



Pablo Aguirre
Universidad de los Andes, Ecuador
pa.aguirrepablo@gmail.com

post(s)
vol. 11, p. 102 - 121, 2025
Universidad San Francisco de Quito, Ecuador
ISSN: 1390-9797
ISSN-E: 2631-2670
Periodicidad: Anual
posts@usfq.edu.ec

Recepción: 20 junio 2024
Aprobación: 12 enero 2025

DOI: [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v11i1.3181](https://doi.org/10.18272/post(s).v11i1.3181)

URL: <https://portal.amelica.org/ameli/journal/271/2715346005/>

Resumen: Este artículo propone re-imaginar la discapacidad como potencia transformadora, no como patología a superar. Con el Anarchivo se recuperan experiencias marginadas por el relato hegemónico. Desde la afectividad, prácticas artísticas colectivas cuestionan lógicas dominantes al desear un estar-juntos diferente. La escucha multisensorial y la documentación sensitiva potencian un archivo divergente. Lo performático va des-haciendo fronteras rígidas sobre corporalidad, abriendo grietas en el capacitismo.

Palabras clave: re-imaginar, discapacidad, Anarchivo, indisciplina, performance.

Abstract: This article aims to reimagine disability as a transformative power, not as a pathology to be overcome. Experiences that are marginalized by the hegemonic narrative are recovered through the *Anarchivo*. Collective artistic practices, based on affectivity, question dominant logics by desiring a different way of being-together. Multisensory listening and sensitive documentation enhance a divergent archive. The performative gradually undoes rigid borders on corporeality, opening cracks in capacitism.

Keywords: re-imagining, disability, anarchiving, indiscipline, performance.

Más allá de concebir la discapacidad como una condición a superar o una patología que corregir, es necesario re-imaginarla como fuente de saberes y potencia transformadora. Lejos de la linealidad de los paradigmas médicos y funcionalistas que históricamente han borrado las experiencias diversas, las prácticas artísticas disruptivas abren caminos para repensarla. Desde mi propia experiencia encarnada como hipoacúsico, concibo la discapacidad como un entramado de condiciones materiales y capacitistas que han condicionado el cuerpo a determinadas maneras de habitar, imaginar, escribir y crear. En este contexto, vemos que el discurso de la discapacidad se ha erigido como una estrategia hegemónica de incorporación de los cuerpos impertinentes, de los cuerpos divergentes, a un espacio de control y vigilancia (Marín, 2020). Sin embargo, la discapacidad también se presenta como una propuesta epistemológica que se sitúa por fuera de los márgenes, que se afirma en lo frágil, lo errático y lo convulso. Apartándose de la mirada clínica y científica que define cómo debe ser la discapacidad y cómo los discapacitados deben hacer las cosas, estos cuerpos se interrogan a sí mismos, dudan con el otro, divagan y se expanden más allá de clasificaciones rígidas.

En tal contexto emerge la noción del *Anarchivo* como una herramienta crítica para desestabilizar los cimientos normativos del archivo hegemónico, caracterizado por una historicidad vertical y lineal (Marquina, 2017). Durante varios meses, hemos llevado a cabo una serie de conversaciones y encuentros colectivos con personas con discapacidad visual, músicos y estudiantes de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, en los cuales hemos construido un Anarchivo a través de diálogos que posteriormente se superpusieron con la exploración sensorial y la creación de texturas en papel.

El prefijo «an» viene etimológicamente de lo anárquico y niega el orden, el principio y el mandato. Anteponiéndolo a la palabra «archivo», niega su forma de funcionamiento. Por tanto, el Anarchivo almacenaría, seleccionaría y/o produciría datos de manera arbitraria, sin una lógica de ordenamiento, más bien respondiendo a categorías espontáneas. Es decir, acentúa la riqueza de variantes (Gallardo Bustamante, 2022). Desde un enfoque que privilegia las lógicas no jerárquicas y las narrativas horizontales, el Anarchivo busca recuperar las voces y experiencias marginadas por los registros oficiales, así como las historias omitidas. Ahonda en los saberes silenciados por miradas eurocéntricas, capacitistas u otras que segmentan y medicalizan lo humano de manera restrictiva (Gallardo Bustamante, 2022). De este modo, surge la posibilidad de acercarse a la complejidad de las vivencias más allá de clasificaciones, acompañando la multiplicidad y respondiendo a otro tipo de categorías.

El Anarchivo se enuncia como una herramienta para desarticular nociones normativas sobre los cuerpos y sus posibilidades, para revelar cómo los discursos hegemónicos construyen una noción restrictiva de lo corporal, segmentando ciertos cuerpos como «anormales» y patologizando aquellos que se desvían de la norma. Así, permite entrever el cuerpo en su riqueza polifacética, como territorio en constante transformación y ampliación de significados. Desde esta perspectiva, el cuerpo se concibe como un entramado relacional que se expande más allá de sus límites físicos. Al mirar aquellos cuerpos que tradicionalmente han sido invisibilizados, se amplía el espectro de corporalidades que solemos considerar (Garland-Thomson, 2013). Esto permite ensanchar los márgenes de lo que entendemos por «cuerpo», articulando y resonando experiencias de una cotidianidad que remueve los estrechos parámetros con los que solemos definir-clasificar-documentar lo corpóreo. Es decir, acompañar su carácter performativo, en la manera en que se despliegan, se desordenan y se reconfiguran sus propias formas de ser cuerpo.

Desde la experiencia situada de mi corporalidad, he articulado diferentes voces a través de conversaciones con-junto-entre las cicatrices, las heridas, los errores, los sinsentidos, las sensaciones y los quiebres que almacenamos, y que finalmente conviene erosionar, revelar hasta que los sentidos estallen para afectarse desde la potencia transformadora de la discapacidad (Marín, 2020). También, para articular este Anarchivo, ha resultado pertinente la etnografía artística, que reconoce los procesos artísticos y creativos como parte integral de la investigación, involucrando métodos que desdibujan fronteras entre lo estético y lo social para dar cuenta de dinámicas en constante cambio (Ribalta, 2006, citado en Marxen, 2014). Así, el Anarchivo se ha construido en un proceso colaborativo de relacionamiento corporal y sensorial con artistas con discapacidad, y se ha materializado en encuentros cuyos registros se verán más adelante. De forma complementaria, la etnografía sensible ha ofrecido una comprensión fenomenológica de la experiencia cotidiana de la discapacidad mediante la inmersión corporal y la experimentación sensorial con lxs colaboradorxs. Esto ha implicado involucrar sentidos diversos y hacerse permeable a las lógicas pre-reflexivas que articulan sus realidades culturales específicas. Ello ha requerido la inmersión en la cotidianidad de forma compartida para entender cómo «los sentidos se imbrican produciendo significados» en los cuerpos y las culturas (Classen, 1993, citado en Moscoso, 2020).

Dado el carácter procesual y especulativo de esta investigación, ambos enfoques etnográficos se han desplegado de manera flexible a fin de vincularse orgánicamente al Anarchivo y a las características particulares de cada contexto y colaboradorx. En el texto, el Anarchivo se manejará como un ensamblaje dinámico que entreteje

registros de múltiples voces, corporalidades, producciones artísticas y formas de creación involucradas. En el trayecto han surgido múltiples interrogantes: ¿de qué maneras los discursos hegemónicos sobre la discapacidad operan para mantener relaciones de poder que marginan ciertas corporalidades? ¿Cómo podría el Anarchivo desentrañar y cuestionar estas lógicas excluyentes? Al proponer re-significar la discapacidad como punto de enunciación de otros modos de comprensión del mundo, ¿qué nuevas epistemologías se habilitan? ¿Cómo amplía este enfoque nuestra comprensión sobre lo humano y los cuerpos? Además, al re-imaginar la discapacidad como potencia transformadora mediante el Anarchivo, ¿de qué manera se resignifican también las experiencias situadas de quienes la habitan? ¿De qué formas emergen subjetividades y modos de agencia disidentes? Finalmente, si el Anarchivo propone reconfigurar las clasificaciones rígidas que segmentan los cuerpos, ¿cómo recrea los vínculos entre ellos más allá de parámetros dicotómicos? ¿Cómo impulsa la comprensión de la corporalidad en toda su diversidad y potencia de expansión?

