

Prácticas de pensamiento creativo: materialidades y afectos en el paisaje humedal de Valdivia*

Práticas de pensamento criativo: materialidades e afetos na paisagem da úmida de Valdivia

Creative Thinking Practices: Materialities and Affects in the Wetland Landscape of Valdivia

Katherine Barriga Placencia**, Karen Vera Silva*** y Paulina Ibieta Illanes**** DOI: 10.30578/nomadas.n58a11

El presente texto relata el proceso de exploración indisciplinada del paisaje humedal de Valdivia (Chile), que llevó a las autoras a recorrer el periurbano de la ciudad, a través de una serie de ejercicios de interpretación plástica y activación de memorias. En este devenir, entretajeron relaciones perceptuales, materiales y afectivas con el entorno, descubriendo en los distintos “encuentros”, la posibilidad de una mirada en relación con el paisaje. Las autoras, desde las prácticas artísticas y la comunicación, reflexionan con respecto a las formas de construir conocimiento y a su posición ética y co-creativa en esta interacción.

Palabras clave: mirada, paisaje, borde, prácticas artísticas, nuevos materialismos, indisciplinas de la comunicación.

O texto relata o processo de exploração indisciplinada da paisagem zona úmida de Valdivia (no Chile), que levou às autoras a percorrer o periurbano da cidade, através de uma série de exercícios de interpretação plástica e ativação de memórias. Neste devir, entreteceram relações perceptuais, materiais e afetiva com o entorno, descobrindo nos distintos “encontros”, a possibilidade de um olhar em relação com a paisagem. As autoras, desde as práticas artísticas e a comunicação, refletem com respeito as formas de construir conhecimento e a sua posição ética e co-criativa nesta interação

Palavras-chave: olhar, paisagem, beira, práticas artísticas, novos materialismos, indisciplinas da comunicação.

This text recounts the process of undisciplined exploration of the wetland landscape of Valdivia (Chile), which led the authors to traverse the city's peri-urban areas through a series of exercises in plastic interpretation and memories activation. In this becoming, they wove perceptual, material, and affective relationships with the environment, discovering in the various “encounters” the possibility of a perspective in relation to the landscape. The authors, drawing on artistic practices and communication, reflect on the ways of constructing knowledge and on their ethical and co-creative position within this interaction.

Keywords: gaze, landscape, edge, artistic practices, new materialisms, communication indisciplines.

* Este artículo se enmarca en el proyecto “Memorias del paisaje. Relatos y ensamblajes en torno a los humedales”, folio N.º 590880, financiado por el Fondart Nacional, línea Artes de la Visualidad, modalidad Creación y Producción, del Ministerio de las Artes, las Culturas y el Patrimonio de Chile (2021-2024). Su objetivo fue la producción de una obra interdisciplinar de artes visuales, que culminó con una exhibición homónima en Galería Réplica UACH. El equipo del proyecto estaba compuesto por Karen Vera S., Paulina Ibieta I. y Katherine Barriga P.

** Candidata a doctora en Comunicación, Universidad Austral de Chile y Universidad de la Frontera; magíster en Desarrollo Rural; comunicadora audiovisual, Valdivia (Chile). Correo: katherine.barriga@uach.cl

*** Docente del Instituto de Artes Visuales, Universidad Austral de Chile, Valdivia (Chile). Licenciada en Artes Visuales. Correo: karen.vera@uach.cl

**** Docente de la Escuela de Arquitectura, Universidad San Sebastián, Valdivia (Chile). Magíster en Diseño de Entornos Sostenibles; arquitecta y paisajista. Correo: mibietai@docente.uss.cl

original recibido: 17/10/2024
aceptado: 16/08/2025

ISSN impreso: 0121-7550
ISSN electrónico: 2539-4762
nomadas.ucentral.edu.co
nomadas@ucentral.edu.co
Artículo # n58a11 - Págs.1~16

El presente texto tiene su origen en un proceso de creación artística que nos llevó a explorar el paisaje humedal de la ciudad de Valdivia, en Chile, entre los años 2021 y 2024, con el propósito inicial de realizar una obra interdisciplinar en el campo de las artes de la visualidad. De este recorrido, que nos hizo transitar por el borde periurbano de la ciudad, proponemos desplegar un relato desde la propia mirada, que además nos permita bosquejar relaciones con el ejercicio de la creación en el ámbito de la investigación, y con la noción de comunicación como campo.

Este transitar inició por una sentida inquietud por el cambio que afecta al paisaje humedal en Valdivia, que nos hizo preguntarnos por los relatos y las memorias de las comunidades que habitan ese borde. A partir de allí, nos sumergimos y deambulamos por una serie ejercicios de exploración indisciplinada del espacio, repensando constantemente nuestros (pre)juicios y reintentando aproximarnos al territorio en un diálogo horizontal.

El deambular de la propia mirada que se desplegó en el quehacer de la investigación/creación, fue permeando nuestras decisiones y reflexiones a partir del momento en el que tuvimos contacto con el borde. Antes de salir al campo, observábamos al humedal como un objeto prístino que formaba parte del paisaje bucólico de la ciudad de Valdivia y debía ser conservado inmutable. El cambio dolía. Sin embargo, al recorrer las primeras rutas, nuestros (pre)supuestos se complejizaron, y nos comenzamos a desprender de la dicotomía

inicial sobre lo que “es bueno o malo” para el humedal. Las derivas que recorrimos tratando de alcanzar su tacto nos empujaron a la reflexión sobre las relaciones que se desplegaban ante nuestra mirada y las materialidades que iban interconectando a los humedales, los habitantes, los seres humanos y las “cosas”. En compañía de las prácticas artísticas ejercitamos diferentes niveles de aproximación al borde humedal y, en este devenir, reconfiguramos nuestra propia mirada.

Exploraciones y ... el devenir

Para comenzar a adentrarnos en el texto, iniciaremos enunciando algunos elementos teóricos que proponemos para visualizar las dinámicas de construcción de la propia mirada, entretejida, en el ejercicio de exploración del borde periurbano de la ciudad, que hemos desarrollado en el paisaje humedal, hasta el despliegue de este texto. El paisaje, en este punto, lo abordaremos a partir de la afirmación propuesta por Maderuelo, sobre que el paisaje no puede existir si no es observado (2005).

De esta manera, en nuestro deambular de caminatas y recolecciones, entablamos conversaciones y generamos acción en relación con el paisaje, lo que nos fue acercando a la posibilidad de una mirada encarnada en los cuerpos, que se entreteje con el entorno (Haraway, 1995; Ingold, 2002; Merleau-Ponty, 1993), lo (re)interpreta, (re)asimila, y potencialmente transforma, en una vinculación dialéctica con las imágenes que

se despliegan en este andar (Didi-Huberman, 2010). La condición de posibilidad que la propia mirada exhibe ante la contemplación estática de un horizonte o en el gesto de alcanzar el tacto del humedal, modificó, desde la repetición, nuestra propia percepción (Deleuze, 2002).

