábamos visibilizar quiénes han sido las mujeres compositoras y cantautoras de la música tradicional colombiana existentes entre 1880 y 1950 y cuáles han sido las diferentes características en sonido, género, tema, estilo y contexto de sus obras más representativas. El grupo constaba de seis mujeres, cinco estudiantes de edades similares y la profesora encargada. Tres de ellas cantantes y dos instrumentistas. En este grupo de investigación intentábamos prestar nuestras voces a Maruja Hinestrosa, Esthercita Forero, Ligia Torrijos, Leonor Buenaventura, mujeres silenciadas a lo largo de la historia, con el fin de que siguieran presentes, de que siguieran sonando fuerte a través del tiempo.

Más allá de las palabras

En un primer momento

Este laboratorio inició con el poema *Qué manos a través de mis manos* de Daisy Zamora, como una invitación para pensar sobre las manos/sus manos. Luego, les pedimos a las mujeres participantes que sacaran una hoja en blanco y colores para dibujar la silueta de una de sus manos. Después, les indicamos que observaran sus manos y que consignaran en el interior de la mano plasmada eso que logran percibir de ellas (podía ser a través de dibujos, pequeños garabatos, no debían limitarse a las palabras). Mientras se estaba desarrollando el ejercicio, fuimos contando un poco sobre cómo se veían las manos desde la antigüedad y los diversos devenires que han tenido estas a lo largo de la historia.

Es así como en el transcurso del ejercicio mapeamos nuestras manos, las nombramos con gestos, siluetas, palabras. De cierta forma, las miramos por primera vez, como un niño curioso que intenta comprender algo.

Figura 7
Mapeando las manos



Nota. Fuente archivo propio, 2019.

Escuchamos música, apreciando así composiciones musicales que hablaban de las manos, es el caso de *Manos de mujeres* o *Como pájaros en el aire*. Las cuales complementaron los gestos a partir de la música, los gestos desde las palabras; los gestos de las manos hechas canción. A continuación, la canción *como pájaros en el aire* de Peteco Carabajal:



Escanea este código QR con tu celular

Por último, socializamos el ejercicio realizado y surgieron observaciones como las siguientes:

Mujer uno

Mis manos tienen cicatrices, son pequeñas, delicadas, están frías, parecen de niña, son delgadas, tienen historias, tienen muchas líneas y están un poco cansadas. La mano parece un portal, una puerta, y tienen caminos. Toda la vida he sentido que mis manos son muy torpes, no sé si es que no he tenido una conexión fuerte con mis manos y, a raíz de este ejercicio, concluyo que es un trabajo que uno tiene que hacer con uno mismo para poder conectar con ese poder de las manos.

Mujer dos

Veo en ellas fuerza, arrugas, experiencias. Con las manos fluyen muchas cosas dentro de mí, mucha energía. Unas manos que hacen música, que tocan piano y guitarra; valoro mucho mis manos por eso. Ellas reflejan si hace un día soleado, si hace calor, si hace frío, si llueve. Me simbolizan mucho la unión, puesto que cuando las junto con las de mi esposo me recuerdan que estamos juntos en alma y cuerpo. Con mis manos hago mi trabajo y son muy amorosas. También pienso que mis manos son muy torpes, pero si hacen música seguro no lo son tanto, por ello, las voy a seguir valorando más, reconociendo y cuidando.

Mujer tres

De esta mujer traeremos a colación su voz:



Escanea este código QR con tu celular

En un segundo momento

Empleamos los demás materiales previstos para el encuentro con el fin de hacer un molde en yeso de una de sus manos. Cada mujer sacó los materiales e intentamos desde la virtualidad ayudarnos con la realización. En este proceso tuvimos inconvenientes, puesto que al tener que realizar el ejercicio de forma individual y no podernos comunicar más allá de las pantallas, las cosas no salieron como se habían planeado, las mujeres manipulaban el yeso por primera vez y, al no conocer los tiempos y consistencias de este material, algunas de las piezas se fracturaron, se secaron antes de poner las manos, no se lograba apreciar la huellas. Por tal razón, llegamos a un acuerdo de que intentaríamos realizar este momento del laboratorio de forma presencial.

Figura 8
Materiales



Nota. Fuente archivo propio, 2019.

Figura 9
No ser



Nota. Fuente archivo propio, 2019.