En este sentido, conviene remarcar que la construcción del presente trabajo se desprende o intenta desprenderse de un capacitismo que aún se encontraba internalizado en mi práctica creativa; en el proceso ha ido adquiriendo otros significados a partir de los intercambios, de la transferencia e interferencia en cada nota, en cada sonido, en cada gesto, en cada letra, en cada movimiento. Convengamos en que de este modo y al recorrer este intento de subvertir esos mecanismos capacitistas a través de una alquimia de recursos descartados, afectos y sentipensares compartidos con lxs otrxs, este trabajo ahonda afuera de los márgenes desde lo frágil, lo errático y lo convulso. Se interroga a sí mismo, titubea y duda con el/la otrx, se indisciplina, se va por las ramas y se desordena, se expande y no se finaliza. Y, quizá en tal impulso contra-capacitista, este artículo busca organizarse de esa manera, entablar otro tipo de vínculos más que establecer pautas que se limiten a definir unas cuantas formas de percibir. Es decir, no pretende dirigirse a un entendimiento consensuado casi académico del Anarchivo desde la discapacidad, sino más bien intenta propagar el desorden como una posibilidad que emana de la propia corporalidad y cotidianidad que no pretende ser fijada, taxonomizada y rehabilitada.

Germinando otras prácticas desde lo indisciplinar

Las conversaciones realizadas entre Missael, Jessica, Luis y yo emergen de las incomodidades que subyacen a todo intento por capturar la práctica artística dentro de lógicas racionalistas excluyentes. Aquí nos convoca, en particular, la potencia política que

adquiere el arte cuando prioriza lo afectivo por sobre pretensiones autónomas, dejándose habitar por la contingencia de los cuerpos. En especial, me interesa detener la mirada y la sensorialidad en aquellas voces que, desde la disidencia y las discapacidades, tensionan las estructuras que pretenden ordenar taxonomías estancadas sobre los modos legítimos de crear, pensar y relacionarnos. Lejos de certezas únicas, aspiramos a activar grietas donde las experiencias situadas puedan desestabilizar perspectivas hegemónicas, des-naturalizando y des-obedeciendo dinámicas de opresión, y dejando aflorar afinidades imprevistas. Más que respuestas, nuestro interés radica en atender con sutileza a las preguntas que dichos encuentros activan. El interés radica en dejarse remover por las potencialidades performativas del encuentro, donde lo esperado puede des-hacerse y lo impensado re-hacerse.

Desde la experiencia corporal situada en la dis/capacidad, pienso y pensamos en las potencialidades desobedientes de aquellas prácticas artísticas que apuntan a la dimensión afectiva y que buscan intervenir en las relaciones sociales y modos de subjetivación, no desde la idea de transgresión como tal sino desde la pregunta por la posibilidad de estar juntos de otra manera. Al articular e interpelar los afectos en todxs lxs involucradxs, estas prácticas despliegan una potencia crítica que parte de lo intuitivo, lo emocional y lo sensible para desnaturalizar dinámicas de dominación y exclusión. Más que transformar nuestras formas de habitar el arte, esto puede revelar modos renovados de acercarnos y encontrarnos que trascienden la esfera estética. Esto implica, como propone Marie Bardet (2023), «formular preguntas que se preocupan por tensiones y relaciones (...) producir modos de rearticular gestos y palabras para entrenar esa atención al cómo y al tono».

Si bien las prácticas artísticas exploran otras formas de accionar y trastocar lo visible, debemos problematizar sus supuestos emancipatorios. De otra forma, persiste el riesgo de reducir las a gestualidades expresivas desarticuladas de sus configuraciones sociohistóricas, sin potencial desestabilizador de los patrones de opresión. Por ende, una perspectiva situada quizá nos permita rastrear lazos entre cuerpos afectados por violencias estructurales y una potencia disruptiva surgida de la acción colectiva. El «cuerpo-protesta», sostiene Manuel González (2017), logra existir en colectivo mediante lenguajes artísticos, en actos donde se expresan las singularidades de los cuerpos, afectándose por la diferencia y generando «redes de afecto y efecto» (p. 128).

Al invocar la performatividad conjunta en lugar de representar el mundo, las prácticas artísticas ocupan una dimensión ético-política que desafía la lógica individualista. La «obra» se convierte en un elemento secundario. «Lxs artistas no hacemos obra. Inventamos

prácticas», afirma Silvio Lang (2022, p. 6). Desde dicha perspectiva, lo fundamental está en el proceso de creación compartida entre lxs artistas Missael, Jessica, Luis y yo, donde la afectividad da lugar a formas colectivas de construcción de significados e intervención en los patrones de poder, en dinámicas de explotación que durante siglos han puesto el trabajo artístico al servicio del mercado y de la cultura dominante (2022, p. 6). Estas prácticas artísticas colaborativas despliegan su potencia desestabilizadora al posibilitar que múltiples cuerpos entrecruzados desarticulen, aunque sea temporalmente, las lógicas del poder. «Como efecto de esos usos, nosotrxs artistas y los públicos o artistas no autopercebidxs aún como tal componemos afectos y conceptos inéditos» (2022, p. 6).

Cuando las prácticas compartidas se vuelven objeto de reflexión colectiva, se puede infundir nueva vitalidad a la comprensión de la realidad, moviéndola más allá de sus formas prediseñadas o institucionalizadas. La acción conjunta se vuelve entonces un espacio de especulación donde el conocimiento surge a través de las circunstancias, acciones, espacios y conversaciones de la vida cotidiana. Siguiendo las reflexiones de Stefano Harney y Fred Moten (2018), se puede comprender una práctica especulativa como estudio en movimiento: «cuando la práctica situada de un aula de seminarios o de un espacio okupado sale al encuentro del estudio en general» (2018, p. 176).

Estos espacios de especulación conjunta se vuelven, en última instancia, espacios de creación, de prácticas artísticas, donde nuevas realidades ontológicas emergen a través de reverberaciones colectivas en constante cambio. La realidad ya no se percibe como algo dado y fijo, sino como un constructo siempre temporal y moldeable. A través de la conversación y la performatividad situada, nuevos significados emergen y reconfiguran nuestra relación con nosotrxs mismxs y el mundo, desafiando así los paradigmas dominantes al invocar modos de estar-juntxs basados en la confluencia, no en la separación; en la resonancia y la interdependencia, no en la posesión individual; y en la simbiosis, no en la propiedad.

Desde este lugar planteo, planteamos, la construcción de otras prácticas que apunten, como afirma Jacoby (1968) en un extracto de su instalación-manifiesto «Mensaje en Di tella»: «no a la creación de obras sino a la definición de nuevos conceptos de vida». Porque las formas de subversión basadas en el discurso y la representación han demostrado ser limitadas. Lo que se necesita son modos de acción y práctica que desafíen las mismas condiciones de posibilidad de las nociones dominantes de humanidad, valor y racionalidad. A través de la práctica encarnada y la conversación, podemos conjurar ontologías basadas en el antagonismo, la colisión, la malinterpretación y la interrupción en lugar del individualismo, la objetificación y el

extractivismo. La práctica artística puede convertirse en una herramienta para infiltrar, descolonizar, indisciplinar y ensuciar las categorías modernas, desplegando visiones, movimientos y formas de vida que revelan las obscenidades y violencias de la norma. Lo «nuevo» que surge no se basa en la armonía o la transformación positiva, sino en la proliferación de incompatibilidades y resistencias.

Desde esta corporeidad situada en la frontera, que confronta categorías excluyentes, me he volcado a explorar las potencialidades de una práctica artística desobediente, indisciplinada. He encontrado en las prácticas afectivas una vía para dar voz a quienes son marginadxs por la racionalidad hegemónica. Al priorizar la dimensión intuitiva, emocional y sensible, estas prácticas despliegan una fuerza anárquica capaz de abrir grietas en estructuras opresivas. Es en ese umbral de la potencia afectiva donde ubico la tensión, habilitando la emergencia de otros modos de crear, pensar y habitar lo común. Más allá de recetas cerradas, propongo abandonarme a la contingencia de los encuentros para que, al conjugar voces diversas, surjan modos disruptivos de estar juntxs. Es desde aquí, instalado en este locus enunciativo situado, que planteo la necesidad de prácticas que, más allá de la representación, desanden las rutas de la normatividad para hacer florecer otras ontologías.