Esta mirada en relación con el paisaje se fue diseminando al “contacto” con las materialidades dispuestas en nuestro entorno, permitiéndonos establecer relaciones, en diferentes niveles, con aquellos seres humanos y no humanos que aparecieron en nuestras rutas. Con las prácticas artísticas, en el sentido planteado por Ileana Diéguez, nuestra mirada fue deambulando entre lo “situado” y lo “localizado”, adecuándose a las pulsiones propias de cada encuentro (2019). Lo “situado” configuró nuestra mirada como un lugar de enunciación desde el propio cuerpo en la emergencia del cambio que experimenta el borde humedal y la posibilidad de activar espacios diluidos en los márgenes (2008); y lo “localizado” fue generando anclajes al contacto con las memorias y las materialidades afectivo-políticas que se presentaron inscritas en el paisaje, imposibles de soslayar (2013).

La exploración de este borde no fue fortuita, sino más bien “emergió”, en términos de Sara Ahmed, con las emociones y los afectos que interactuaron con/desde nuestros cuerpos en sus primeras rutas (2012). Así, tanto el humedal en su condición de “ecotono”, que posibilita una transición entre dos medios¹, como el “perirubano”, que se caracteriza porque su ocupación no posee una planificación espacial ni temporal definida², constituyeron espacios intersticiales que escenificaron las posibilidades del “encuentro” (Ahmed, 2012; Barad, 2023; Bennett, 2022).

Deambulamos en compañía de un “otro” –humano y no humano– que “habita” el “borde”, estableciendo relaciones de mutua afectación, en el sentido planteado por Jane Bennett (2022). La categoría de “intersticio” la conectamos en este texto con el trabajo de Doreen Massey, quien propuso una teoría relacional del espacio, presentándolo no solo como una ubicación física, sino como un entretejido de interacciones entre personas, lugares y procesos (1994), y con la noción de habitar de Ingold, quien lo relaciona con el movimiento y las trayectorias que trazan los cuerpos al caminar; habitar sería también co-crear el paisaje (2002; 2015).

En la actualidad, las principales tendencias de investigación en torno al paisaje en el campo de los estudios culturales se vinculan con las perspectivas ecológicas para su planificación y conservación, así como para su gestión patrimonial y turística. Por otro lado, en relación con los estudios de la mirada, si bien sigue existiendo interés por revisiones en el campo de las bellas artes o en los estudios del comportamiento vinculados a la psicología, la tendencia es clara en cuanto a su vínculo con el desarrollo de nuevas tecnologías y sus potenciales aplicaciones para “simplificar” las rutinas de la vida cotidiana³.

Si bien las tendencias actuales en los estudios de la mirada y el paisaje parecen no ir en la línea en la que realizamos nuestro trabajo, proponemos este texto justamente para visualizar este espacio indeterminado, más bien periférico respecto del canon disciplinar, en el que nos situamos y optamos por generar nuevas búsquedas. A partir de la necesidad de entretejer vínculos “afectivos” entre las prácticas artísticas, el despliegue de los cuerpos en el espacio y las relaciones materiales que nos constituyen, pensamos también en el campo de la comunicación y sus indisciplinas (Silva y Browne, 2007).

Si bien las prácticas artísticas contemporáneas tienen ya un largo camino recorrido respecto de su potencial como catalizadoras de cambios sociales, que se ha ido imbricando con su trabajo en torno a lo performativo, las ecologías y los nuevos materialismos (Golańska y Kronenberg, 2020; Penny, 2019; Yang, 2022), pareciera ser que la “comunicación como campo abierto” (Del Valle y Browne, 2020), poco a poco se va permitiendo indagar en su capacidad para generar sinergias creativas que le permitan cuestionar sus propias epistemes y su rol en la invención de otras formas de relación (Palomino y Aguilar, 2024).

Las prácticas de pensamiento creativo se podrían constituir, en el marco de esta investigación/creación, como una búsqueda por la mirada en relación con el paisaje. Esta “relación” la comenzamos a bosquejar en este relato a partir del “encuentro” que acontece en el devenir; vinculando las nociones de “movimiento” y “contacto” con el transitar de borde (Ahmed, 2012; Barad, 2023; Bennett, 2022) que, a modo de rizoma (Deleuze y Guattari, 1988), fue desplegándose mientras deambulábamos entre materialidades, percepciones y afectos.

Relatos y ensamblajes en torno a los humedales

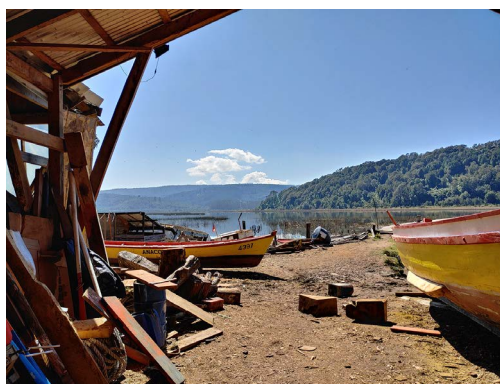
Desde la inquietud inicial por el cambio que afectaba al paisaje humedal en el periurbano de la ciudad de Valdivia, nos sumergimos y deambulamos por una serie ejercicios de exploración indisciplinada del espacio, enmarcados en las prácticas artísticas, que fueron haciendo “emerger” nuevas preguntas por sus relatos y memorias.

En términos metodológicos, generamos una planificación inicial a través de la revisión de mapas y cartografías, y fuimos acotando el espacio de estudio a partir del trabajo de campo. Así, establecimos criterios para escoger cuatro sectores del periurbano, que optamos por abordar en mayor profundidad, y volvimos a generar una propuesta de acciones que tratara de adecuarse a los contextos sociales, culturales y morfológicos de cada uno de ellos. En paralelo a estas interacciones, fuimos trabajando sobre el material “recolectado” a la par del proceso de creación de obra. En este punto, los ejercicios de investigación y creación se superponen, conformando un ensamblaje entre procesos de razonamiento lógicos y prácticas de pensamiento creativas. Re-visitamos cada material, percepción y afecto que nos conectaba con nuestros deambulares pasados, regresamos al humedal, y a través de las prácticas artísticas, volvimos a interpretar el periurbano de la ciudad.

Rutas y derivas

Parte fundamental del proceso exploratorio fue el trazado de rutas y el desplazamiento por los espacios periurbanos de la ciudad. Si bien el humedal nos acompaña en todos nuestros recorridos cotidianos por Valdivia, interiorizar el paisaje a través del reconocimiento material de sus elementos se volvió fundamental para aproximarnos al borde. Para esto, iniciamos con una primera delimitación del espacio de estudio elaborando una cartografía propia que basamos en la identificación de los humedales y límites urbano-rurales de la ciudad⁴. Definimos, entonces, en este “intersticio”, el periurbano de Valdivia, y con él, el borde humedal. Teniendo esta información, nos propusimos alcanzar estos bordes, recorrerlos y adentrarnos en su habitar, trazando rutas hacia puntos que aparecieran en el mapa como potenciales accesos al humedal, para comenzar a recorrerlos.

Imagen 1. Sectores de Las Mulatas, Cutipay Alto, Las Gabiotas y Prado Verde, Valdivia, 2021-2024



Fuente: archivo propio.

