



THAKHI MUSEF

♦ CAMINOS DEL MUSEF ♦

Número 9
Tomo 2



THAKHI MUSEF

♦ Número 9 ♦
Tomo 2

Museo Nacional de Etnografía y Folklore
Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia

La Paz, Bolivia. 2024

THAKHI MUSEF. CAMINOS DEL MUSEF. REVISTA DIGITAL BOLIVIANA.
AÑO 7. Número 9 (tomo 2). Diciembre de 2024. La Paz: MUSEF, 2024
91 páginas, ilustraciones y fotografías, 21.6 x 28 cm.

ISSN: 2791-0571 (impreso) / 2791-058X (en línea)
D. L.: 4-3-1-2023 P.O.

AGUA / TEXTILES / ETNOHISTORIA / SOPORTES FÍSICOS DE MÚSICA
/ MEDICINA KALLAWAYA

THAKHI MUSEF. CAMINOS DEL MUSEF. AÑO 7. NÚMERO 9 (TOMO 2). DICIEMBRE DE 2024

BANCO CENTRAL DE BOLIVIA

Roger Edwin Rojas Ulo: Presidente a.i.
Diego Alejandro Pérez Cueto Eulert: Director a.i.
Miguel Angel Maraño Urquidí: Director a.i.
Gumercindo Héctor Pino Guzmán: Director a.i.
Gonzalo Calisaya Gómez: Director a.i.

FUNDACIÓN CULTURAL DEL BANCO CENTRAL DE BOLIVIA

Luis Oporto Ordoñez: Presidente del Consejo de Administración
Susana Bejarano Auad: Vicepresidenta del Consejo de Administración
Guido Pablo Arze Mantilla: Consejero
Jhonny Quino Choque: Consejero
Roberto Aguilar Quisbert: Consejero
Manuel Monroy Chazarreta: Consejero
Humberto Carlos Mancilla Plaza: Consejero

Derecho editorial: © Musef Editores **La Paz:** Calle Ingavi N.º 916, teléfonos: (591-2) 2408640; fax: (591-2) 2406642;
casilla postal 5817 • **Sucre:** Calle España N.º 74,
teléfono y fax: (591-4) 6455293
www.musef.org.bo, musef@musef.org.bo

Directora del MUSEF: Elvira Espejo Ayca

Coordinación general: Salvador Arano Romero

Autores: Bernardo Rozo, Pedro Salinas Izurza, Ricardo Llanque Ferrufino, Verónica Llanque Ferrufino, Juan Gabriel Morales Medrano y Ada Belén Álvarez Celis.

Comité editorial: Salvador Arano Romero y Wilmer Urrelo Zárate

Corrección de estilo: Wilmer Urrelo Zárate

Edición de imágenes, diseño de portada, diseño gráfico y diagramación: Tania Prado

Fotografía de la portada: *Iyastelas* (we.) o cántaro (esp.). Imagen extraída del catálogo Mama yakux kawsan, *la vida del agua*. Unu, yaku, uma, i (pág. 414). MUSEF. La Paz, Bolivia. 2024

ISSN: 2791-0571 (impreso) / 2791-058X (en línea)

Depósito Legal: 4-3-1-2023 P.O.

Esta obra está protegida bajo la Ley 1322 de Derechos de Autor y está prohibida su reproducción bajo cualquier medio, sea digital, analógico, magnético u óptico, de cualquiera de sus páginas sin permiso del titular de los derechos. El contenido del presente texto, incluyendo las fotografías, cuadros, esquemas, etc., es absoluta responsabilidad del autor.

Primera edición: Diciembre de 2024.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	
Salvador Arano Romero.....	5
<i>SURCIR</i> CON LAS AGUAS. REFLEXIONES SOBRE EL POTENCIAL DE UN ENSAYO INMERSIVO TRANSESPECIE	
Bernardo Rozo L.	6
ANÁLISIS CUALITATIVO DE FIBRAS UTILIZADAS EN LA ELABORACIÓN DE TEXTILES DE CONTEXTO ARQUEOLÓGICO: MATERIAL DE PROCEDENCIA DEL SITIO ARQUEOLÓGICO CAVERNA DEL MONTE DE LA FONDURA (BOLSÓN)	
Pedro Salinas Izurza.....	26
EL MONOLITO DE ORURO (HACIA UNA INTERPRETACIÓN DE UNA ANTIGUA DEIDAD ACUÁTICA)	
Ricardo J. Llanque Ferrufino y Verónica E. Llanque Ferrufino.....	36
CONTENEDORES POPULARES DE MÚSICA EN EL ESPACIO CITADINO PACEÑO EN EL SIGLO XXI	
Juan Gabriel Morales Medrano.....	60
REINVENCION DE ESPACIOS CURATIVOS DE LOS MÉDICOS KALLAWAYAS EN LA CIUDAD DE LA PAZ (UN ESTUDIO DE CASO)	
Ada Belén Álvarez Celis.....	81