Es desde la escucha y la conversación que pretendemos germinar un deseo de transformación social, articulando herramientas para cuestionar los marcos normativos dominantes y capacitistas. Esto implica poner en tensión las categorías disciplinarias que han autorizado ciertas prácticas y subjetividades como legítimas. Doménica Polo, artista con discapacidad, expresa:

Es así como los espacios del arte tienen la posibilidad de otorgar a los cuerpos los procesos y herramientas necesarias para transformarse, posicionarse y dialogar de manera intensa desde aquellas concepciones que se buscan desaprender. Por medio del arte, se potencian las maneras en las cuales miramos y hablamos de la discapacidad y, sobre todo, generamos constantes intercambios desde lo personal. (2021, p. 19)

Sin embargo, al dar cabida a voces que aparentan transgredir las nociones artísticas hegemónicas, podemos exponer cómo incluso las llamadas «vanguardias», que proyectan rupturas, reproducen y prolongan, a nivel conceptual y discursivo, las categorías disciplinarias que legitiman ciertas corporalidades y experiencias para ser representadas artística y mediáticamente. Por ejemplo, en las obras de *body art* de artistas como Stelarc, donde el cuerpo es presentado como un ente mejorado a través de la tecnología, se refuerzan nociones de capacidad y control que difieren de la discapacidad en tanto prótesis, pues la tecnología se convierte en un instrumento de poder que expande los límites del cuerpo hacia ideales de funcionalidad y

perfección, arrinconando la discapacidad hacia la rehabilitación continua. Otro ejemplo lo encontramos en las obras de Joel-Peter Witkin, cuyo trabajo fotográfico representa cuerpos con deformidades, mutilaciones y discapacidad en escenarios cuidadosamente contruidos que evocan una estética grotesca y barroca. Aunque Witkin afirma explorar la belleza en la diferencia, sus imágenes confrontan al espectador con la materialidad de la muerte y la fragilidad de la vida, al tiempo que despersonalizan los cuerpos representados. Esta teatralización, que toma cadáveres o fragmentos de cuerpos y los convierte en objetos estéticos, niega su identidad y los sitúa en un espacio ambiguo donde lo sublime y lo grotesco coexisten. Así, aunque su obra puede ser leída como una reflexión sobre la mortalidad y la violencia, también refuerza dinámicas de anonimización y cosificación que históricamente han marginado a ciertos cuerpos, particularmente aquellos considerados «diferentes» o «impropios».

Tal fenómeno no es exclusivo del arte contemporáneo: ya en el arte clásico, los artistas utilizaban figuras con malformaciones físicas en cuadros y esculturas, no para dignificar sus corporalidades, sino para enfatizar contrastes dramáticos o grotescos frente a los ideales o paradigmas de belleza. Estas genealogías artísticas, desde el arte clásico hasta propuestas contemporáneas, siguen enmarcando los cuerpos considerados «diferentes» o «discapacitados» como objetos de fascinación, exotización o inspiración, sin cuestionar realmente los patrones capacitistas subyacentes. Nuestro enfoque nos lleva a profundizar en cómo incluso las supuestas prácticas subversivas del arte están moldeadas y contruidas desde los marcos conceptuales e institucionales dominantes —desde el lenguaje mismo—, de modo que su capacidad transformadora queda circunscrita de antemano.

Este atisbo nos invita a cuestionar la capacidad del arte hegemónico de autorreflexión crítica, llamándonos a desnaturalizar e indisciplinar los conceptos mismos que estructuran nuestra aprehensión del mundo. Con esta intención, Karina Marín (2020) retoma el nombre que el activismo estadounidense ha dado a estos modos de representación: «pornografía inspiradora» (2020, p. 133). Este encuadre de los cuerpos de la discapacidad, explica la autora, sirve para el estímulo de las vidas ajenas y lleva estos cuerpos, sub-expuestos de manera institucionalizada por siglos, a la sobre-exposición bajo las «luces del discurso mercantilista de la auto-superación, de la productividad eficiente y de la lucha por alcanzar la felicidad individual venciendo cualquier barrera».

Buscando asimilar los cuerpos de la discapacidad, el contenido que se va insertando en prácticas artísticas tiende a repetir ideologías y discursos en torno al cuerpo, muchas veces para congraciarse con las minorías divergentes y domesticarlas en un sistema cultural que no

permite impulsar la potencia transformadora del cuerpo divergente, mucho menos del cuerpo discapacitado. Voy interpelando(me): ¿podemos potenciar la discapacidad desde lo indisciplinar? ¿Qué sucede cuando la complicidad con lógicas de legitimidad o diferencia se interioriza a través de la misma infiltración de prácticas artísticas hegemónicas? ¿Cómo pueden las prácticas artísticas reconfigurar nociones de corporalidad que desafíen la divergencia? Al fin y al cabo, ¿no es lo indisciplinar lo que realmente perturba las jerarquías de la capacidad, en lugar de buscar acomodar la diferencia dentro de ellas? Intentando seguir removiendo(me), invoco al colectivo DesFace:

Muchos artistas piensan que politizar el arte es decir unas cuantas verdades sociales a través de su obra, utilizándola como medio discursivo, y creen que hacen un gran favor al movimiento libertario o revolucionario dando su trabajo a los circuitos oficiales, cuando lo que hacen en realidad es reafirmar, una vez más, que el mercado es capaz de absorber toda crítica que se limite al contenido discursivo de la obra, a lo meramente lírico. (2012, p. 94)

En el marco de las prácticas artísticas desde la discapacidad que profundizaremos a continuación, percibimos que más allá de la obra que pueda ser domesticada o comercializada, dentro de una práctica, esta debe sumar al contenido manifiesto una forma de ser y circular (Colectivo DesFace, 2012). Pero aquello puede estancarse dentro de una fetichización y disciplinación si no existe una autoorganización y otras formas de participación política. La indisciplinación es, en ese sentido, una herramienta insurgente para romper los límites de la propia forma de arte, de lo denominado «producción cultural» y sus lógicas de reproducción social. Se trata de una praxis política que resurja en otras formas de habitar el territorio y relacionarse con el entorno, una acción colectiva capaz de conectar prácticas de proliferación política con una transformación radical de nuestra relación con el mundo.

La indisciplinación en torno a la discapacidad nos permite desafiar las nociones dominantes de normalidad, mérito y valoración. Nos llama a desaprender el mito del cuerpo íntegro y completo, y a repensar en cambio la diversidad corporal, la intimidad y la sensibilidad. Así, la indisciplinación deviene camino hacia una transformación social más profunda: desmantelando jerarquías de capacidad y ampliando los márgenes mismos de la humanidad. La discapacidad y la indisciplinación desafían nuestra comprensión racionalista, invitándonos a atravesar resonancias silenciadas de nuestra humanidad. Nos lleva a reimaginar lo humano más allá de un lente sensible, que descansa en la vulnerabilidad y en la interdependencia. Nos permite, en palabras de Drixie Ikeya de Ka Pesada Subversiva-Bolivia, reconocer que el arte nos pertenece y pasar de ser objetos del arte a «ser sujetos que hacen arte» (La pulga podcast, 2023).

El arte como pretexto de encuentro entre experiencias diversas posee un potencial emancipador. Pero no basta dar cabida al «otro», es necesario indisciplinar las categorías que autorizan ciertas prácticas como legítimas. Se manifiesta entonces una poética de la existencia que trasciende el marco estético e interviene materialmente en las tecnologías de poder disciplinario que más profundamente cercenan la libertad. La obra deja de ser un fin en sí para volverse indicio de esta dimensión performativa compartida, que, como práctica, revela nuestra capacidad conectiva y nuestro agenciamiento colaborativo como fuente de autonomía colectiva. Solo a través de esta reinención performática de lo común, las prácticas artísticas desde y hacia la discapacidad pueden adquirir verdadera dimensión transformadora.

Desde tal perspectiva, se vislumbra la necesidad de desarrollar prácticas que, más allá de la intervención puntual, tiendan a la construcción de un archivo divergente. Un archivo que no se circunscriba a la mera conservación de las formas, sino que se constituya como plataforma activa capaz de potenciar otras genealogías descolonizadoras. Este Anarchivo en gestación apuntaría a tensar los mecanismos de su propia construcción, permitiendo la emergencia de significados, experiencias y sensibilidades contingentes. Solo a través de un archivo vivo, permeable a la heterogeneidad y dispuesto a ser perforado por la experiencia colectiva, podrán deshilarse las narrativas normativas instaladas. El presente texto, entonces, abre el horizonte hacia la exploración de herramientas y encuentros capaces de materializar un archivo disidente, motor de nuevas configuraciones socio-materiales.