Este paso inicial que dimos, luego de la elaboración de una cartografía con información documental hacia el recorrido del espacio desde la experiencia corporal, implicó atravesar un “umbral” hacia lo “situado”. Nos desprendimos de un encadenamiento de representaciones que dieron forma a mapas y cartografías del territorio y comenzamos a adentrarnos en el borde y sus relaciones. En el transcurso de este andar, pudimos observar el humedal y reconocer en su condición de “periurbano” una morfología desbordada, fragmentada entre cierres de caminos, construcciones y basurales, que algunas veces lo hacían inaccesible al cuerpo y la mirada, y otras, lo conectaban a través de sus relatos, a memorias atemporales, que parecían marcar el ritmo de su cotidiano.

Este espacio “intersticial” que aparecía ante nuestra mirada, se configuraba como “fronterizo”, un espacio del “entre”, capaz de condensar todo tipo de prácticas de sentido, interactuando con los cuerpos en dinámicas de negociación y reconfiguraciones creativas (Augé, 2008; Bhabha, 2007; Nancy, 2011).

Estas derivas que fuimos transitando nos hicieron regresar a los sitios que ya habíamos recorrido. Reconocer el borde y sus relaciones fue clave para ir dando cuerpo a la posibilidad de una mirada en relación con el paisaje, que incluso estando lejos, nos hacía volver. Esta persistencia en el devenir que emergió en algunos lugares por sobre otros, nos hizo optar por acotar nuevamente el espacio y escoger cuatro sectores para trabajar con mayor profundidad, en los que pudimos visualizar, además, morfologías cambiantes y relatos disonantes. En este punto, al pensar en la noción de lo “localizado” planteada por Diéguez, conectamos con nuestros propios anclajes corporales y afectivos inscritos en el paisaje y en nuestra memoria (2019).

Aproximaciones disonantes al “borde”

Los cuatro sectores del periurbano en los que decidimos profundizar fueron Santo Domingo, caserío emplazado hacia la salida sur de la ciudad, cuyas lagunas fueron recientemente declaradas Santuario de la Naturaleza como parte del sistema de humedales de Angachilla⁵; Estancilla, ubicado en la ruta T-350 de acceso a la costa, colindante con un estero del mismo nombre y con el río Valdivia; la pequeña localidad de Punucapa, situada en la ribera oeste del río Cruces,

junto al Santuario de la Naturaleza Carlos Anwandter; y el sector de Santa Rosa, localizado hacia la salida norte de la ciudad en torno a un estero homónimo, dedicado tradicionalmente a la producción agropecuaria.

Para aproximarnos a estos sectores utilizamos estrategias específicas en las que no solo consideramos la información contextual que manejábamos del lugar, sino, en gran medida, nuestras propias percepciones de los recorridos y conversaciones sostenidas con sus habitantes. En los cuatro sectores escogidos realizamos diferentes ejercicios de interpretación plástica y activación de memorias, a través de los que fuimos construyendo modos de ponernos en relación con el “borde”. En este ejercicio fuimos internalizando nuestras dinámicas, lo que nos permitió adaptarnos y cambiar, propendiendo a generar interacciones respetuosas y horizontales con quienes habitaban el periurbano de la ciudad, y con nosotras mismas. Cabe señalar que esta decisión no la tomamos *a priori*, sino que “emergió” de las relaciones que entablamos con “cada paisaje”.

Así, los procesos de investigación/creación que se gestaron en Punucapa, con una comunidad organizada e históricamente ligada al cuidado del río y del humedal, fueron muy distintos a los abordados en Santo Domingo, donde nos acercamos al “borde” mediante la exploración del habitar en un espacio tensionado por las formas de división de la tierra, o en Santa Rosa, cuya relación con la ciudad se ha transformado completamente después de la construcción del puente Cau-Cau⁶, y más aún con Estancilla, donde centramos particularmente nuestra atención en el Memorial Estancilla⁷, que surgió en nuestras derivas como un objeto indescifrable, que fue tomando cuerpo, peso y memoria.

Es necesario mencionar aquí que estas aproximaciones no se ejecutaron en una progresión espaciotemporal de acciones organizadas, sino que se fueron concretando por medio de una serie de desvíos, atajos y serpenteos. Los diferentes ejercicios de interpretación plástica y activación de memorias fueron desarrollándose indistintamente en los sectores mencionados, respondiendo en su continuidad a las condiciones de posibilidad que pudimos manejar como equipo y a las dinámicas propias de cada lugar. Nos sujetamos de emergencias históricas, condiciones climáticas, planificaciones escolares y contingencias, para desplegar estos ejercicios de exploración.

En el proceso de investigación/creación, el “movimiento” se transformó en una forma de ir integrando nuestras tensiones interiores, emociones y juicios, así como de volver a mirar, volver a caminar, volver a conversar y poder observar el paso del tiempo en el periurbano de la ciudad. “Movimiento” y “encuentro” fueron marcando el ritmo de nuestra exploración indisciplinada del paisaje humedal.

Ejercicios artísticos y relaciones materiales

La decisión de abordar nuestras inquietudes sobre el paisaje humedal en compañía de las prácticas artísticas, nos llevó a darnos el tiempo para intentar lecturas “desprejuiciadas” de los sectores escogidos, o más bien para tener la posibilidad de “integrar la incertidumbre”

Imagen 2. Sector Santo Domingo, Valdivia, 2021-2024



Fuente: archivo propio.

Imagen 4. Sector Santa Rosa, Valdivia, 2021-2024



Fuente: archivo propio.

Imagen 3. Sector Punucapa, Valdivia, 2021-2024



Fuente: archivo propio.

Imagen 5. Sector Estancilla, Valdivia, 2021-2024



Fuente: fotografía tomada por Cristian Arriagada.

(Morin, 2004), y poder buscar nuevas capas de interacción con el paisaje. Nos dimos cuenta, en el proceso, que no solo nos estábamos vinculando con las comunidades que habitaban este “borde”, y tampoco solo con el humedal y sus componentes biológicos imprescindibles para la vida, sino que estábamos entablando diálogos transversales con la materialidad que poníamos “en relación” con el “momento del contacto” (Ahmed, 2012; Barad, 2023; Bennett, 2022).

Trabajos de artistas como Mariela Yeregui y Marlin Velasco⁸, que incorporando la deriva, van siguiendo huellas que posibilitan “encuentros” mediante el recorrer como una forma para reapropiarse del espacio, o de la artista María Teresa Hincapié⁹, que indaga la caminata como acto cotidiano capaz de transformar nuestras relaciones con el entorno (en Grandini, 2024), dan cuenta también de la potencialidad relacional de los ejercicios artísticos. Así, no solo fuimos estableciendo vínculos a través del lenguaje hablado, sino que, del trabajo con materiales y herramientas, en la interacción del gesto y en la misma presencia espacial de los “cuerpos”.