Momento final

Les pedimos que hicieran un *Diario del cuerpo*. Este consistía en hacer una lectura detallada de su cuerpo durante una semana, registrando lo que les sucedía y preguntándose, por ejemplo, ¿cada cuánto siento hambre?, ¿cómo son mis ciclos de sueño?, ¿cómo reacciono al calor y al frío?, ¿a qué hora logro concentrarme más? o ¿qué alimentos me sientan bien? Luego estas preguntas se centraron en las manos: ¿cómo siento mis manos?, ¿la textura de estas cambia o permanece igual? o ¿puedo sentir la sangre fluir a través de estas?

Surgiendo reflexiones como las siguientes:

Mujer tres: cuerpo vinculado a mis emociones

Mis manos resisten, se ponen granuladas de colores rojo y piel, al estar en un lugar donde hay alguien especial para ti, pero no saber si es recíproco. Es curioso porque antes en una situación así sudaban y sudaban. Me alegra saber que mi cuerpo está recibéndolo más sabiamente.

Mi cuerpo y mis emociones experimentan dolores fuertes repentinos. Cuando me despierto mi cuerpo experimenta un hambre tan bestial que hasta llega a ser mi alarma. Cuando siento preocupación mi estómago se estremece y se incomoda, pero puedo

soportarlo, y mis manos llegan a enfriarse, incluso a sudar un poco. Ah, por cierto, mis piernas y pies no dejan de moverse, se vuelven locos.

El sueño siempre llega en momentos inesperados, ¡es impredecible! Igual que mis emociones a veces. Mis ojos se han vuelto sabios porque miran a quien saben que me conviene en el momento. Por eso a veces son esquivos, pero también está siendo esquivo el corazón, como una forma de protegerse emocionalmente. También he experimentado mi cuerpo como un hogar propio y para el otro, y he reflexionado que quiero darle ese sentido siempre. Incluso en el amor, mi cuerpo muchas veces no se aguanta la espera y llega a imaginar además un hogar a su disposición. Sobre todo, en la noche. El deseo de mi cuerpo, mi hogar, está cargado y conectado con una bestial fuerza del amor que me invade y que quiere ser correspondida.

Mujer dos: mis manos

Mis manos son grandes e inseguras, torpes, arrugadas, parecen de viejita. Sin embargo, las valoro mucho porque con ellas puedo tocar instrumentos y comunicarme. Tienen unas líneas muy pronunciadas en la palma y son suaves y toscas. No son hábiles para las manualidades, pero son hábiles para la guitarra y el piano. Las considero una de las partes más útiles de mi cuerpo.

Al terminar el laboratorio, les pedimos que para el encuentro donde se iba a desarrollar los moldes de las manos, pero ya de forma presencial, llevaran fotos de las manos de sus seres queridos; esto con el fin de hacer una *Genealogía de las manos*.

En el segundo encuentro con la materialidad *Yeso*, iniciamos con la actividad que había quedado pendiente.

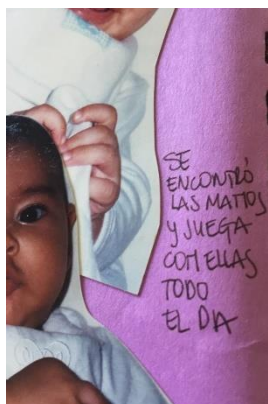
Momento uno: con esta *Genealogía de las manos* buscábamos pensar la ascendencia, la relación que guardan nuestras manos con las de nuestros padres, abuelos, bisabuelos. ¿Qué tienen nuestras manos de sus manos?, ¿nos pueden legar algo a través de las manos? Esto, no con la intención de comparar, puesto que, ya sabemos que las huellas de las manos son únicas, más bien, con la de pensar, pensarnos con las manos de esos otros que nos circunscriben; nuestras manos a través de su manos.

Figura 10
Genealogía de las manos



Nota. Fuente archivo propio, 2020.

Figura 11
Sus manos



Nota. Fuente archivo propio, 2020.

Este ejercicio fue muy interesante, porque permitió que cada mujer se llevara estas preguntas para su casa y las compartiera con sus seres queridos, con aquellas personas de su entorno familiar. Conocieron elementos nuevos respecto a sus antepasados y hasta descubrieron cosas de su infancia que desconocían; es el caso de la fotografía que se ve a la izquierda.