Anarchivo, una práctica sensible

La discapacidad devela, más que una horizontalidad o una verticalidad, una multidireccionalidad que rompe también con la unidireccionalidad con la que se pretende establecer o manejar un discurso. El Anarchivo también se construye desde ese lugar, desordenado y desbordado como una pulsión latente del cuerpo que desiste de ser normalizado, escapando de las clasificaciones para erigirse como un tejido orgánico en donde convergen múltiples voces, miradas y experiencias situadas que se entrelazan y potencian más allá de toda tentativa de fijación o apartamiento, de asimiento con parámetros normalizantes.

Este Anarchivo que recoge las experiencias situadas de la discapacidad se construye a través y desde diversos ejercicios micropolíticos: la documentación sensitiva de texturas, sonidos y memorias corporales que desdibujan fronteras entre cuerpos; los encuentros y las conversaciones de escucha empática que fomentan recuperar voces silenciadas; las escrituras cooperativas (desde las

texturas), escrituras otras que entretejen relatos fragmentarios revelando zonas de opacidad; las performances que incitan a dejarse afectar por lo inasible. Estas prácticas permiten abordar lo inacabado al resistir clasificaciones tajantes y dejar germinar otros significados en los intersticios.

El concepto de Anarchivo hace referencia a la creación y organización de archivos alternativos que suelen estar conformados por documentos, imágenes y materiales que han sido excluidos del registro oficial o hegemónico debido a su contenido subversivo, contracultural o político. Según Marquina (2021), el Anarchivo se considera una práctica crítica y creativa, ya que se enfoca en cuestionar y subvertir las estructuras de poder en el ámbito archivístico y museístico. Por su parte, Matienzo (2019) señala que el Anarchivo permite la creación de nuevas narrativas históricas que visibilizan y dan voz a sujetos y colectivos que han sido marginados y silenciados por la historia oficial.

En tal sentido, el Anarchivo se presenta como una herramienta de resistencia, de construcción de conocimiento y memoria colectiva. Según Lafuente (2015), el Anarchivo busca desafiar la noción de autoridad y verdad histórica que se establece a través del archivo y los museos, y propone una visión más horizontal y participativa de la construcción del pasado y del presente. Asimismo, se enfoca en la preservación y la difusión de materiales que pueden ser considerados efímeros o marginales, pero que tienen un valor cultural y social significativo.

Entendemos que el Anarchivo viene desde la arqueología de los medios (como una búsqueda de valoración de experiencias y prácticas que quedaron desplazadas por los relatos históricos que se han hecho hegemónicos por razones culturales e ideológicas). Su potencialidad para registrar, documentar, catalogar e interpretar objetos y pistas del pasado puede activarse de manera crítica, poética, filosófica y vitalista desde la investigación-creación, tal como propone Gallardo Bustamante (2022).

Esto abre la reflexión sobre ontologías corporales enredadas en constante vibración con lo otro próximo. Si los cuerpos también conversan a través de las pieles, los nervios o los ecos que rebotan en ellos, entonces se tejen redes sensibles que posibilitan habitar el mundo desde múltiples materias, colores y texturas más allá de lo establecido por la norma. El Anarchivo invita así a sumergirse en las potencias de lo sensible para desentrañar otras gramáticas del cuerpomundo ancladas en las frecuencias y las resonancias entre todos los seres, donde se albergan procesos colectivos de escucha afectiva y documentación sensitiva, como en los encuentros individuales con cada uno de lxs colaboradorxs, registrados después de varias conversaciones. Estos procesos conllevaron formas autónomas de

sociabilidad y conocimiento sin pretensión de control normativo. La potencia política de este Anarchivo radica en habilitar la emergencia de lo que se sustrae a la inteligibilidad dominante. Al promover la autogestión de singularidades que germinan en los intersticios, despliega horizontes que intentan remover las bases del poder establecido desde sus propias grietas.

Encarnar y resonar

Nuestra imaginación política requiere una arqueología capaz de escuchar lo imperceptible y acoger lo múltiple (en este caso, la multisensorialidad). Una arqueología que explore las ruinas dejando emerger sus potencias omnipresentes. Que desentierre la memoria situada en las cicatrices para tejer otros relatos posibles desde la fragilidad. Que afirme la potencia de lo inacabado como matriz fecunda para germinar otras realidades. Solo una arqueología así podrá responder creativamente a la catástrofe, desde la fuerza de lo que anida en sus resquicios.

Más que explorar «ruinas» de forma neutral o dar voz a experiencias de forma acrítica, esta práctica expande las potencias subversivas latentes en dichas voces. Lejos de métodos evaluativos, desentrañaremos los discursos de poder sedimentados en los cuerpos a través de una escucha que siembre dudas sobre todo veredicto. Solo dejando que la improvisación abra brechas en nuestras categorías rígidas, podremos reconocer la rebeldía que anida en ese habitar silenciado. Al abrirnos sin resguardos en el intercambio, aspiramos a que la fragilidad exprese su potencia dislocadora.

A continuación, describo el contexto y la ocupación u oficio de cada uno de lxs colaboradorxs:

1. Missael Durán. Músico.

Cursa la licenciatura en música de la UACJ, donde estudia flauta y aspira a especializarse en dirección orquestal. Tiene discapacidad visual de nacimiento y usa regularmente su bastón plegable para movilizarse. En 2023 tuvo su primer concierto, dirigió una orquesta de la UACJ. Trabaja también para fomentar la enseñanza del braille a través de la música. Vive en Ciudad Juárez.

2. Jessica Félix. Música.

Cursa la carrera de música en la UACJ, donde estudia flauta y participa en conciertos. Nació con una discapacidad visual y usa un bastón plegable de apoyo. Ella busca perfeccionar su técnica interpretativa y aspira a ser intérprete de música de cámara tras titularse. Vive en Ciudad Juárez.

3. Luis Castro. Músico.

Enseña música. Fue el primer estudiante con discapacidad visual en graduarse de la licenciatura en música de la UACJ, donde estudió

guitarra. Su pérdida visual fue gradual, cuando estuvo en la prepa llegó a ser total. Actualmente enseña el instrumento a niños y jóvenes en un instituto especializado, da clases de música a personas con discapacidad visual a través del braille. Vive en Ciudad Juárez.

4. Pablo Aguirre. Artista, arquitecto e investigador.

Cursa una maestría en la Universidad de Ciudad Juárez. Tiene discapacidad auditiva de nacimiento (hipoacusia), usa audífonos en ambos oídos. Es de Bolivia y estudia e investiga en Ciudad Juárez desde 2022. Investiga sobre la discapacidad desde 2020; pero en su corporalidad y su cotidianidad, es algo que lleva investigando desde la primera vez que usó sus audífonos: a sus siete años.

Al inicio, las conversaciones tomaron la forma de entrevistas semiestructuradas. Sin embargo, pronto las preguntas cedieron lugar a la conversación abierta. Inspirado en el concepto de «arte útil» de Tania Bruguera, asumí un rol de iniciador, acompañando desde lo sensitivo y lo reflexivo. Parte esencial de esta postura fue proponer un diálogo bidireccional, donde tanto yo como los demás pudiéramos compartir y cuestionar, desde un lugar de escucha activa, nuestras diferentes experiencias e interpretaciones; ellos tuvieron la libertad de acercarse y preguntarme sobre temas como mi trayectoria vital, mi discapacidad y mi práctica artística.

El cuerpo ha sido un eje articulador de nuestra indagación, explorando experiencias entre las grietas. Paulatinamente emergió lo multisensorial, entendiendo que los sentidos cooperan en un entramado de percepciones. En este sentido, Missael me contó su entusiasmo al conocer por primera vez una batuta para dirigir una orquesta. Al entender la forma en que el director se comunicaba con los músicos, se dio cuenta de que su experiencia sensitiva, al no contar con la vista, adoptaba otra forma menos rígida que la mera conducción visual. Percibiendo la música más allá de lo auditivo, empezó a imaginarse a sí mismo en el rol de director, ampliando su esfera sensitiva multisensorialmente. Missael trascendía así los límites de lo visual y sonoro al dirigir, manejando el silencio, los tiempos o texturas, explorando con el tacto. Antes de dirigir una orquesta, imaginándola. Su reflexión deja entrever que esa imaginación de la dirección musical se nutre de una percepción corporal más integral:

Missael:

Entonces, te voy a invitar a uno de esos conciertos para que te des una idea de cómo me siento a la hora de tomar una batuta en mi mano y dirigir.