Santo Domingo

Situadas en la salida sur de Valdivia en el sector Santo Domingo, optamos por recorrer un asentamiento aún en construcción que se desplegaba a orillas de la carretera; este sector que actualmente ya ha sido nombrado como “El Colmenar” fue uno de los espacios más complejos de abordar. Nuestro acercamiento al lugar, que surge de la subdivisión de un predio agrícola y rellenos de humedal¹⁰, implicó un primer desafío respecto del diálogo que estábamos buscando sostener con sus habitantes. Después de algunas visitas y conversaciones algo “tensionadas” sobre los humedales, con personas que estaban construyendo sus casas e iniciando su vida en el sector, “emergió”, a partir de un intercambio de palabras cotidiano la idea de hacer una instalación con los objetos encontrados.

Así, el mismo día en el que sostuvimos una conversación sobre las garzas que poblaban el borde del camino antes de su “urbanización”, con una persona que atendía uno de los almacenes del sector, nos encontramos con un basural de línea blanca al costado del camino principal y decidimos transformarlo en una

instalación de arte¹¹. Este “encuentro” dio origen a la obra *Todo era blanco... antes (todo es línea blanca hoy)*, que en el devenir de nuestra investigación/creación retomamos con base al audiovisual, dando pie a reconocer “otras” materialidades en el paisaje humedal. Si bien en el momento mismo en el que hicimos la instalación, la noción relacional de la práctica artística aún operaba en nosotras a nivel de la intuición, fue el basural el que nos “detuvo” y nos hizo fijar la “atención” (Bergson, 2006).

Imagen 6. Obra *Todo era blanco... antes (todo es línea blanca hoy)*, Valdivia, 2021-2024



Fuente: archivo propio.

Santa Rosa

En el transcurso de nuestra exploración, tuvimos la oportunidad de profundizar en este ejercicio de interpretación en relación con lo material al adentrarnos en el sector de Santa Rosa, ubicado hacia la salida norte de la ciudad, en una planicie de uso agropecuario. En relación temporal, el ejercicio de cierre que decidimos llevar a cabo en este sector ocurrió al final del trabajo de campo que realizamos durante el proceso de investigación/creación.

Aquí optamos por volver a recorrer un camino utilizado antiguamente por trabajadores del fundo Santa Rosa¹² para acortar distancia hacia la locomoción que los desplazaba a la ciudad de Valdivia. Este recorrido implicaba atravesar el humedal, en este caso un *gualve*¹³,

caminando por sobre un estrecho entramado construido de madera, invadidas por líquenes y musgos, que se fundían en un bosque espeso erguido entre aguas pantanosas. Nos adentramos en este ejercicio artístico, también a partir de un breve relato sobre las luciérnagas que iban marcando el camino de los trabajadores. Con esto en mente, optamos por el gesto de caminar que la bailarina y coreógrafa Yvonne Rainer atribuye a un “movimiento recuperado” arraigado en la simpleza de lo cotidiano (en Grandini, 2024); marcando una serie de puntos de apoyo para poder volver a visualizar esta ruta oculta en la vida del humedal.

Imagen 7. Marcaje de puntos de apoyo visual en sector Santa Rosa, Valdivia, 2021-2024



Fuente: fotografía tomada por Cristian Arriagada.

Punucapa

En el caso de la localidad de Punucapa, emplazada a un costado del Santuario de la Naturaleza Carlos Anwandter y con una historia que data del siglo XVI-II¹⁴, trabajamos con recorridos comentados guiados por estudiantes y profesoras de la Escuela Rural de Punucapa, y salimos en conjunto a explorar la localidad, escuchando en los relatos espontáneos de niñas y niños, las voces de sus abuelos. En su compañía, también generamos conversaciones intergeneracionales con personas mayores del sector, quienes por su historia de vida y la de su localidad, estaban profundamente vinculadas al río, reconociéndose marcados por “hitos” como el terremoto del sesenta¹⁵ y la catástrofe

medioambiental causada por Celulosa Arauco¹⁶. En este espacio, tuvimos la oportunidad de generar otro tipo de relación con el entorno, trabajando en conjunto con sus habitantes a través de la confección participativa de cartografías, la recolección de objetos y conversaciones creativas en torno a fotografías antiguas e imaginarios comunes.

Imagen 8/9. Caminata recolectora, sector Punucapa, Valdivia, 2021-2024



Fuente: archivo propio.

Tal como lo plantea la artista Bibi Calderaro¹⁷ al diseñar caminatas colectivas, el gesto de caminar funciona como una bisagra que reintegra al cuerpo al proceso emocional, cognitivo, individual y social del conocimiento (en Grandini, 2024). Nos preguntamos en este punto si las relaciones que surgen en el habitar de borde tienen que ver con la morfología de los territorios, o más bien con las dinámicas históricas que se construyen al entablar conexiones respetuosas con el entorno.

Estancilla

Por último, en esta descripción, mas no en la práctica, el trabajo en el sector Estancilla, específicamente en el Memorial Estancilla, ubicado a un costado de la carretera principal que nos lleva a la costa, emergió en el devenir. Si bien al inicio de nuestras rutas, cuando “descubrimos” el memorial, nos quedamos pensando en este objeto de fierro blanco, con bordes oxidados y partes faltantes, emplazado en un camino que no entrega posibilidad de detención, tuvimos que atravesar muchas derivas antes de volver a él.

De esta manera, en el contexto de las actividades de conmemoración de los cincuenta años del golpe de Estado en Chile, surgió la posibilidad de participar de una exposición colectiva de artes visuales, por lo que decidimos regresar a Estancilla. Partiendo de la técnica del gofrado¹⁸, planteamos un ejercicio de interpretación plástica y activación de memorias en compañía de integrantes del Colectivo Sur, Memoria y Dignidad, familiares y amigos de quienes perdieron sus vidas en dictadura, y personas que accedieron a la invitación de sumarse a esta iniciativa. Nos reunimos en dos espacios significativos: la Casa de la Memoria de Valdivia y el Memorial Estancilla, y trabajamos con matrices de fotografías actuales del mismo memorial.

Estos espacios no fueron definidos al azar, sino que constituyen lo que Pierre Nora nombra como “lugares de memoria” que son ante todo “restos”, “lugares mixtos, híbridos y mutantes, íntimamente tramados de vida y muerte, de tiempo y de eternidad, en una espiral de lo colectivo y lo individual, lo prosaico y lo sagrado, lo inmutable y lo móvil” (en Grandini, 2024, pp. 176 y 191). La acción de hundir el punzón sobre el papel y trazar los contornos de esta estructura de fierro blanco dispuesta en el borde, entre el humedal y la carretera, una y otra vez, nos permitió, de alguna manera, ir accediendo a nuevas capas del paisaje y la memoria. En palabras de Simón Schama, “el paisaje es el trabajo de la mente, su escenario está construido tanto de estratos de memoria como de capas de roca” (en Grandini, 2024, p. 45).

Aunque en el transcurso de este relato hemos tratado de hilar las relaciones que se fueron desplegando en nuestros recorridos de borde, ante la idea de un

movimiento permanente que nos interconectó con las materialidades que nos rodeaban y fue abriendo la posibilidad de una mirada en relación con el paisaje, no podemos dejar de poner atención también a estas estructuras, momentos o configuraciones materiales, que nos afectaron de tal modo que nos impidieron seguir avanzando y forzaron a la “detención”. El anclaje espacial de cuerpos y afectos en puntos específicos de nuestras derivas dio cuenta por sí mismo de una “localización” de la mirada que ya no solo trabaja desde un lugar de enunciación “situado”, sino que se inscribe en las materialidades del paisaje (Diéguez, 2019).