Momento dos: iniciamos nuestro nuevo intento de moldes en yeso. Al hacerlo de forma conjunta se nos facilitó el trabajo, puesto que mientras una mezclaba, la otra mujer le iba echando los ingredientes y las demás iban acoplando el espacio para que el ejercicio saliera bien. En este momento, todas logramos realizar el molde de nuestras manos:

Figura 12
Plantando manos



Nota. Fuente archivo propio, 2019.

Mientras estábamos realizando el molde en yeso, en el ambiente había música; estábamos en un salón de artes en el cual también había manos fabricadas en diversos materiales, es decir, lo que nos rodeaba también estaba aportando al ejercicio. Así fue como nos dimos cuenta de que al encontrarnos de forma presencial la experiencia era distinta, parecía que nuestras manos conversaban, danzaban al unísono. El compartir la materialidad en un mismo espacio, hizo que nuestras manos se acompasaran: revolver un poco de agua, más yeso, ahora más agua, revolver. Este ejercicio nos permitió observar las sensaciones de nuestras propias manos en el contacto con los materiales, pero también nos permitió ver las de las otras en tiempo real. Nos dimos cuenta de que no solo estábamos fraguando yeso; también bailando, conversando, girando juntas.

Momento final: al molde de yeso seco pasamos a ponerle pequeños trozos de papel y servilleta, fijándolos con algo de agua, así adquirimos una copia de nuestras manos en papel. Este material se logra adherir bien al yeso, dejando impresas pequeñas formas y líneas de nuestras manos:

Figura 13
Manos de papel



Nota. Fuente archivo propio, 2019.

Garabatear con las manos

Primer momento:

Gestos de las manos en contacto con la materialidad *Barro*

Realizamos un ejercicio de experimentación-creación con barro, partiendo de la narración del proceso por el cual tiene que pasar este; es el caso del modelado, las quemas y la decoración de las piezas y, a la par, conversamos sobre las transformaciones históricas por las que ha atravesado este hacer manual. Luego pasamos a la elaboración de unas máscaras a partir de un proceso que se denomina modelado; para este ejercicio, se les compartió a las mujeres unos movimientos básicos que debían realizar con sus manos, pero el resto corría por su cuenta, tenían vía libre para crear y personificar el barro de acuerdo a ese proceso de exploración propia. Lo anterior, con el objetivo de acercarnos a una nueva materialidad, sentir los cambios y los diferentes tiempos que esta permite, así como registrar los gestos que se iban develando en el hacer manual.

A continuación, un registro visual sobre este accionar de las manos con el barro:

Figura 14
Un teatro



Nota. Fuente archivo propio, 2020.



Escanea este código QR con tu celular

En un segundo momento

Realizamos algunas piezas en otra técnica a partir de la utilización de moldes, donde el barro se adhiere de acuerdo con una forma preestablecida; esto con el fin de apreciar los cambios en las manos, la diversidad de movimientos, los gestos nuevos que pudieran surgir.

Figura 15
Amoldarse



Nota. Fuente archivo propio, 2019.

Momento final

En este punto reflexionamos sobre con cuál de las dos técnicas habían disfrutado más, concluyendo que la primera, puesto que esta posibilitaba mayor libertad al momento de hacer,

porque, si bien todo implica pasos, el primer ejercicio, al no tener una forma preestablecida, permitía encontrar la fuga en el hacer, mientras que el ejercicio número dos se ceñía a algo prefijado.

Cuentos y Cantos de mujeres

Figura 16
Tejiendo música



Nota. Fuente archivo propio, 2020.

Este, más que un solo laboratorio experiencial, fue la sucesión de varios encuentros, donde nos reuníamos para hablar de mujeres; tanto de nosotras como de otras mujeres compositoras de la música tradicional colombiana. Fue el espacio para pensarnos los gestos de las manos en la música y la investigación como otra manera de hacer con las manos. Mientras nos aprendíamos boleros como *Eco lejano* o pasillos como *El tiplecito y la guabina*, íbamos tejiendo. La conversación, la música en sí misma como una urdimbre:

La conversación es como la configuración de un tejido. Puedo decir que la trama de los hilos va develando el tejido-escritura que aparece virtualmente en mí imaginación, pero que da cuenta de su existir con cada nudo-frase-oración-palabra. La paciencia de quien teje (yo como escritor) está determinada por un cronotopo. Dentro de los dedos del tejedor, un objeto, que ocupará un espacio, se va develando poco a poco, se va dejando conocer. (Ariza, 2014, p.153)