Es, yo lo veo así, como pez en el agua (...)

A partir de que conocí lo que era una batuta, y conocí cómo se comunicaba el director con los chavos, empecé a experimentar.

Yo decía: quiero hacer eso (...)

No te creas, de chavito, yo ya agarraba la batuta y dirigía una obra. Así, a toda madre sin saber cuál es.

Entonces, haz de cuenta que digo dirección orquestal y lo traigo aquí, en el corazón.

Pablo:

Va a ser un gusto verte dirigir, o más bien escucharte.

Al indagar mediante lo sensible cuál consideraba Jessica que podría ser nuestro mejor sentido en caso de discapacidad, menciona que más bien es una combinación de todos: una interdependencia sensorial. En una de nuestras primeras conversaciones, al platicar sobre cine, ella menciona:

Jessica:

Yo sí disfruto las películas, escucharlas.

Me gusta seguir los diálogos.

Desde chiquita era la que insistía para que pongan películas.

Cuando pasa algo, cuando están escapando de un lugar, pregunto a quien está al lado: ¡Oye!, ¿qué pasó? ¿Qué está pasando? (...)

Es que te acostumbras, siempre dicen que a falta de algo el cuerpo desarrolla algo más.

A mí me decían: ¡Es que tú tienes buen oído!

¡Es que tú tienes buena memoria!

Es que creo que tu cuerpo tiene que seguir adelante y te apoyas de otros.

Pablo:

Claro... y ¿sientes que el oído es tu mejor sentido?

Jessica:

Yo creo que es una combinación de todos.

El tacto me ayuda a reconocer (...) no sabría cómo explicarte porque para mí es casi normal.

El oído, pues me ayuda con la música y para sacar las notas.

La memoria me ayuda para aprendérmela, para recordar cómo suena.

Esta perspectiva nos hace reflexionar y cuestionar la concepción normalizadora de «capacidades diferentes», ya que recalca que no solo se trata de los sentidos restantes al capacitado, sino también la articulación del denominado «discapacitado» con los demás. De este modo, cuestionamos cómo solemos configurar el cuerpo humano bajo una dependencia excesiva de un solo sentido, la visión mayoritariamente, y en una lógica oculo-centrista, obviando la pluralidad inherente a la percepción.

Aprender a valorar la interdependencia entre los sentidos es central en esta investigación. La noción de una «combinación de todos» que menciona Jessica implica reconocer que percibir el mundo involucra procesos sensitivos entrelazados. La interdependencia sensorial nos recuerda que aislar algunos sentidos de otros resulta en una

experiencia perceptiva incompleta. Al privilegiar excesivamente la vista u otro sentido en particular, se termina obstaculizando la participación colectiva del tacto, el gusto, el olfato y el oído en nuestra interrelación con el entorno.

La interdependencia sensorial que resaltan estas reflexiones cuenta con una dimensión aun más valiosa al reconocer el papel de los otros cuerpos en nuestra percepción. No únicamente se trata de los sentidos individuales, sino de cómo estos se entretujan con los sentidos de aquellos que nos acompañan. Un ejemplo claro son aquellas situaciones en las que, para dilucidar alguna tarea o aclarar información recibida, pedimos a unx compañerx que nos repita una palabra o concepto para complementar nuestra propia percepción con la suya.

Al reflexionar sobre cómo la interdependencia sensorial afecta nuestra percepción del mundo, tengo un recuerdo que, de algún modo, evoca la confluencia sensorial articulada con lxs otrxs, en este caso entre mi papá y yo.

Me traslada a mi niñez, cuando empecé a usar audífonos. En aquel tiempo mi papá, siempre aficionado a la música, compartió conmigo una pieza de música clásica. Mientras la pieza discurría, me indicaba que prestara atención a ciertos sonidos, cerrando los ojos para escuchar algunos instrumentos, mientras iban apareciendo. Como llevándome de la mano, acercándome a esos sonidos agudos que aún son perceptibles en la memoria.

Años después comprendí el regalo sensitivo que me había dado: me había revelado las posibilidades de la percepción a través de sus sentidos, de su sensibilidad, de sus recuerdos y su forma de experimentar los sonidos a través de la música.

En el intercambio de nuestras experiencias notamos que nuestra comprensión de lo real adquiriría otras dimensiones. Pensando sobre todo en lo limitada que resulta toda experiencia individual, ya que desde muy temprano estamos inmersxs en tramas sensitivas donde confluyen nuestros sentidos con los de lxs otrxs.

Fragilidad y texturas

Durante nuestras conversaciones en otros encuentros, indagamos de qué manera solo lo visual y auditivo pueden transmitir experiencia. ¿Acaso no ocurre todo el tiempo que distintos estímulos dialogan para crear significados? ¿Cómo re-imaginar entonces las potencialidades del tacto más allá de la mera sensación física?

Al conversar, pensamos que algunas sensaciones podrían transmitirse por otros medios, otras materialidades. Pensamos indagar desde las texturas, lo que nos remitía a una posibilidad de experimentar más allá la práctica artística (visual y musical) de cada

unx. Asimismo, esta experimentación se despliega a raíz de la cotidianidad de Missael, Jessica y Luis con el braille, con las texturas, pero trasladándose a otra potencia, más íntima.

Evocamos la práctica de Lenin Carrera, artista con discapacidad visual conocido por su trabajo fotográfico. Carrera acercaba su práctica artística al encuentro con los demás sentidos como el olfato, el tacto y la audición, para la construcción de sus imágenes. En su proceso creativo, Carrera se situaba en entornos específicos para capturar los olores, las voces y las texturas de los espacios, a partir de los cuales construía sus fotografías.

El contacto directo con la obra y los procesos de Carrera nos brindaba, aunque sea parcialmente, una posibilidad de reconocernos en modalidades alternativas, de dar sentido a nuestra cotidianidad y a nuestra propia práctica artística. Nos permitía reconocer formas distintas de percibir, sentir y comprender el mundo a través de sus imágenes construidas desde su discapacidad, desde su corporalidad.

Estas son algunas de las percepciones que surgieron al tener la oportunidad de acercarnos directamente a la obra de Lenin Carrera, trabajo que se presentaba como una lámina en tres fragmentos: el primero era una textura generada a partir de la propia fotografía, el segundo contenía una descripción en braille, y el tercero mostraba una imagen acompañada de un texto explicativo.