SURCIR CON LAS AGUAS. REFLEXIONES SOBRE EL POTENCIAL DE UN ENSAYO INMERSIVO TRANSESPECIE¹

SURCIR WITH THE WATERS
REFLECTIONS ABOUT THE POTENTIAL OF
AN IMMERSIVE TRANS-SPECIES ASSAY

BERNARDO ROZO L.²

Resumen

Comparto reflexiones en torno a la experiencia de haber creado y publicado un ensayo inmersivo que trabaja con las aguas, sus cursos y sus relaciones, en el que apelé a la experiencia sensorial desde los lenguajes del audiovisual. Estas reflexiones me permiten explicitar presupuestos ontológicos y relacionales que parecen potenciar al ensayo inmersivo, precisamente honrando relaciones con otras formas de vida. Primero, reflexiono sobre ciertas condiciones ontológicas de las aguas dentro de diferentes territorios vitales. Luego, destaco estilos y tendencias ensayísticas en general que me permiten situar al ensayo inmersivo. A continuación, problematizo la cuestión del YO autoral que emerge como tensión y desafío a la hora de trabajar inmersivamente con las aguas. Posteriormente, reflexiono sobre aspectos del montaje y la manipulación creativa del contenido sensorial de los archivos digitales, tensionando los conceptos de coser, suturar y surcir. Y, finalmente, busco repensar críticamente varios aspectos: la fuerza ontológica del ensayo inmersivo (destacando sus compromisos fenoménicos respecto de un campo relacional transespecie); la manera en que éste se articula con teorías amerindias (acerca de lo anímico y la modificación de la percepción); y el efecto que esto tendría en la potencial dilución de la figura autoral individual. Este es un ensayo que reflexiona otro ensayo con el objetivo de nutrir posibles debates y experimentaciones creativas a partir de aperturas ontológicas y cuidados transespecie.

Palabras clave: Ensayo inmersivo, archivos digitales, antologías relacionales del agua, estudios multiespecie, pueblos amerindios.

-
- 1 La palabra “surgir”, según la RAE, se escribe con Z. No obstante, me parece importante conservar la forma en que el término ha sido pronunciado en mi entorno familiar, local y cotidiano. Ciertamente, la percibí como una sonoridad muy distinta a las normas convencionales del español. Con esta forma de escribir *surgir* (que es más que solo fonético) busco honrar las relaciones afectivas en las que dicho término emerge como marcador de un aprendizaje práctico específico. Agradezco a los miembros del Laboratorio de Estudios Ontológicos y Multiespecie (ONTolab/multiESP), en especial a Karmen Gutiérrez G., por el acompañamiento y la retroalimentación que me brindaron durante el proceso creativo e investigativo que deriva en este trabajo.
 - 2 Músico y antropólogo boliviano. Doctor en Etnomusicología (UFBA/CNPQ). Docente e Investigador del Instituto de Investigaciones Antropológicas y Arqueológicas (IIAA-UMSA). Miembro fundador del ONTolab/multiESP.
Correo electrónico: berozo@umsa.bo

Abstract

I'm sharing reflections on a previous experience with creating and publishing an immersive essay that works with the waters, their courses and their relationships, appealing to sensory experience from audiovisual languages. This, then, is an essay that discusses another essay, to make ontological and relational assumptions explicit that seem to reinforce the immersive essay, by honoring relationships with the waters. First, I reflect on the ontologies of waters within vital territories. Then, I highlight essayistic styles and trends in general, and thus situate the immersive essay. Next, I problematize the issue of the authorial SELF as a challenge when working with waters immersively. I also reflect on montage aspects and creative manipulation of digital files' sensory content, highlighting the concepts of sewing, suturing and darning. Therefore, I seek to critically rethink on three issues: the ontological force of the immersive essay (pointing out its phenomenal commitments regarding a trans-species relational field); the way this is articulated with Amerindian theories (about animism and the modification of perception); and, finally, the effect this would have on the potential dilution of the individual authorial figure.

Key words: *Immersive essay, digital archives, relational ontologies of water, multispecies studies, amerindian peoples.*

Introducción

Desde pequeño aprendí a surcir con María Luisa López y con María Luisa Cortés, mi madre y mi abuela materna, respectivamente. Ellas me enseñaron que surcir es más que simplemente coser, ya que supone un acto creativo de cuidados y atenciones. Esta premisa me ha permitido componer un *ensayo inmersivo* en atención a la invitación que este año recibí del Museo Nacional de Etnografía y Folklore para presentar una Conferencia Magistral en su XXXVIII Reunión Anual de Etnología. Dicho trabajo fue titulado “Fluidos afectivos. Un ensayo inmersivo para dejarnos enseñar por las aguas”.

En lugar de hablar *sobre* el agua, este ensayo inmersivo tuvo el objetivo de trabajar *con* las aguas, y disponerse a reconocerlas agentivamente como sujetos de enunciación, y así dejar que ellas nos enseñen cosas en sus propios términos. La lógica de los cuidados de surcir me permitió presentar especial atención a criterios ontológicos y transespecie que equivalen (y no que simplemente representan) a los cursos y las relaciones que diferentes aguas tienen a su paso; por lo que el formato final de dicho ensayo fue el de una experiencia sensorial gatillada a partir de los lenguajes audiovisuales y algunas acciones de carácter escénico. Antes de seguir con la lectura de este documento, invito a que se visiones este ensayo,³ recomendando para ello el uso de buenos audífonos (considerar que tiene una duración de 44 minutos).⁴

El presente trabajo esboza y articula elementos conceptuales que amparan la creación de este ensayo inmersivo. Primero, reconocer la agentividad de las aguas y su condición de sujetos de enunciación me permite reflexionar sobre la relacionalidad, la afectividad, la multiplicidad y la magnificación como cualidades que caracterizan a las aguas, así como también su carácter inestable y ambiguo. Esto permite también comprender las correspondencias y mutualidades que caracterizan los territorios vitales en los que fluyen aguas tan diferentes. Segundo, una revisión de