Conversamos, por ejemplo, sobre Leonor Buenaventura, Estercita Forero, Ligia Torrijos y Maruja Hinestrosa. Esta última fue una compositora colombiana destacada por obras tanto académicas como populares, la cual tuvo una formación musical clásica orientada por las monjas franciscanas. Maruja no solo luchó contra los estereotipos ligados a la música y la identidad que promulgaba la época, también es el caso de su ser mujer, puesto que desde los catorce años se encontró con personas que intentaron silenciar su voz. Hay una anécdota de su juventud: cuando esta mostró la partitura de *El cafetero* al compositor Julio Zalmara, este le respondió: «Le propongo que aprenda costura, aritmética, gramática...que es eso lo que le va a servir. La música no se ha hecho para mujeres sino para nosotros los hombres» (Mesa, 2014, p 91).

Así mismo, fuimos conversando sobre el tejido, las ilaciones que este permite, la concentración que brinda al momento de escuchar a alguien, pero, al mismo tiempo, sobre cómo se siente en las manos, los tiempos y ritmos propios y, hablamos sobre *La mujer araña*, que en toda mujer hay un alma de tejedora, develándose así otro modo de existencia:

Hay una tejedora que habita en el alma de toda mujer para enseñarle a mirar su tiempo como un gran ovillo y sus dones como las agujas con las que dar formas a su vida. La tejedora del alma enseña a deshacer las zonas muertas y hacer alquimia con ellas transformándolas en abono para seguir adelante. (García, 2015)

A continuación, un pequeño escrito, que urde las palabras hechas música y que dio paso a seguir conversando sobre nuestras manos.

¿Acaso soy orquesta?, ¿pequeña melodía?

Figura 17

Manos de araña que camina



Nota. Fuente archivo propio, 2020.

A esta partitura le faltan los silencios, no hay sombreritos negros en medio de compases; parece estar escrita en tonos de crescendo y sin tonos menores. El director a veces se siente abrumado, porque sus instrumentos no marcan al unísono. Seré entonces acaso música inaudible, con marcas ilegibles, ¿un concierto encriptado?

Por último, conversamos sobre cómo les había parecido la exploración y el paso por estos diferentes materiales.

Apuntaron lo siguiente:

Mujer uno

Creo que mis manos son dañinas, soy una persona cerrada que desde el arte se libera. Cada momento es especial, así lo que se esté haciendo no sea tan especial. Las materialidades traen una memoria consigo. Todo implica pasos y yo tengo problemas con la autoridad.

Mujer dos

Las manos expresan todo. A mí no me gustan las cosas manuales, no me siento cómoda. Mis manos son torpes, no tengo habilidad para esto. El arte quieta. El arte genera comunión.

Mujer tres

El hacer manual implica tiempo, trabajo, me puedo equivocar, pero también genera intimidad, no se alejaba a lo que uno es, el arte de las manos es un reflejo de un montón de cosas propias. El arte es una experiencia, es frustrante, pero cuando se vive con otros hace que no importe el resultado, sino más el proceso.

Lo vivido en esta experimentación, las sensaciones y sensibilidades que estos laboratorios suscitaron se fueron registrando en un diario de abordó. Con el fin último de a partir de cartografías, dar cuenta de los pliegues/gestos y de los modos de existencia que devinieron en esta acción investigativa; de observar qué repercusiones tenían estos gestos/pliegues en la escuela y cómo se configuraba y se signaba el cuerpo en el proceso.

Con este método cartográfico, fue posible mapear e indagar la experiencia de formación de los cuerpos, para ello se desarrollaron acciones, formas de registro y creación de nuevos pensamientos. Se encontró que la educación está vinculada a la construcción de una subjetividad que se teje a partir de un acontecimiento intenso que hace posible dar giros a la existencia impulsar a una nueva vida y crear formas genuinas (singulares), de sobreponerse a las adversidades; es así, que la formación se ve agenciada por acontecimientos que fijan sus raíces en el cuerpo, pues en este acontece y, entra a circular por una cotidianidad compartida.

El pensar con las manos, el ser un profesor artesano, puede posibilitar llevar otros ritmos a la escuela, ver en la lentitud un impulso creador para conectar con eso que tenemos a la mano, donde tanto el profesor como sus estudiantes se convierten en hacedores, se implican en el proceso. Posibilita zanjar la disputa entre la teoría y la práctica, porque el profesor artesano no disocia el pensamiento de la acción, ve en la repetición la posibilidad de seguir creando. De la misma manera, encuentra que el conocimiento no dista de lo sensible, permitiéndoles a sus estudiantes generar otras formas de enunciación.