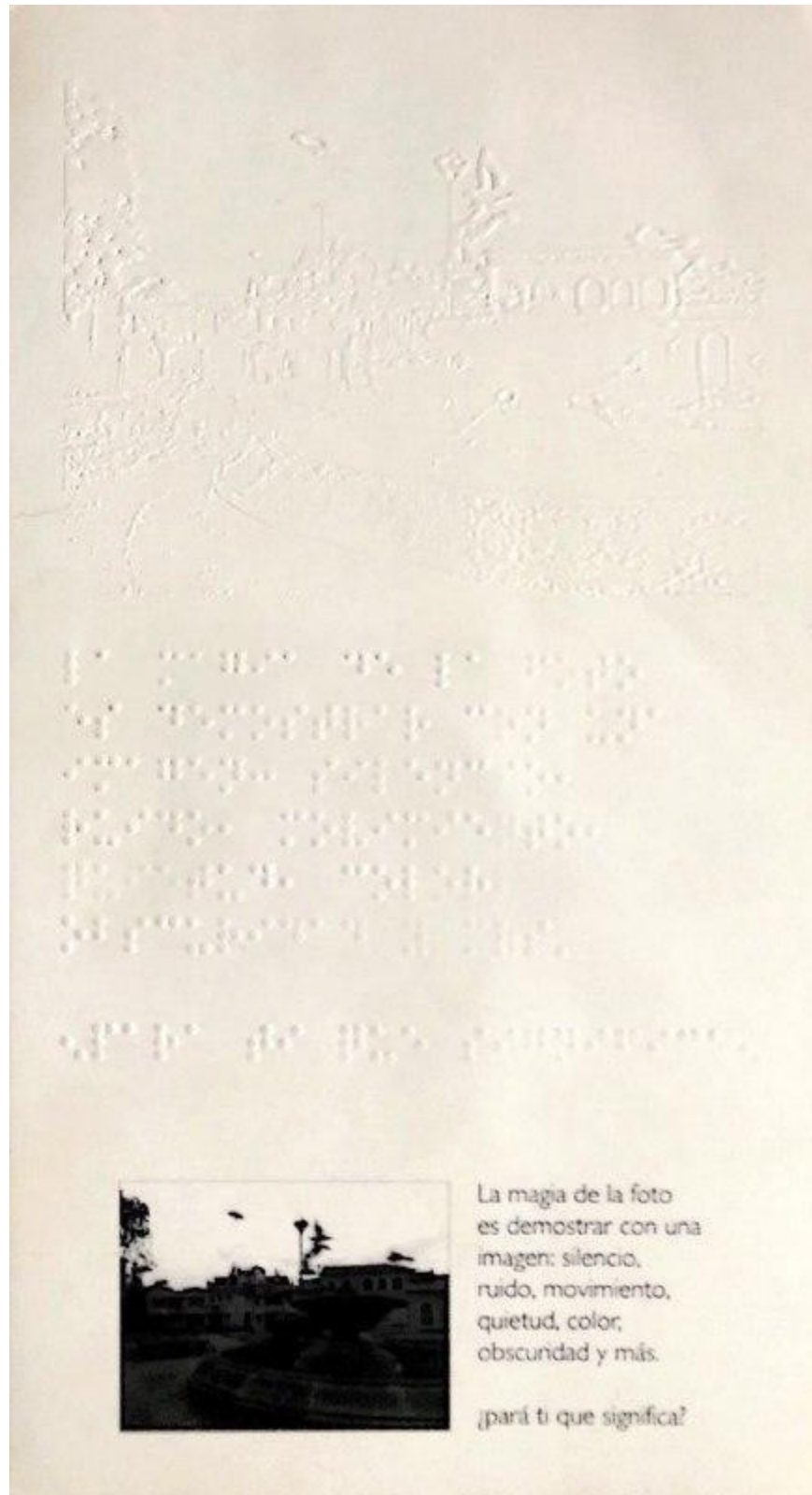


Figura 1. Fotografía táctil. En «El espejo de la mirada encarnada: fotógrafos con ceguera/baja visión en Quito», de Lenin Carrera. En Schlenker (2013, p. 289).

Jessica:

Ay, el braille está muy aplastado, no lo voy a poder leer, pero es como la foto de un paisaje, ¿no?

Pablo:

Sí.

Jessica:

Pues mira, yo me imaginé un lugar, así como un bosque donde no hay mucha gente.

Obviamente no hay gente. Animales, sí (...)

Por ejemplo, andan conejos libres, andan pájaros.

Y se escucha como viento, como agua, porque yo me imaginé un río ahí...

Yo, si hubiera pintado... siento como si fuera un caminito.

Pablo:

En otra ocasión, Luis reflexionaba sobre esta lámina:

Luis:

(...) está interesante.

Aquí el relieve, como ¿qué sería?

Está interesante resignificar la foto.

Yo todavía estoy tratando de aprender eso... porque yo no nací ciego.

Pero, por ejemplo, hablando del centro donde estoy con el profe Roberto, en las vacaciones llevaron a los niños a un campamento en la sierra, en el que hicieron diferentes actividades.

Pues obvio, el paisaje estaba muy bonito, pero fue interesante la percepción de los niños.

Les preguntaban qué fue lo mejor del campamento, y precisamente decían eso... no era tan importante lo visual para ellos, les gustaba cómo se sentía estar cerca del río, o el olor a pino, el olor a árboles.

Entonces está muy interesante percibir también el ambiente.

Coincidimos en que el trabajo de Lenin se apartaba del discurso oculo-centrista e individualista de la percepción, de la noción reduccionista que privilegia un sentido sobre los demás. En este caso, la visión. Es a través de los olores, las voces y lo táctil de los entornos donde intuíamos que se situaba y exploraba para construir las imágenes. Pensábamos entonces en la multisensorialidad como la confluencia de experiencias sensorio-afectivas. En el cuerpo dotado de memoria e historia, ese cuerpo que atraviesa y se deja atravesar por las sensaciones para convertirlas en arte. El cuerpo como punto de partida y llegada en la búsqueda estética.

En esta búsqueda de amplificar la sensibilidad, los sentidos se fueron desplegando a partir del gesto, para compartir sobre el encuentro y nuestras percepciones iniciales, en este caso, sobre cómo nos percibíamos a nosotrxs mismxs, lx unx a lx otrx. Sentí que profundizábamos en el corpus performático donde confluyen la

introspección, la escucha y la exploración de la vulnerabilidad como fuente de transformación personal y colectiva.



Figura 2. Texturas (Pablo Aguirre) a Jessica. Vista del anverso de la hoja. Cortesía del artista.



Figura 3. Texturas (Pablo Aguirre) a Jessica. Vista del reverso de la hoja (esferas de plástico).
Cortesía del artista.

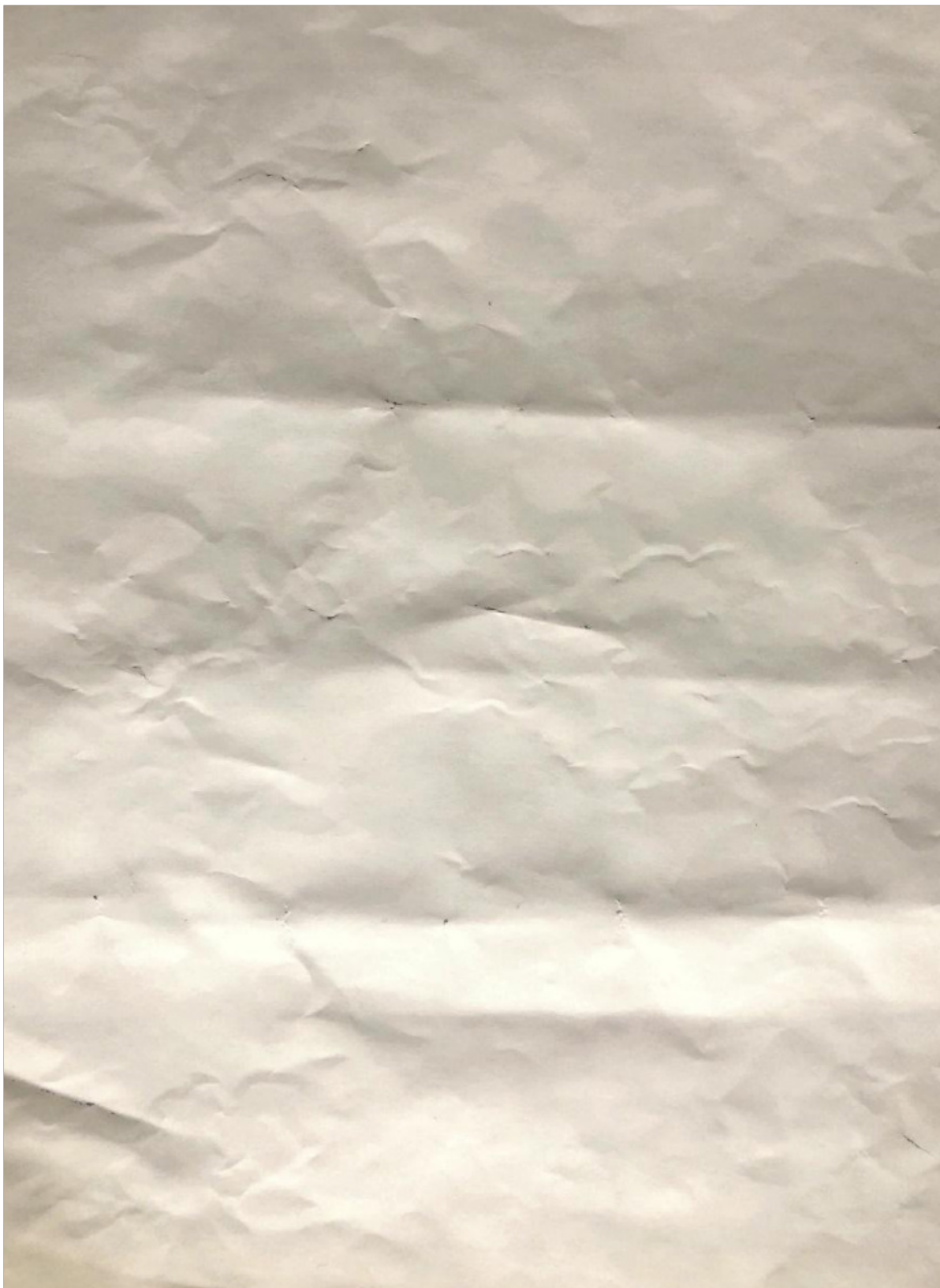


Figura 4. Texturas (Jessica Félix) a Pablo. Vista de la intervención de Jessica de las imágenes 2 y 3. Cortesía del artista.