Imagen 10. Ejercicios de gofrado en Casa de la Memoria de Valdivia y Memorial Estancilla, Valdivia, 2021-2024



Fuente: fotografías tomadas por Cristian Arriagada.

Prácticas de pensamiento creativas y discusión

*Lo que puede el sentimiento
No lo ha podido el saber
Ni el más claro proceder
Ni el más ancho pensamiento
Todo lo cambia el momento
Cual mago condescendiente
Nos aleja dulcemente
De rencores y violencias
Solo el amor con su ciencia
Nos vuelve tan inocentes*

Violeta Parra, 1966.

El deambular de la mirada nos acompañó a partir del momento en el que surgió nuestra inquietud por alcanzar el humedal con el propio cuerpo, atravesando el “umbral” de la contemplación estática al devenir del movimiento (Deleuze y Guattari, 1988). En el “intersticio” que estábamos transitando, fuimos cimentando el vínculo entre “mirada” y “paisaje”, pasando de percepciones tensionadas al “encuentro” de afectos comunes. Partimos del reconocimiento del espacio, para adentrarnos en la interacción con “otros” –humanos y no humanos– y transitar una y otra vez las intrincadas rutas de la interpretación (Ingold, 2002; Merleau-Ponty, 1986).

En este apartado proponemos un ejercicio de relacionamiento inicial en el que iremos entretrejiendo el proceso de investigación/creación antes descrito y una serie de entradas teóricas con las que seguir desarrollando la posibilidad de una mirada en relación con el paisaje. Las “conexiones” que plantearemos, si bien son aún incipientes, las disponemos también como categorías que “emergieron” del trabajo de campo.

Caminar / deambular

Recorrer un espacio con base en la acción de caminar, compromete una serie de procesos corporales que activan todo nuestro sistema. A través de los sentidos, comenzamos a percibir el entorno que nos rodea y poco a poco a reconocer formas, sonidos, colores, texturas y olores. El gesto de caminar (pre)dispone nuestros cuer-

pos en relación con su entorno e interconecta todo nuestro sistema biológico con el medio ambiente que nos rodea. Estos “elementos materiales” que nos relacionan, fueron permeando también nuestras percepciones y las formas en las que vivenciamos nuestras rutas y derivas. El cuerpo se fue configurando como una “herramienta” que nos permitió generar puentes con nuestro entorno (Bardet, 2012; Bennett, 2022; Ingold, 2015).

La artista María Teresa Hincapié construye en su obra el caminar como una propuesta y un instrumento para el conocimiento, si bien el caminar parece olvidado y es reemplazado por la idea de “transportarse”, la caminata pareciera disponer al cuerpo a niveles más profundos de reflexión (en Grandini, 2024). La idea de “caminar sin rumbo” que subyace al concepto de “deambular”, la enunciamos en similitud con el desplazamiento orgánico que fuimos trazando en el borde humedal, no solo en su dimensión material, sino también en la de la imaginación (Simondon, 2013; Soto, 2020).

Este desplazamiento más bien espontáneo, lo planteamos aquí en diálogo con la noción de rizoma propuesta por Deleuze y Guattari (1988), que nos permite visualizar otras formas de aproximarnos a la comprensión de las relaciones que “emergen” en el devenir. Si bien una mirada en relación con el paisaje en/desde el borde, podría encubrir la idea de límite o control, en este relato proponemos la posibilidad de una mirada que se construye “estando” en el cuerpo, en el espacio, y en el tiempo; siendo consciente de que tanto “tiempo” y “espacio” como “cuerpo” se despliegan en una permanente relación de movimiento y detención (Ariza *et al.*, 2024). En este transitar, la mirada se desplegaría como una “máquina de guerra” (Deleuze y Guattari, 1988), que moviliza y articula las relaciones de sentido que nos constituyen en el mundo contemporáneo.

Nos permitimos en este punto abrir una pequeña ventana al señalar que, si bien esta investigación/creación trabaja en torno al paisaje y artefactos tecnológicos que podríamos catalogar como “simples”, no podemos obviar que la influencia de la “era digital” atraviesa todas nuestras dinámicas de vida, incluso cuando su presencia no es evidente.

Tampoco podemos suponer que toda mirada sea capaz de integrar la complejidad; hay un punto en este

transitar, sin duda al inicio, en el que esta mirada, como parte de un cuerpo que se desplaza, se desborda en una búsqueda intuitiva, casi impulsiva, por la significación. En palabras de Derrida, toda mirada implica una ceguera y, por ende, la mirada es un acto de inscripción, no de posesión (2014). Nuestra propia mirada, especialmente en sus primeros tránsitos, trató de delimitar, categorizar y estructurar, generando tensión en el diálogo con las particularidades de cada contexto. Si bien al “caminar” pudimos desplegar una serie de interacciones en el espacio, el “momento de conexión” pareció ocurrir al regresar. Siguiendo a Marie Bardet, la repetición enraíza y reafirma (2019).

Al re-visitar en nuestra memoria los recorridos que hicimos por el borde humedal y el gesto que realizaba el punzón con el que imprimimos, como gofrados, las formas del Memorial Estancilla, pensamos también en los tránsitos de estos cuerpos en devenir. La potencia de “recorrer” y la necesidad de “repetir”, o “volver a”, para moverse nuevamente y trazar otra vez en función de la presión del mismo cuerpo, se van constituyendo como un gesto que “localiza” (Diéguez, 2019). El gesto de caminar y regresar nos podría permitir asimilar corporal, emocional y cognitivamente el habitar de borde: fragmentado, cambiante y difuso. En este sentido, pensamos también en el trabajo de la artista Rosario García Crespo¹⁹, quien dispone su cuerpo en actitud, forma y velocidad según el paisaje, generando recorridos sin rutas trazadas y posibilitando que sus condiciones mentales y físicas dialoguen con las fuerzas y formas de la naturaleza (en Grandini, 2024).

Cada vez que volvimos a caminar o trazar nuevas líneas, emergieron también nuevas memorias y relatos, otras comprensiones e inquietudes que otorgaron espesor a los procesos exploratorios y que tendrían el potencial de introducir cambios que posibiliten la diferencia para el surgimiento de lo nuevo (Deleuze, 2002).

La búsqueda de lo humano, el encuentro en lo material

Adentrarse en un proceso de investigación/creación situado en el territorio, en este caso, en el “borde”, “humedal”, “periurbano” de la ciudad de Valdivia, tuvo también como asidero un interés por encontrar aquellas conexiones que nos permitieran dar sentido a lo

común (Federici, 2020). En esta búsqueda, tratamos de entretener diferentes niveles de relación con “otros” que, atendiendo a la ética, fuimos moldeando y matizando para generar “momentos de contacto” que nos permitieran ir avanzando en nuestra comprensión de este “habitar de borde”.