Por último, logramos establecer que al hacer lectura entre gestos/pliegues y los modos de existencia que de estos devienen, aportamos a pensar el profesor artesano, un profesor artesano

de lengua y literatura, las materialidades con las que este trabaja, sus estudiantes y el espacio que lo circunscribe. La lectura de gestos es indispensable en la escuela, puesto que todo el tiempo también estamos hablando a partir de nuestras manos; para conocer algo que vemos por primera vez hacemos una lectura por medio de estas, palpamos y leemos el mundo a través y gracias a ellas. Es por esto, que un profesor artesano debe implicarse en conocer las manos, aprender sus ritmos, disparidades y todo lo que puede acontecer de ellas.

En suma, ver al profesor/a como un artesano/a, también implica leer tanto a sus estudiantes como a las materialidades con las que trabaja en términos artesanales. Que estos también tienen sus propios tiempos, unas maneras particulares y como cualquier hacedor, como cualquier materialidad; se desarrolla en ese cúmulo de relaciones, en las interacciones que se generan en ese accionar.

Referencias

Ariza, D. (2014). Conversar, investigar, crear: la conversación como forma para evidenciar procesos de creación. *Calle14 Revista de Investigación En El Campo Del Arte*, 9 (14), 148-156.

Bardet, M. (2019). *Hacer mundos con gestos*. Editorial Cactus.

Barnes, J. G. (2002). Departamento de Justicia de los Estados Unidos Oficina de Programas de Justicia. *The Fingerprint Sourcebook*, 7. <https://www.ncjrs.gov/pdffiles1/nij/249575.pdf>

Díaz, M. y Castro-Carvajal, J (2020). La Sospecha y sus gestos: pensar materialidades en investigación educativa. *Revista Académica Estesis*, 9(1), 114-120. <https://doi.org/10.37127/25393995.91>

Deuze, G. (1989). *El pliegue*. Paidós Básica.

Focillon, H. (2021). *Elogio de la mano*. José J. de Olañeta, Editor

García, E. (2015). *La tejedora de vidas: cuentos para sanar el alma femenina*. Editorial Eleftheria.

Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolítica: Cartografías del deseo*. Traficantes de sueños.

Godard, Jean-Luc (19967). Película Dos o tres cosas que yo sé de ella. Francia.

Heidegger, M. (1927). *¿Qué significa pensar?* Editorial Trotta.

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>

Manning, E. (2015). *The Minor Gesture*. Recuperado de: https://dfmi.dwrl.utexas.edu/wp-content/uploads/2018/06/Manning_AgainstMethod.pdf

Manning, E. (2019). Propositiones para la Investigación-Creación. *Corpo Grafías Estudios críticos De Y Desde Los Cuerpos*, 6(6), 79-87. <https://doi.org/10.14483/25909398.14229>

Mesa, L. G. (2014). *Maruja Hinestrosa: La identidad nariñense a través de su piano*. Fondo Mixto de Cultura de Nariño.

Neruda, P. (1988). *Odas fundamentales*. Booket.

Restrepo, A. M. y Ospina, T. (2020). Laboratorio de creación- proceder en la una manera de invención: investigación con artes. *ESTESIS*, 44–55.

Rilke, R. M. (2009). *Auguste Rodin*. Editorial Nortedur.

Romero, M. (2012). Habitar los laboratorios de investigación creación. Apuntes desde la experiencia. *Praxis & Saber*, 3 (6). Segundo Semestre 2012. Pág. 89-103. Recuperado de:

<https://doi.org/10.19053/22160159.2004>

Sardi, V. (2018). Los límites de los cuerpos en el aula: una dialéctica entre la formación docente y la escuela secundaria. *Revista Professare*, 7 (1), 41-55.

Scharagrodsky, P. (2014). Pedagogía: El cuerpo en la escuela. *Explora*.

Sennett, R. (2009). *El artesano*. Anagrama.

Souriau, E. (2017). *Del modo de existencia de la obra por hacer*. Editorial Cactus.

Zambrano, M. (1986). *Claros del Bosque*. Editorial Seix Barral, S, A.

Zambrano, M. (1989). *Notas de un método*. Mondadori.