Figura 5. Textura de Jessica (a Pablo Aguirre) Importar imagen. Vista de la textura espiral de Jessica. Cortesía del artista.

Texturas-Jessica Félix

De manera espontánea, como un gesto, acerqué un pliego de papel a Jessica, buscando reflejar con las texturas cómo pensaba que ella me había percibido luego de nuestro diálogo. Añadí también un fragmento de plástico con esferas para reventar, imaginando que esto podría resonar con lo conversado y le invitaría a continuar la exploración. Quería de este modo prolongar la reflexión sobre nosotros mismos y nuestra percepción del otro, retomando las ideas en torno a la obra de Lenin Carrera y su uso de diversos materiales y sentidos más allá de lo visual.

En ese contacto, me llamó la atención su manifiesta habilidad para gestionar con cierta audacia las demandas de la cotidianidad desde su corporalidad, como desenvolverse cuando estaba en la escuela o en una fiesta infantil. Parecía tener siempre un as bajo la manga que le permitía hacer frente a situaciones que para otros podrían resultar abrumadoras o desconocidas.

Posteriormente, ella me devolvió el papel con las marcas de las esferas de poliburbujas reventadas, transmutadas en el papel. Intuíamos que esta acción le había supuesto cierta calma y alivio; desde que tuvo el papel sintió la curiosidad de presionarlas. No obstante, resistimos la tentación de categorizar su gesto o atribuirle un significado unívoco. Más que encontrar una explicación definitiva, nos dispusimos a habitar la ambigüedad de lo que subyacía a su modo de encarnar el encuentro y explorar desde la textura. Al optar por la opacidad sobre la transparencia, quizás comenzamos a escuchar otras sensorialidades y sensibilidades, dejándola manifestarse en sus propios términos.

Estas prácticas esconden un potencial subversivo difícil de categorizar, al instalarse en la textura de lo indecible: dejan percibir que tras todo gesto siempre acechan múltiples posibilidades de encarnación. Quizá sean, como menciona Val Flores en la entrevista realizada por Piasey y Rodríguez (2022), «una práctica poética porque abre o cancela la imaginación y la fantasía».

En el otro ejercicio, donde cambia la dirección y aparecen otras texturas, el gesto dejaba entrever nuevas dimensiones latentes en el encuentro. Jessica traza una espiral, una textura rígida que ocupa todo el papel. Yo desarticulo esa hoja añadiéndole más rigidez, doblándola en partes iguales. Uno proponiendo espirales de pensamiento, otro fragmentando para demarcar territorialidades.

Quizás en ese cruce entre gestos latían otras interrogantes por extenderse. O acaso solo eran modos de dejar entrever cómo cada cual habita su fragilidad al afectarse, al afectarnos. La promesa de más

rastros revelaba un diálogo itinerante, siempre por comenzar entre lo dicho y lo tácito.

Texturas-Luis Castro

El encuentro con Luis no se limitó a un intercambio de opiniones. Fue una instancia para intentar desestabilizar preconceptos sobre la forma en que solemos abordar temas como la discapacidad: cómo la percibimos y, sobre todo, cómo la vivimos. En nuestras pláticas, buscamos partir menos de conceptos preestablecidos y más de la atención a nuestras propias experiencias, nuestra cotidianidad.

En uno de los encuentros, yo le ofrecí un papel que simulaba una montaña, pensando en la tranquilidad y la paz que muchas veces alcanzo a vislumbrar en las montañas del territorio andino, de donde vengo. Montañas que contienen la sabiduría telúrica que ha moldeado mi forma de entender el mundo, divergente de visiones reduccionistas o que no contemplan la interdependencia entre los seres y su territorio.

Más allá de entender esta interdependencia, al conversar sobre el vínculo con nuestros territorios se van encontrando experiencias que resignifican otras realidades. Sin pretender acuerdos definitivos, dejamos que la tensión entre nuestras trayectorias pusiera en evidencia rupturas necesarias con el statu quo. Tensión no en el sentido conflictivo del término, sino de las prácticas performativas capaces de encarnar otras maneras de habitar el territorio. A través del diálogo entre experiencias performáticas ancladas en lugares diversos, se ponen en cuestionamiento relatos hegemónicos sobre el habitar y surgen otras maneras de comprender nuestra interacción con el territorio.

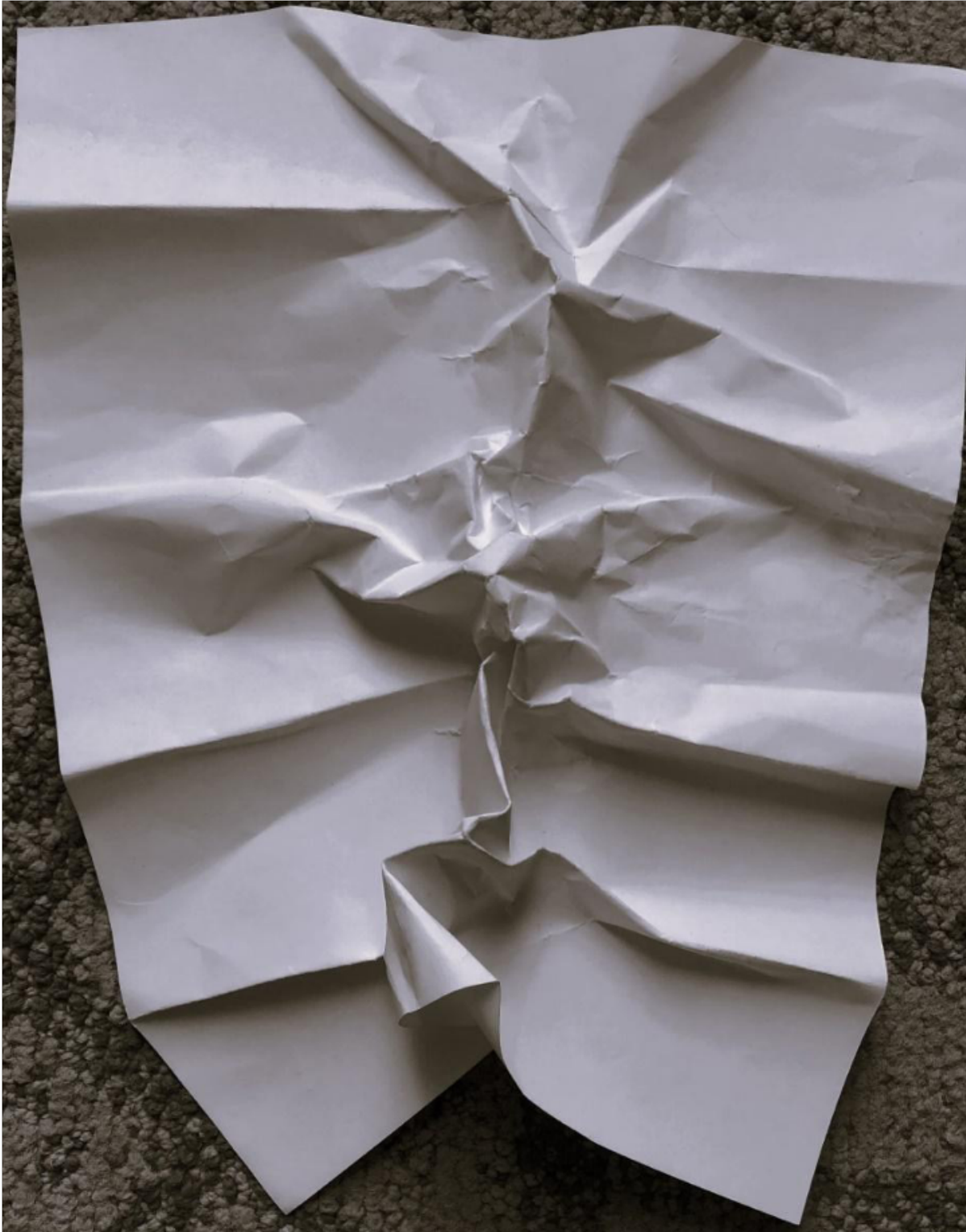


Figura 6. Texturas (Pablo Aguirre) a Luis. Vista de la textura mediante una hoja. Cortesía del artista.