Si bien en nuestras primeras planificaciones teníamos el propósito de interactuar solo con personas y comunidades (humanas), recolectando relatos sobre cómo habían construido su vida en relación con el paisaje, a poco andar, comenzamos a trabajar con diferentes materialidades que nos ofrecieron “encuentros” inesperados y fueron interpelando nuestra noción de paisaje. Según Carlos Muñoz, el paisaje podría entenderse como “un trozo o fragmento de territorio, del espacio o del horizonte en el que depositamos un afecto y lo encuadramos seleccionándolo del todo continuo del que forma parte” (en Grandini, 2024, p. 43).

En este proceso de encuadre, que implicó “darnos cuenta” o prestar “atención”, inicialmente a partir de la intuición, comenzamos a generar una serie de “encuentros respetuosos” que nos permitieron proponer prácticas horizontales para la construcción del conocimiento. Siguiendo a Donna Haraway, nos situamos y vinculamos con seres humanos, animales, plantas y objetos (1995). Tal como lo explica Barad, las diferentes materialidades con las que nos vamos relacionando en el transcurso de nuestra vida, existen en estrecha dependencia con las prácticas que las han ido constituyendo y que les permiten “emerger” en el momento de su interacción (2007). Esta interacción o “momento de contacto”, sería posible gracias a la capacidad que tiene la materia de “afectar y ser afectada” (Bennett, 2022).

Al adentrarnos en el borde humedal, a través de las prácticas artísticas, establecimos vínculos perceptuales, afectivos y emocionales con nuestro entorno, que variaron en “intensidad” de acuerdo con los contextos y las materialidades que ante nosotras se desplegaron en “intra-acción” con el paisaje (Barad, 2007; 2023).

Interpretación, “intra-acción” y el paisaje

Retomaremos en este apartado el concepto de intra-acción con el que finalizó el párrafo anterior, sin embargo, partiremos por acercarnos al proceso material-afectivo

que ha ido dando forma a la propuesta de una mirada en relación con el paisaje.

Durante el transcurso de esta investigación/creación, nuestra mirada deambuló por el periurbano de la ciudad de Valdivia, buscando establecer relaciones con quienes habitaban su borde. En este proceso, fuimos asimilando percepciones, afectos y emociones, a la vez que tratamos de desprendernos de (pre)juicios y (pre)concepciones (Ingold, 2002). Este ejercicio nos llevó al encuentro con diferentes elementos materiales, que a modo de rizomas (Deleuze y Guattari, 1988), fueron desprendiendo sus ramificaciones a partir de aquellos momentos de inflexión generados por el “contacto” de la mirada con la materialidad (Soto, 2022). Desde los ejercicios de interpretación plástica y activación de memorias realizados durante el trabajo de campo, hasta este momento de reflexión teórica, estos “encuentros” han posibilitado el despliegue de nuevos procesos de interpretación y cambio (Bergson, 2006; Deleuze, 2002).

Uno de estos “encuentros” o “momentos de contacto” que resulta clave en el proceso de creación artística, es el de la interpretación para la producción de obra (Rancière, 2014). Así, después de transitar nuestras múltiples derivas en el trabajo de campo, nos dimos un tiempo para la internalización y la reflexión en la memoria. Utilizamos diferentes materiales para volver a poner en relación los énfasis que fueron surgiendo del proceso de exploración del borde. Re-visitamos textos, cartografías, fotografías, videos, rutas y sectores, superponiendo ideas fuerza con volúmenes, colores, sonidos, texturas, movimientos, trazos, entre otros.

En este proceso de sistematización y creación de obra, también se tornó crucial el ejercicio de volver a mirar, ya fuese retomando el caminar por el borde humedal, revisitando las imágenes recolectadas, o realizando nuevas búsquedas de información contextual. Al igual que las rutas y derivas mencionadas en el texto, las prácticas de pensamiento creativas nos hicieron compañía en todo el recorrido de nuestra investigación/creación. En diferentes momentos, se hicieron aproximaciones materiales a lo que serían las obras, las que se fueron entretejiendo con este espacio rizomático de pensamiento y acción (Deleuze y Guattari, 1988). Planteamos este proceso de interpretación creativo posicionando al cuerpo en el entretejido de relaciones, que

se volvía a complejizar ante nuestra mirada, como ejercicio para dimensionar el peso de la materialidad y del afecto (Ahmed, 2012). Superponemos objetos y conceptos, comprendiendo que nuestra presencia no es, ni fue, inocua respecto de lo estudiado, sino más bien, se desplegó entretejida con las relaciones humanas y no humanas, que emergieron en este proceso recíproco de vinculación co-creativa²⁰.

Cynthia Grandini reflexiona en torno a las prácticas de diferentes artistas latinoamericanas que a través de la caminata “construyen” paisaje y son “transformadas” por él, creando relaciones de diferente orden en intensidad y extensión, generando “contacto” entre los límites, y dejando rastros que se convierten en huellas entre los cuerpos y el ambiente (2024). A través de la caminata, señala Grandini, “sin negar las imágenes, recuperamos el acontecimiento” (2024, p. 96).

Conectamos acá con lo señalado por Donna Haraway respecto de lo “situado”, reconociendo que la existencia de la “propia mirada” se relaciona también con el planteamiento de su posición epistemológica respecto de las metodologías y aproximaciones teóricas utilizadas para la “producción de nuevo conocimiento” (1995). En el desarrollo de esta investigación/creación, y en el ejercicio mismo de escritura, nos hemos inclinado por entender el trabajo de investigación como una posibilidad de generar nuevas traducciones o nuevas capas de comprensión de aquello que optamos por problematizar (Despret y Stengers, 2014). Retomamos, además, las nociones éticas de la producción horizontal del conocimiento (Moriña, 2016), que podrían impulsar, en un ejercicio recíproco y colectivo, diálogos “entre” mirada, imagen y performatividad (Butler, 2007; Soto, 2020).

Finalmente, tratando de delinear alguna relación con la noción de “intra-acción” propuesta por Barad (2007; 2023), nos aventuramos a proponer, como consecuencia del ejercicio de “activación de memoria” que estamos realizando al escribir este relato, una potencial resonancia ontológica con la idea de mirada en relación con el paisaje que ha ido emergiendo en diferentes momentos del texto. Esta mirada no sería estática, sino más bien deambularía “entre” el acontecimiento, “situada” desde un posicionamiento crítico en los bordes de la representación y “localizada” en el anclaje coporal-afectivo del paisaje (Diéguez, 2019). Proponemos pensar en el espacio-tiempo por el que hemos transitado como

una cartografía, compuesta por diferentes planos, puntos y ondas, que nos podría servir para visualizar parte del entretejido de trayectorias que se despliegan al “momento de contacto” de la mirada, en tanto cuerpo, con el paisaje, en tanto cuerpos y mirada. En esta línea de pensamiento, “mirada” y “paisaje” podrían entenderse como co-constitutivas de una misma materialidad dinámica, lo mismo que nuestra propia mirada como investigadoras-creadoras, se hace parte de aquello que es nuestro “objeto” de estudio.