3 El ensayo se encuentra disponible para su descarga en el siguiente enlace: <https://drive.google.com/file/d/1XaWBNijBtjX-3cy2ULpNeWDj8v7ECmEdE/view>

4 Por razones técnicas, este registro omite el trabajo performativo que fue realizado en aquel auditorio, y que analizaré más adelante.

literatura que versa sobre el tema, aunque no sea del todo exhaustiva, me permite destacar elementos fundamentales para una mejor comprensión de lo que se dice acerca de estilos y tendencias ensayísticas en general, y así posicionar mejor lo que serían los ensayos multimedia y el ensayo inmersivo en particular. La caracterización que propongo del ensayo inmersivo es problematizada, a continuación, con la cuestión del YO autoral (una pretendida quintaesencia de todo ensayo), presentándolo como desafío crucial a la hora de trabajar de manera inmersiva con las aguas y sus *cursos* relacionales. Esto me conduce a repensar aspectos importantes del montaje y la manipulación creativa del contenido sensorial que está depositado en los archivos sonoros y visuales, poniendo en tensión los conceptos de coser y suturar, a partir de las lógicas del surcir que aprendí en casa. De esta manera, arribo a una doble toma de posición: por un lado, repensar la fuerza ontológica del ensayo inmersivo, destacando sus compromisos fenoménicos con la realidad que explicita; y, por otro, la manera en que la caracterización del ensayo inmersivo se articula notablemente con teorías amerindias acerca de lo anímico y con ciertas técnicas de modificación de la percepción.

El propósito es reflexionar críticamente sobre los alcances y limitaciones de trabajar con un ensayo inmersivo para asumir un campo relacional transespecie, y el efecto que esto tendría en la potencial dilución de cualquier forma de figura autoral individual. En este trabajo no procuro prescribir un “cómo hacer”, sino transparentar los desafíos, tensiones y contradicciones de un proceso ya vivido. Este es un ensayo que reflexiona otro ensayo con el objetivo de nutrir posibles debates y experimentaciones creativas a partir de aperturas ontológicas y cuidados transespecie.

Las aguas y sus múltiples formas de ser, estar y hacer

Partamos reconociendo la necesidad de superar las formas dominantes de concepción y gestión del agua, instauradas por el pensamiento moderno naturalista (Yates *et al.*, 2017). Estas formas de vincularse ven al agua apenas como mercancía o “recurso estratégico”, incluso como un “bien tributario del progreso y del desarrollo”. No se puede negar que en todo el planeta existen condiciones de severa desigualdad política y socioeconómica, y que existen muchos conflictos alrededor de los denominados “recursos naturales”. Pero, considero vital dejar de hablar en nombre de estas existencias, procurando hablar *con* ellas, para dejarse enseñar por sus maneras de ser, más allá de las “agendas del desarrollo”, los repertorios culturales, los imaginarios sociales y los enredos humanistas. En particular, el agua (captada, saneada, entubada, medida, reencausada) se ha convertido en un bien para el ejercicio del poder y el control, para la obtención de comodidad y prosperidad; en gran medida, eso también puede estar manteniéndonos distraídos y desconectados de otras complejidades que también explican su vitalidad.

Los estudios multiespecie (Haraway, 2017; Holbraad, 2017; Kirksey *et al.*, 2016; Kohn, 2007, 2013; Locke, 2018; Massumi, 2014; Medrano, 2016; Mitchell, 2013; Raikhel, 2010; Rivera, 2015; Smart y Smart, 2017; Swanson, 2019) llaman nuestra

*El propósito es
reflexionar críticamente
sobre los alcances y
limitaciones de trabajar
con un ensayo inmersivo
para asumir un campo
relacional transespecie,
y el efecto que esto
tendría en la potencial
dilución de cualquier
forma de figura autoral
individual.*

atención hacia lo que son o podrían ser las diversas existencias planetarias (animales, piedras, vientos, montañas, insectos, almas, y toda forma no-humana de existencia), y la capacidad que tienen de redefinir lo que es *humanidad*. Esta es una indagación que considero muy necesaria en la actualidad, y que personalmente vengo desarrollando con diferentes formas de vida (Rozo, 2016, 2020a, 2020b, 2022). Recientemente me propuse hacerlo con relación al agua en particular (Rozo, 2024).

El espíritu del agua, su fuerza vital y su energía, ha estado en las más diversas narraciones, descripciones y teorizaciones de los pueblos antiguos (Bamonte y Kociancich, 2007; Gow, 1996; Pachaguay, 2008; Rivera, 2019; Strang, 2023; Yujra, 2005, 2020). Investigar sobre el agua demanda preguntar primero *¿quién es el agua?*, pero no para encontrar una entidad autónoma, estable, consumada o definitiva. Tenemos en el agua formas de vida que demandan comprender conceptos tales como “persona no-humana” (Hallowell, 1981), ser “dividual” (Strathern, 1988), “multividual” o “con múltiples particiones” (Halbmayer, 2012a, 2012b), incluso “‘ser magnificado’ que contiene otros seres” (Fausto, 2008); en suma, una organicidad que puede ser tan generosa como agresiva ya que está vinculada con los devenires de vida y de muerte de tantos organismos a la vez. Todo esto supone asumir un carácter plural de vida.