Figura 7. Texturas (Luis Castro) a Pablo. Vista de la textura mediante una hoja. Cortesía del artista.

En nuestro intercambio, Luis tuvo la gentileza de regalarme un barco de papel como metáfora de los nuevos caminos que surgen entre

los pliegues de aquella hoja que yo le había obsequiado. Más tarde, él tradujo eso mismo a mi propia trayectoria existencial, recorrida desde las montañas hasta el desierto, en ese viaje afectivo y profundamente personal que supuso mi tránsito de Bolivia a Ciudad Juárez.

Este intercambio fue desdibujando sus orillas. Al compartir nuestros caminos personales, comenzó a asomar otro modo de encontrarnos. Sin aferrarnos a un espacio fijo ni a un objeto del que dar cuenta, como aquello que originalmente nos convocó (la discapacidad), se fueron dando formas alternas de estar y percibir lo que nos rodea, nuestro entorno y nuestro territorio, y ahondar al respecto. Tejimos tramas que se escabullen hacia rincones impensados.

Al reunir múltiples voces situadas, este recorrido intenta renunciar a toda pretensión de verdad única y en él germina un espacio de oscilación que desestabiliza y desacomoda categorías rígidas sobre la corporalidad. Sus disonancias abren grietas en la lógica capacitista, dejando entrever que nombrar es siempre un acto de poder.

La escucha profunda a las resonancias del cuerpo, más allá de los sentidos aislados, permite vislumbrar su textura relacional. El énfasis en lo multisensorial desafía así el oculoctrismo que ha disciplinado la percepción. Desestructurar la primacía de un sentido sobre otros nos invita a reconocer la interdependencia entre todas las formas de experimentar el mundo. Y más aun, aquella en la que nos vinculamos con otros a través de redes sensitivas donde confluyen percepciones. Es en el entramado colectivo de lo sensible que podemos erosionar la pretensión de experiencias aisladas.

Sin embargo, cabe preguntarse: ¿acaso el afán por dar cabida a estas voces no conlleva el riesgo de encapsularlas en nuevas narrativas? Quizás sea necesario estar alertas para que el intento por valorar sus diferencias no termine cosificándolas en otros estereotipos. El desafío está en explorar su potencial disruptivo sin pretender definirlo de antemano. Y, desde esta perspectiva, también des-hacer la lógica de concebirlas como minorías a representar, minorías a visibilizar, para pasar a explorar su agencia performativa.

Más que conceptualizar la discapacidad, se trata de performar otros modos de relacionarnos que difuminen las fronteras. Prácticas situadas que resistan toda tentativa de domesticación. Devenir minoritario para desarticular desde adentro esquemas de pensamiento y existencia dominantes. Infiltrar sus grietas para hacer proliferar incompatibilidades que desmonten la máquina antropocéntrica occidental.

En definitiva, este recorrido impulsa a abandonar la búsqueda de certezas, abriéndonos a la ambigüedad constitutiva de lo humano. Desde nuestras fragilidades entrelazadas, insinuamos la posibilidad de seguir tejiendo un por-venir donde quepan muchos mundos,

muchos cuerpos, muchos territorios. Un Anarchivo vivo, siempre por re-habitar desde la apertura a escuchar cuerpos que, desde su cotidianidad, van susurrando modos de habitar el pensamiento que desacomoden las genealogías de poder. *post(s)*

Referencias

- Bardet, M. (2023). La incomodidad, ese fuego de ciertas preguntas. *Revista Anfibia*. <https://www.revistaanfibia.com/la-incomodidad-ese-fuego-de-ciertas-pregunta/>
- Colectivo DesFace. (2012). *Contra el arte y el artista*. Libros Desface.
- Gallardo Bustamante, N. (2022). *Un anarchivo de Melipulli: Construcción de una cartografía sensible de la revuelta en Puerto Montt* [Tesis de licenciatura, Universidad de Chile, Facultad de Arquitectura y Urbanismo]. Repositorio UChile. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/191874>
- Garland-Thomson, R. (2013). Picturing people with disabilities: Classical portraiture as reconstructive narrative. En *Re-presenting disability* (pp. 23–40). Routledge.
- González Hernández, M. F. (2017). El cuerpo en la protesta social por Ayotzinapa. Prácticas artísticas y activismo en la toma política y cultural del Palacio de Bellas Artes. *Andamios*, 14(34), 115–135.
- Harney, S., & Moten, F. (2018). *Los abajocomunes: Planear fugitivo y estudio negro*. Cooperativa Cráter Invertido.
- Instituto Do It Yourself. (s. f.). *Anarchivo*. <https://www.institutodoityourself.org/anarchivo/>
- Lafuente, A. (2015). Los laboratorios ciudadanos y el anarchivo de los comunes. *Wikimania 15*. https://www.academia.edu/14834106/Los_laboratorios_ciudadanos_y_el_anarchivo_de_los_comunes
- Lang, S. (2022). Lxs artistas no hacemos obras. Inventamos prácticas [Manifiesto]. *microutopías*. https://issuu.com/microutopias/docs/lxs_artistas_no_hacemos_obras_silvio_lang_microu
- La pulga podcast [@lapulgapodcast]. (2023, mayo 5). Esto y más nos compartió @drixiexotic de @lapesadasubversiva en el último episodio del podcast [Video]. *Instagram*. <https://www.instagram.com/lapulgapodcast/>
- Marín, K. (2020). *Sostener la mirada. Apuntes para una ética de la discapacidad*. Festina Lente.
- Marquina, D. T. (2021). Anarchivo y producción contrahegemónica del relato. El paisaje cultural de l’Horta como caso de estudio. *ANIAV-Revista de Investigación en Artes Visuales*, (8), 19–33.

- Marxen, E. (2014). La etnografía desde el arte. Definiciones, bases teóricas y nuevos escenarios. *Alteridades*, (37), 7–22. <https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/181>
- Moscoso, M. (2020). *Sobre etnografías experimentales y sensoriales*. BAU Ediciones.
- Piaser, M., & Rodríguez, B. (2022, noviembre 7). Cuirizar la pedagogía: Pegotear lo educativo con el sexo. *Zur*. <https://zur.uy/cuirizar-la-pedagogia-pegotear-lo-educativo-con-el-sexo/>
- Polo Chávez, D. C. (2021). *La mala víctima y la voluntad de mostrar, reinterpretaciones de la mujer con discapacidad a través del autorretrato* [Tesis de licenciatura, PUCE-Quito].
- Ribalta, J. (2006). Patrimoni comú, modernitat perifèrica, educació política, crítica institucional. Notes sobre la pràctica del Macba. *Papers d'Art*, 9, 28–31. Fundació Espais d'Arts Contemporani.
- Schlenker, A. (Ed.). (2013). *Trascámara, la imagen pensada por fotógrafos. Prácticas teóricas desde el lugar de la creación*. Plataforma_SUR Ediciones.

Información adicional

Cómo citar: Aguirre, P. (2025). Re-imaginar la discapacidad: el potencial subversivo del Anarchivo. En post(s), volumen 11 (pp. 102-121). USFQ PRESS.

AmeliCA

Disponible en:

<https://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/271/2715346005/2715346005.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en portal.amelica.org

AmeliCA
Ciencia Abierta para el Bien Común

Pablo Aguirre

Re-imaginar la discapacidad: el potencial subversivo del Anarchivo

post(s)

vol. 11, p. 102 - 121, 2025

Universidad San Francisco de Quito, Ecuador

posts@usfq.edu.ec

ISSN: 1390-9797

ISSN-E: 2631-2670

DOI: [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v11i1.3181](https://doi.org/10.18272/post(s).v11i1.3181)



CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE

Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.