Nuestra propia mirada deambuló en “intra-acción” (Barad, 2007; 2023) con las percepciones, materialidades y afectos que *experimentamos* en los ejercicios de borde, interpelando también “las formas de producir conocimiento”, nuestro propio posicionamiento respecto del territorio y los potenciales alcances o repercusiones de este transitar.

Aperturas de cierre

Este texto inició con nuestra inquietud por el cambio en el paisaje humedal de Valdivia y se fue desplegando en el ejercicio de exploración del periurbano de la ciudad. En nuestros recorridos se entremezclaron los relatos y las memorias de quienes habitaban el borde –humanos y no humanos– con nuestras propias construcciones de sentido, en interacción con los ejercicios de interpretación plástica y activación de memorias que propusimos para abordar el paisaje. En aquellos espacios intersticiales del “periurbano”, que podríamos metaforizar como un gran “ecotono” desplegado más allá de las fronteras ecológicas del humedal, cuya máxima interacción biológica se entrelaza con las percepciones, las materialidades y los afectos que lo habitan; nos fuimos relacionando con los usos afectuosos que hacía la comunidad de Punucapa de su borde humedal, la potencia emocional e histórica del Memorial Estancilla, los vestigios de usos del pasado en el Estero Santa Rosa, y las tensiones del habitar en torno al humedal Santo Domingo. Aquí, entretejimos también nuestra “propia mirada”.

Esta mirada en relación con el paisaje, que planteamos como hilo conductor del relato, podría entenderse también como una mirada en “intra-acción” (Barad, 2007; 2023) con el entorno que la rodea, conforma y expande, en cada uno de sus “encuentros” con/desde el “paisaje”. Proponemos acá, en diálogo con el campo de la comunicación, la oportunidad de abordar la noción de paisaje como una categoría de análisis que sirva para escudriñar, espacial y temporalmente, las relaciones que interconectan dinámicas de sentido. El paisaje sería, en este marco, un encuadre del “devenir” o una manifestación del “entre”, que nos permitiría visualizar los afectos que nos constituyen. Pensamos esta constitución no solo como “sujetos/objetos” de estudio, sino como personas que habitamos este paisaje y además “investigamos”. Un paisaje en “intra-acción” con la mirada, posibilitaría el entrelazamiento del medio ambiente, los seres vivos y las cosas, en un solo momento de interpretación dinámico, situado en un presente “atemporal”, al mismo tiempo afectado por encuadres pasados y futuros (Merleau-Ponty, 1993; Barad, 2007).

La posibilidad de un deambular “rizomático” de la mirada en relación con el paisaje, desplegado en/desde los “intersticios” del cotidiano, como “momento de contacto” entre nuestras percepciones, materialidades y afectos, podría dar luces sobre la comprensión de aquellos procesos de relación que nos llevan a conformar las comunidades que habitamos y los imaginarios que compartimos.

Volver a visitar el recorrido que iniciamos en el año 2021 con el primer paso que dimos para transitar la ruta hacia el borde humedal, ha significado generar una nueva comprensión sobre el devenir de nuestra propia mirada, y los “encuentros” que la fueron conformando, a través de la percepción y en el diálogo con “otros”. Nuestras derivas fueron permeando el propio quehacer de la investigación/creación, y desde el ejercicio de las prácticas artísticas, nos permitimos explorar el paisaje como acontecimiento (Simondon, 2013, Soto, 2022).

Notas

1. Se denomina a una zona de transición entre dos ecosistemas diferentes o fronteras ecológicas. Es la zona de máxima interacción, y por lo tanto con mayor riqueza biológica. Para más información véase la nota de prensa “¿Qué es un ecotono?”, <https://www.cienciaeco.com/2015/12/17/que-es-un-ecotono/>
2. Periurbano es definido como una franja marginal de transición urbano-rural, producida por la dispersión y resultado de un proceso de crecimiento con avances irregulares y con incoherencia en los usos del suelo, el que también está permanentemente sometido a los influjos de la expansión urbana y a nuevas tendencias relacionadas con su valoración económica y ambiental (Hidalgo *et al.*, 2016 y Feito, 2016, como se citan en Marchant *et al.*, 2023).
3. Esta búsqueda fue realizada en la plataforma SciSpace, filtrando artículos de acceso abierto de los últimos tres años.
4. Para esta elaboración se utilizaron documentos oficiales de la Ilustre Municipalidad de Valdivia y del Ministerio del Medio Ambiente de Chile.
5. Véase Decreto N°. 28 (2021), <https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/santuarios-de-la-naturaleza/humedales-angachilla>
6. El puente Cau-Cau inició su construcción en diciembre de 2011 y finalmente comenzó a operar en agosto de 2018, después de varios ajustes a la propuesta original. Para más información véase la nota de prensa “Puente Cau-Cau: la historia de un sueño incumplido”, <https://www.infraestructurapublica.cl/puente-cau-cau-la-historia-de-un-sueno-incumplido/>
7. El Memorial Estancilla fue construido en alusión a los jóvenes del MIR que fueron ejecutados por agentes de la CNI, en el marco de la operación Alfa Carbón, el 23 de agosto de 1984. Para más información véase https://interactivos.museodelamemoria.cl/memorials/?page_id=1720&post=306
8. Desde el análisis de su obra *Bordes* (todas las utopías son depuradas) (en Grandini (2024). Véase más información sobre la obra en <https://marielayergui.com/bordes/>
9. Desde el análisis de su obra, especialmente el proyecto Aldea-Escuela (en Grandini 2024). Véase más información sobre la artista en <https://www.macba.cat/es/exposiciones/maria-teresa-hinca-pie-si-este-fuera-un-principio-de-infinito/>
10. Para más antecedentes sobre el sector véase la nota “Preocupación en Valdivia por relleno y venta ilegal de humedales”, publicada el año 2018 en Radio Universidad de Chile, <https://radio.uchile.cl/2018/04/10/preocupacion-en-valdivia-por-relleno-y-venta-ilegal-de-humedales/>
11. Es un género del arte contemporáneo que surgió del cuestionamiento sobre los límites de la obra de arte, están ligadas a la reflexión sobre los entornos expositivos y vinculan la creación a un lugar específico, otorgándole valor y constituyéndose en él. Para más información véase <https://masdearte.com/especiales/la-instalacion-como-creacion-en-el-espacio-caracteristicas-tipos-y-casos/>
12. Es un terreno de casi 500 ha, de propiedad de la Universidad Austral de Chile, de las que una parte, en la actualidad, corresponde a la Estación Experimental Agropecuaria Austral gestionada por las Facultades de Ciencias Agrarias y Ciencias Veterinarias.
13. De *wal(iin) /wal(iñ)* ‘producir un murmullo el agua’ y *we /we/*. “Hualhualn, ò hualhualtñ, ò hualgaln hacer un murmullo el agua - idem: hualihueyco -sonò el ciènego, ò el charco [...]” (Sánchez, 2010, p. 235). Son ecosistemas de humedal de agua dulce dominados por árboles, los cuales se encuentran inundados de manera estacional o permanente. Para más información véase la nota de prensa “Al rescate de los bosques pantanosos o hualves: desconocidos e importantes refugios de vida” en <https://laderasur.com/articulo/al-rescate-de-los-bosques-pantanosos-o-hualves-desconocidos-e-importantes-refugios-de-vida/>
14. Para más información véase la nota de prensa “Nuestra Señora de La Candelaria” Santuario de Punucapa, Valdivia, XVI Región de Los Ríos, Chile, en <https://santuariocandelariadepunucapa.es.tl/historia-de-fiesta-en-punucapa.htm>
15. El terremoto de 1960 ocurrió el 22 de mayo en la ciudad de Valdivia y ha sido el mayor registrado en la historia, hasta la actualidad. Para más información véase la nota de prensa “Terremoto de Valdivia: cómo fue el poderoso sismo de 1960, el mayor registrado de la historia”, en <https://www.bbc.com/mundo/noticias-52704487>
16. Para más información véase la nota de prensa “Desastre ecológico de Celco en el Santuario Río Cruces”, en <https://www.derechoalagua.cl/mapa-de-conflictos/desastre-ecologico-de-celco-en-el-santuario-rio-cruces/>
17. Desde el análisis de su obra *Walking as Ontological Shifter* (en Grandini, 2024). Más información sobre la obra en <https://bibicalderaro.com/section/394493-Walking%20as%20Ontological%20Shifter.html>
18. Técnica que permite la impresión de una composición en relieve sin la utilización de tintas, pudiendo ser apreciada desde el contraste de la luz y la sombra.
19. Desde el análisis de sus obras obtenidas en el catálogo *Caminar para descifrar* (en Grandini, 2024). Más información sobre la obra en https://www.replica21.com/archivo/articulos/s_t/157_springer_grespo.html
20. Para más información sobre este trabajo revítese la publicación “Bitácora. Memorias del paisaje. Relatos y ensamblajes en torno a los humedales”, en <https://www.galeriareplica.cl/publicaciones/editorial-replica/bitacora-memorias-del-paisaje-relatos-y-ensamblajes-en-torno-a-los-humedales/>