De ahí que, para hablar con aguas, no solo debemos incluir sus diferentes formas y estados (ríos, lagunas, lluvias, manantiales, nubes, vertientes, cursos subterráneos, aliento, etc.), sino también incluir todas aquellas existencias con las que se relaciona. En todo territorio, aguas, montañas, ríos, suelos, piedras, bosques, insectos, animales, plantas, espíritus (y muchas otras formas de vida) están íntima, mutua y cíclicamente vinculados, manteniendo compromisos afectivos entre sí. Ninguna existencia es más importante que las demás.

Asimismo, la forma móvil de existencia de las aguas nos muestra *cursos* que fluyen transversalmente en diferentes territorialidades. Esto se relaciona con que las aguas fluyan y cambien constantemente en función de la enorme cantidad de relaciones en las que se inmiscuyen mientras se mueven. Las aguas son definidas por –y a la vez son definitorias de– múltiples y complejas relaciones que les quitan y les añaden cualidades todo el tiempo.

En las aguas tenemos presencias inquietas que suponen tantas formas de ser, de estar y de hacer, y que, para comprenderlas, no es necesario definir las a “ciencia cierta”, sino más bien disponerse a lidiar con su carácter inestable, ambiguo y contradictorio.

Hablo, entonces, de ontologías relacionales y afectivas *con* y *desde* las aguas que permiten comprender el carácter mismo de lo que existe y puede ser conocido. Por ello, estas ontologías pueden efectivamente ser un medio para percibir el mundo en su complejidad. Las aguas, más que un objeto o un recurso para ser explotado, son un medio fértil para pensar(nos). Esto supone prestar atención, principalmente, a los *cursos* definidos por su paso, y por distintos enredos relacionales; incluidas las formas ocultas en que las aguas se desplazan y transforman todo a su paso. Estos movimientos permiten también reconocer múltiples realidades, diversas perspectivas, fisicalidades, inclinaciones, presencias y capacidades prácticas. Todo ello muestra una diversidad de existencias y experiencias parciales (Strathern, 1991).

También puede ser de gran utilidad prestar atención a la capacidad que tienen las aguas de habitar tantos lugares, adoptando un devenir de esfuerzos de crianza, de armonizaciones, de

conflictos y de tensiones. En este sentido, los mundos en los que el agua participa son también mundos políticos. Entre tantas otras cosas, las aguas parecen enseñarnos cosmopolíticas de un pluriverso inquieto, inestable e indefinido. Así, al reconocer que las aguas están *haciéndose* como fenómenos en movimiento, en constante creación, podremos también reconocer cómo los seres vivos hacen y a su vez están hechos por dichos territorios. Un territorio, o paisaje (Ingold, 1993), está plagado de territorialidades superpuestas, incluso conflictivas, de lugares habitados desde compromisos afectivos que explican su constante transformación histórica.

Podemos también asumir que un territorio nos *cuenta* cosas todo el tiempo; que un territorio es una *historia* en curso (Ingold, 1993), y que trabajar con aguas implica dejarse habitar por ellas y consustanciar con ellas, para ver como ellas ven, moverse como ellas se mueven, y participar de múltiples procesos transformativos como ellas lo hacen. Esto resultaría efectivamente en un tipo de registro y/o testimonio de relaciones en curso, siendo éste un ejercicio que puede mostrar cómo el mero hecho de habitar implica dejar algo de uno mismo (Ingold, 1993).

Ensayando con las aguas

¿Qué maneras serían idóneas para alcanzar una proximidad singular a la hora de investigar/crear con las aguas y sus relaciones? ¿Qué caminos y dispositivos nos permitirían trabajar con y desde las aguas, asumiendo sus inestabilidades y contradicciones? Para responder a estas cuestiones, me propuse trabajar con lo que genéricamente podemos entender como *ensayos multimedia* o, como es nuestro caso, un ensayo inmersivo.

Pero, antes de contornar algunas cualidades del ensayo inmersivo, parto primero por caracterizar la *forma ensayo*. En general, debe decirse que no hay consenso para poder definir qué es un ensayo. En la literatura que trata el tema (Álvarez y Martín, 2015; Arranz y Fernández, 2022; Baptista, 2017; Blanco, 2011; Carvajal, 2021a, 2021b; Català, 2000; Cruz, 2017; Farkash, 2020, 2024; García-Martínez, 2006; Gómez, 2024; Helmreich, 2015, 2023; Helmreich *et al.*, 2015; Mínguez, 2019; Mínguez y Manzano-Espinosa, 2020; Ruiz-López, 2014; Weinrichter, 2007), se destaca cómo este tipo de ensayos ha sido confundido con otras formas diversas. Sin duda, la forma ensayo ha sido usada como caja de herramientas para una infinidad de procesos, tan creativos como intelectuales, por lo que no existirían ejemplos puros ni manuales que lo prescriban.

En lo que sí parece haber consenso es en lo siguiente. Se muestra al ensayo como una forma anticanónica de construir conocimiento, ya que resuelve sus enunciados para acercarse al mundo a partir de la duda y de la ambigüedad. El ensayo, cuando expone un pensamiento sobre algo, no busca una visión definitiva, completa ni estable. Si bien puede plantear un juicio sobre algo, o bien puede explicitar un problema, su objetivo no es un veredicto, una solución o una conclusión, sino más bien exponer el proceso mismo que conlleva construir su planteamiento (permitirse reflexionar y expresar). El ensayo no busca convertirse en verdad, entonces, procura exponer formas para aproximarse a ella; promoviendo así un medio para vivir de manera directa el asunto en cuestión, materializando así una filosofía del instante, de lo particular y circunstancial (García-Martínez, 2006).