Referencias bibliográficas

1. AHMED, S. (2012). *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México.
2. ARIZA, L., Gümbel, A. y Páez, M. (2024). Movimiento, cuerpo y espacio. Sobre la potencia que guarda la detención. *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, (91), 153-171. <https://doi.org/10.6018/daimon.491411>
3. AUGÉ, M. (2008). *Los no lugares*. Gedisa.
4. BARAD, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press.
5. BARAD, K. (2023). *Cuestión de materia*. Holobionte.
6. BARDET, M. (2012). *Pensar con mover*. Cactus.
7. BARDET, M. (2019). *Hacer mundos con gestos*. Cactus.
8. BENNETT, J. (2022). *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Caja Negra.
9. BERGSON, H. (2006). *Materia y memoria*. Cactus.
10. BHABHA, H. (2007). *El lugar de la cultura*. Manantial.
11. BUTLER, J. (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
12. DEL VALLE, C. y Browne, R. (2020). Doctorado en Comunicación en el sur de Chile: una experiencia de reconfiguración de la agenda en el campo, a partir de la cultura y la interculturalidad como matrices. *Revista Latinoamericana De Ciencias De La Comunicación*, 19(33). <https://doi.org/10.55738/alaic.v19i33.630>
13. DELEUZE, G. (2002). *La diferencia y la repetición*. Júcar.
14. DELEUZE, G. y Guattari, F. (1988). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia 2*. Pre-Textos.
15. DERRIDA, J. (2014). *Memorias de ciego: Del autorretrato y otras ruinas*. Universidad de Los Andes.
16. DESPRET, V. y Strengers, I. (2014). *Women who Make a Fuss: The Unfaithful Daughters of Virginia Woolf*. Univocal Publishing
17. DIDI-HUBERMAN, G. (2010). *Lo que vemos lo que nos mira*. Manantial.
18. DIÉGUEZ, I. (2019). Interpelando al “caballo académico”: por una práctica afectiva y emplazada. *Nómadas*, (50), 111-121.
19. FEDERICI, S. (2020). *Reencantar el mundo. El feminismo y la política de los comunes*. Lom.
20. GOLANŃSKA, D. y Kronenberg, A. K. (2020). Creative Practice for Sustainability: A New Materialist Perspective on Artist Production of Eco-sensitive Knowledges 1. *International Journal of Education Through Art*, 16(3), 303-318.
21. GRANDINI, C. (2024). *Geometrías del andar. La caminata en la obra de doce artistas latinoamericanas*. [Tesis de Doctorado Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio de Tesis DGBSDI.
22. HARAWAY, D. J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Ediciones Cátedra.
23. INGOLD, T. (2002). *The perception of the environment: Essays on livelihood, dwelling and skill* (2nd ed.). Taylor & Francis e-Library.
24. INGOLD, T. (2015). *Líneas. Una breve historia*. Gedisa.
25. MADERUELO, J. (2005). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Abada Editores.
26. MARCHANT, C., Riesco, M., & Monje-Hernández, Y. (2023). Crecimiento y fragmentación del periurbano valdiviano: Efectos del urbanismo neoliberal en una ciudad intermedia del sur de Chile. *EURE*, 49(147), 1-25.
27. MASSEY, D. (1994). A global Sense of Place. En *Space, Place, and Gender* (pp. 146-156). University of Minnesota Press.
28. MERLEAU-PONTY, M. (1986). *El ojo y el espíritu*. Paidós.
29. MERLEAU-PONTY, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Editorial Planeta.
30. MORIN, E. (2004). La epistemología de la complejidad. *Gazeta de Antropologia*, 20(2). <https://doi.org/10.30827/Digibug.7253>
31. MORIÑA, A. (2016). *Investigar con historias de vida: Metodología biográfico-narrativa*. Narcea.
32. NANCY, J. (2011). *58 indicios sobre el cuerpo*. (2.ª ed.). La Cebra.
33. PALOMINO, J. y Aguilar D. (2024). Comunicación, lenguajes y creatividad: búsquedas para escapar de la instrumentalización. *Mapa Nómadas*, 58.
34. PARRA, V. (1966). Volver a los 17 [Canción]. En *Las últimas composiciones*. RCA Victor.

35. PENNY, S. (2019). Enactive-Performative Perspectives on Cognition and the Arts. *Ai & Society*. 34, 243-249. <https://doi.org/10.1007/s00146-018-0801-4>
36. RANCIÈRE, J. (2014). *El reparto de lo sensible*. Prometeo Editorial.
37. SÁNGEZ, G. (2010). Los mapuchismos en el DRAE. *Boletín de Filología*, 45(2), 149-256. <https://doi.org/10.4067/S0718-93032010000200007>
38. SILVA, V. y Browne, R. (2007). *Antropofagias. Las disciplinas de la comunicación*. Biblioteca Nueva.
39. SIMONDON, G. (2013). *Imaginación e invención*. Cactus.
40. SOTO, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Metales Pesados.
41. SOTO, A. (2022). *Imaginación material*. Metales Pesados.
42. YANG, J. (2022). Cultural Site Landscape Value Analysis and Research on Planning and Design. *International Journal of Education and Humanities*, 4(2), 129-132. <https://doi.org/10.54097/ijeh.v4i2.1614>