El ensayo, en esta línea, expone una metodología que nunca debiera definirse de antemano (aunque podría decirse que una política no-metodológica sería ya una metodología en sí), mostrando más bien relativa autonomía al carecer de una forma definida. Por ello, se explicita en

sus propios términos, recurriendo a elementos y estructuras abiertas poco convencionales, por lo que siempre se revelará haciéndose (nunca *a priori*). Si bien el ensayo puede respetar una estructura clásica (introducción, exposición, discusión y cierre), su estructura suele ser fragmentada e interrumpida, mostrando muchos saltos contextuales y temporalidades abiertas. Esto expondría su búsqueda constante de mecanismos de actualización. Por ello, el devenir es su razón de ser. Y, como pensamiento que se construye conforme avanza, se constituye en un proceso abierto, siempre inacabado que ofrece múltiples posibilidades de enunciación y de validación.

La aptitud inestable y ambigua de este tipo de ensayos expone un indisciplinamiento tanto teórico como metodológico. Esto, sin duda, ha contribuido a que su discurso no sea fácil de digerir y que no sea bien acogido en la academia en general, menos aún en nuestras comunidades académicas locales. No obstante, su campo está creciendo a pesar de su marginalidad académica, debido al uso cotidiano de redes sociales y de dispositivos móviles que hacen que las mediaciones multimedia generen experiencias singulares. Hoy en día, un documento multimedia puede también ofrecernos reflexiones sobre sus consecuencias políticas.

De hecho, dos tendencias principales se destacan en la actualidad: la “demostración pedagógica” (una suerte de “conferencia ilustrada”); y formas más “artísticas” que juegan con materiales obtenidos de otras fuentes (el *found footage*) (Álvarez y Martín, 2015). Esto muestra cómo el ensayo puede combinar estrategias de análisis explicativo y pedagógico con elementos de creatividad y de poesía. Todo ensayo, por tanto, puede atender el desafío de evitar excesos de una u otra opción, buscando llegar siempre a equilibrios novedosos.

A los ensayos multimedia, por su parte, se los confunde con varios formatos (el documental genérico, el cine-ensayo, el ensayo audiovisual, el ensayo poético, el documental performativo, las películas de montaje, el cine-vanguardia, etc.). Pero, en general, como analizaremos más adelante, se suele reconocer que estas formas tienden a emplear de manera singular distintos recursos metaficcionales para resolver su capacidad discursiva.

En el caso del ensayo inmersivo, existe relativo consenso en afirmar que se trata de un tipo de ensayo que coloca lo sensorial en un plano enunciativo privilegiado y que, en muchos casos, se tiene lo sonoro como un elemento, no autónomo sino singular para tal propósito. Ciertamente, trabajar *inmersivamente* con las aguas implica trabajar con formas de movimiento que no pueden interrumpirse. En efecto, tanto el agua como el sonido, siendo fenómenos relacionales por naturaleza, se definen de manera singular por el movimiento (Rozo, 2022, 2023a, 2024). Por tanto, la idea de inmersión alude, como podrá intuirse, al hecho no tanto de sumergirse sino de dejarse llevar afectiva y sensorialmente por los distintos movimientos y cursos de aguas que se definen con relación a múltiples existencias.

*Hoy en día,
un documento
multimedia puede
también ofrecernos
reflexiones sobre
sus consecuencias
políticas.*

El problema del YO autorial

Se reconoce al ensayo como una forma argumentativa, y su forma de enunciación se orienta a construir ideas de manera especulativa, las cuales son expuestas en primera persona. Esto privilegia e individualiza la figura de un autor. Así, dicha figura autorial se convierte en eje argumentativo y estructurador. Se trata de una figura de “enunciador máximo” (García-Martínez, 2006) que se renueva constantemente, instaurando así un claro protagonismo intelectual. El yo de un autor, aun siendo de forma desordenada o fragmentaria, viene a ser el elemento que justifica lo que se expone a partir de diversos artificios (aparecer frente a cámara, voz en *off*, lo personal expuesto, etc.) con distintas posibilidades retóricas (diario, autobiografía, autorretrato, etc.).

Esto, como era de esperarse, deriva y justifica a la vez el predominio de la palabra. Y en el caso de los ensayos multimedia, se tiende a privilegiar la palabra casi en detrimento de la imagen. La palabra se constituye en un recurso capaz de magnificar lo que se ve, valiéndose de determinados marcadores lingüísticos (enunciados deícticos, verbos en primera persona, indicadores de la actitud del autor hacia sí mismo) (García-Martínez, 2006), que acaban revelando una capacidad retórica altamente linguocéntrica.

Pero este compromiso con la oralidad y la verbalidad no opera solo. El ensayo, debido a su “contrato” con la audiencia (el denominado *pacto ensayístico*) demanda de ésta su activa participación intelectual y sensible para alcanzar todas las formas posibles de recepción. Es común decir que las armas de persuasión argumentativa y los aspectos emotivos que capturan la confianza de la audiencia contribuyan a que la audiencia dé continuidad en la escritura del “texto”. Por tanto, el ensayo puede ser experimentado como una bomba polisémica que engancha a una audiencia con compromisos que van más allá de una mera identificación emocional (de esto veremos más adelante). Así, la fuerza argumentativa de un autor parece devenir en la de un poeta-filósofo (García-Martínez, 2006) que poco a poco abandona cualquier forma de superioridad, en una especie de diálogo entre iguales, en el que lo personal se hace colectivo. Una suerte de *nosotros inclusivo* puede finalmente ser construido, razón por la cual, lo explícitamente individual del ensayo puede devenir en ser implícitamente dialógico, con un potencial de forma colectiva de construcción del conocimiento.

Actos de surcir

Todos los anteriores elementos, sumados al carácter indeterminado y provocativamente abierto del ensayo, se constituirían en elementos poderosos de enunciación. Pero, considero que ahí no radica la fuerza principal de sus enunciados. En efecto, varios y diferentes aspectos metaficcionales serían la base de su apuesta sensorial, cuando hacen explícitas las condiciones materiales de enunciación de su discurso. El carácter —y la fuerza— metaficcional del ensayo inmersivo implica evidenciar varias cosas, a saber: la razón de ser de lo que se muestra, la presencia del autor, las herramientas creativas (cámaras, mesas de montaje, micrófonos, iluminación, etc.); la transtextualidad que se teje con materiales de otras fuentes; el compartir con la audiencia la construcción de sentido y, finalmente, la combinación de sonidos e imágenes a partir de la incongruencia, la tensión y el conflicto.

En este sentido, lo que más puede destacar de un ensayo inmersivo, es su capacidad de sostener un compromiso ontológico con los materiales sensoriales que expone, es decir, compromisos sensoriales con los sonidos (“efectos sonoros”, la voz y la voz en *off*, la música, etc.), y con las imágenes en movimiento (diversos signos, representaciones ficticias, citas literarias y fílmicas,

cuadros o diagramas, material de archivo, etc.), principalmente, la forma en que dichos materiales se exponen y se relacionan entre sí.

De esta manera, el ensayo inmersivo intentará siempre “escribir” con dichos materiales sensoriales, de la manera en que alguna vez lo había planteado Jean-Luc Godard, cuando comentaba su *Histoire(s) du cinéma*: “Es como si yo quisiera un ensayo sociológico en forma de novela y, para hacerlo, no dispusiera más que de notas musicales” (Godard, 1998; citado Català, 2000:79).

El ensayo inmersivo, dentro de este espectro de materiales, crea un discurso propio utilizando fragmentos de distinta duración provenientes de otras fuentes preexistentes, uniendo planos y/o alterando encuadres, magnificando, oscureciendo o eliminando partes y detalles, modificando aspectos sensoriales específicos (luz, color, foco, contraste, texturas lumínicas y sonoras, timbres, planos y paneos sonoros, etc.). Tales procedimientos compositivos derivan en la generación de experiencias y proposiciones que originalmente no existían en los materiales que son ensamblados, revelando cómo pueden afectarse entre sí (García-Martínez, 2006).

El ensayo inmersivo llega a convertirse en una representación de otras representaciones al constituirse de archivos y de materiales provenientes de otras fuentes. Dado que no parte de una realidad, sino de *sonorencias* y evidencias que explicitan ciertos compromisos materiales con lo que nos rodea, el ensayo inmersivo se convierte en una composición de múltiples realidades. Así, sus reflexiones son construidas desde la articulación y la continuidad de los materiales sensoriales que expone, lo cual ocurre en sus propios términos, también desde sus tensiones y conflictos internos. Se dice que es precisamente este juego lo que genera una zona indeterminada entre la no-ficción y la ficción, lo cual considero que es el asunto principal de la mediación inmersiva.

Son estas condiciones, principalmente el ensamblado de fragmentos narrativos tan distintos entre sí (Renov 1989; citado en García-Martínez, 2006), lo que permite que un ensayo inmersivo exponga cómo es que mundos ontológicos tan distintos se relacionan y se mezclan. En tal articulación, puede incluso cuestionarse la condición misma de existencia de muchas cosas (imágenes, sonidos, movimientos, seres, etc.), mostrando precisamente cuán porosas e inestables son las fronteras ontológicas entre ellas.

Con estas consideraciones, retomemos el asunto del surcir y las tensiones que he vivido con los conceptos cinematográficos de sutura y costura. En cine se habla de *sutura* (Gorbman, 1987; Königsberg, 2004), siendo este un término lacaniano que sugiere un proceso que “cose” al espectador a la realidad expuesta en la pantalla, que lo atrapa subjetivamente por efecto de la identificación, involucrándolo de manera singular para que logre hallar coherencia en lo que percibe. La *costura* también es un término común, aunque más asociado a los esfuerzos técnicos de montaje, para referir la forma en que se procura ocultar, disimular o enmascarar los artificios y artilugios de unir una cosa con otra durante el proceso de edición. De hecho, modelos dominantes de cine (*cf.* Hollywood), se caracterizan por enmascarar las contradicciones inherentes a la construcción del discurso filmico, ya que lo que se pretende son estrategias inmedatistas para ‘envolver’ al espectador y así prácticamente secuestrar su atención de una manera explícitamente intencionada y dirigida.

No obstante, ya desde Theodor Adorno y Hans Eisler (1981), se propuso prácticas para hacer lo contrario, y evidenciar más bien toda contradicción interna, rompiendo a partir de ello toda

identificación hipnótica en el espectador. El ensayo inmersivo parece seguir esta crítica, constituyéndose en un ensamblaje contrapuntístico, en una estructura que se compone de asociaciones rizomáticas indefinidas e incluso contradictorias.

Por estas razones, más que suturar o costurar, me parece que un ensayo inmersivo es un acto de surcir. Este tipo de ensayo se explicita como una operación de montaje que enfatiza lo multi-textual, revelando lo que más bien parecen ser actos de surcir implicados en su ensamblaje.

No cabe duda de que la mejor manera de comprender lo que es surcir, es haciéndolo. Sin embargo, permítaseme escribir algunas cosas al respecto para sostener el concepto de surcir con respecto al ensayo inmersivo. Como dije al inicio, mi linaje materno me enseñó que surcir es más que un simple acto de coser. Surcir (o remendar) viene del latín *sarcire* (reparar), y alude a un esfuerzo por unir o juntar una cosa con otra; unir varias cosas que perdieron continuidad. Inclusive, algunos lo entienden como un acto deliberado de combinar varias proposiciones para otorgarles una cuota de verdad a partir de su encuentro. Surcir es, pues, un acto de adición, pero también, un acto de asumir aquello que está en desuso. Surcir es remendar una rotura o agujero en algún tipo de soporte, con tal habilidad y orientación que, al contrario de la teoría cinematográfica, se destaque lo que antes estuvo roto, explicitando vacíos y/o faltas. Entonces, surcir es un acto de componer, tanto en el sentido de reparar como el de crear en correspondencia con las cualidades de lo que existe. Por eso siempre me parece que el resultado de una surcida, es una explícita intervención a partir de la participación de elementos que antes no estaban presentes, pero, a partir de la misma lógica de entretejer. De ahí que, entendido desde esta lógica del surcir, el montaje, más que ordenar cosas, las expone para que se articulen en sus propios términos.

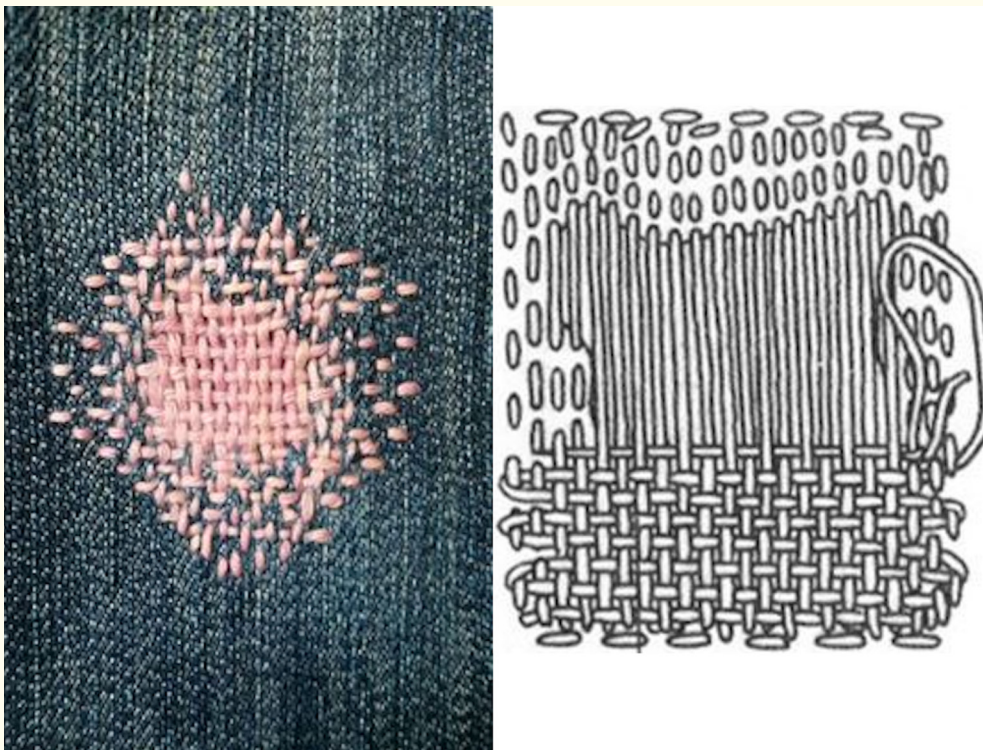


Figura 1: Surcir como una lógica de “composición” en correspondencia con el entorno.

Fuente: <https://pin.it/2HdVHe8Ei> y <https://pin.it/2E1MSeviS>

Este proceso de surgir demanda, por extensión de lo anterior, que toda operación entendida como rodaje preste atención a las condiciones materiales y relacionales en que ocurren los fenómenos registrados. Por esta razón, cualesquiera sean los dispositivos que se utilice, es clave la inmediatez que tales herramientas ofrezcan a la hora de experimentar el entorno y comprender sus lenguajes. Es ideal que sean dispositivos particularmente livianos, no solo para conceder libertad en su manejo sino para evitar que la mediación tecnológica interfiera en los compromisos sensoriales con el entorno.

Dicho todo esto, a continuación, comentaré brevemente el resultado. La conferencia magistral presentada en la XXXVIII Reunión Anual de Etnología del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) es resultado de varios meses de trabajo. Primero conceptualizando y validando (investigación documentada). Luego, recopilando material audiovisual preexistente (*found footage*). Después, trabajando en terreno, realizando rodajes en distintas locaciones de la comunidad San Pedro de la Loma, a la que actualmente pertenezco (municipio de Coroico, La Paz). Esta etapa incluyó ciertamente diferentes cuidados rituales orientados a pedir permiso a las aguas y otras formas de vida para la realización del trabajo. Posteriormente fue realizado un largo proceso de audición y visionado del material registrado (una buena cantidad de archivos de audio, foto fija y video), para luego hacer varias pruebas de articulación aleatoria de dicho material. Distintos resultados fueron editados y puestos nuevamente a la validación, hasta que, finalmente, hicimos la presentación oficial en el auditorio del MUSEF. De hecho, esa presentación oficial no ha sido un acto definitivo ni definitorio, sino una forma más de validación, *haciendo*, prestando mucha atención a las reacciones de la audiencia.

El trabajo tomó la forma de un audiovisual proyectado en pantalla grande, con una duración de 44 minutos al momento de su presentación en el MUSEF. Su diseño sonoro ha sido cuadrafónico y fue reproducido analógicamente, debido a que el auditorio en cuestión solo opera en estéreo. Ciertamente, este importante detalle se convirtió en una oportunidad que me permitió articular y también acentuar dos intervenciones performativas a la hora de la proyección. Estos recursos performativos interactuaron con el montaje final de imágenes y sonidos (sistema cuadrafónico) a través de la manipulación del *agua florida* —un líquido que es muy común en los vegetales ceremoniales de la Amazonía—, elemento singularmente oloroso que fue asperjado sobre la audiencia durante la proyección. También intervine a través de un canto que concebí e improvisé a partir de los principios amazónicos relacionales y curativos del canto. Existe una amplia literatura que describe y discute la complejidad del acto de cantar en la Amazonía (Beyer, 2010; Brabec de Mori, 2011; Bustos, 2008, 2016; Rodríguez, 2015; Giove, 1993; Herzberg, 2015; Kermenic, 2012; Luna, 1992; Rozo, 2023b, 2023c; Sammarco, 2010; Seeger, 1987; Taylor y Chau, 1983), que puede consultarse para comprender las bases sobre las cuales fue asumido ese acto performativo durante esta proyección inmersiva. Desde ahí, este canto no ocurrió como expresión individual sino como resultado de un esfuerzo múltiple en que se comparte alientos, y también de la emergencia de una línea melódica improvisada, teniendo la improvisación como el principio relacional que genera un discurso sonoro compuesto de múltiples entidades y condiciones agentivas.

Formas que piensan: un ensayo inmersivo con las aguas

Un ensayo inmersivo no puede ser caracterizado de manera prescriptible, ya que es el resultado de específicos procesos vividos. En otras palabras, lo que escribo acá no está orientado a definir cómo hacer un ensayo inmersivo, sino a reflexionar sobre lo que se presentó al trabajar empíri-

camente en ello. ¿Por qué, entonces, escribir al respecto? Si hacer teoría es un acto de observar, entonces percibir, componer un ensayo inmersivo, y teorizar están estrechamente relacionados. La experiencia de haber trabajado de la manera que vengo exponiendo, es una oportunidad de teorizar y pensar críticamente alrededor de un proceso creativo e investigativo, y derivar en las siguientes reflexiones finales.

Con referencia a la figura del YO autoral, parece que los diferentes tipos de ensayo tienen la tendencia de elevar esta figura a todos los niveles y en todas las formas posibles. En el caso de los ensayos multimedia, me parece que se abre un impulso fuertemente marcado hacia el cine mismo, como universo autocontenido y, por tanto, relativamente visualista (preocupaciones estéticas respecto del lenguaje en el que se desarrolla).

Ahora, si el asunto es trabajar con las aguas (escuchar aguas que escuchan) ¿de quién sería esa voz y palabra primordial, y cómo deberían ser expuestas? ¿Si hay un Otro implicado, como es el caso del agua, cómo lograr un vínculo no solo comunicativo sino también afectivo con la audiencia sin recurrir a la palabra autorizada de un yo autoral/dialógico linguocéntrico? El asunto de la figura autoral desencadena un conflicto ontológico, ya que en él se tensionan una figura individual frente a una figura multividual y múltiple, contenedora de otros seres.

No cabe duda de que el ensayo inmersivo supone un desafío singular si es que ha de plantarse para un trabajo transespecífico con las aguas y sus cursos. En tal caso, esta modalidad de ensayo estaría orientada a trabajar con una forma de existencia no-humana, con reconocida capacidad de enunciación, cuya “voz” o “palabra” no es la de un autor, ni necesita ser representada ni traducida. Por tanto, para lograr el carácter inmersivo del ensayo dejó de ser necesaria la figura de un autor individual. En todo caso, múltiples voces –en ensamblajes más cacofónicos que polifónicos–, se expresaron y fueron escuchadas.

Por otro lado, si la singularidad del ensayo inmersivo radica en su fuerza para construir conocimiento, se mantiene vigente su etimología: “ensayo” alude a ejercicio, prelude, prueba, tentativa, tentación; a tantear, verificar, probar, experimentar e inducir, incluso a correr un riesgo y exponerse al peligro. Así comprendemos mejor cómo un ensayo inmersivo es el resultado de experimentaciones y de compromisos epistemológicos y ontológicos desplegados con aquello que se expone y analiza. Y así, destaco su fuerza ontológica, por su capacidad de constituirse como documento analítico y afectivo empleado no solo para decir cosas, sino también para actuar en el plano del *hacer* y del *sentir*, en el plano de movilizar afectos. Esta cualidad podría actualizarlo también como herramienta de intervención y transformación estética, social, política, incluso ambiental. Inclusive, puede ofrecer puentes comunicacionales con un público mucho más amplio y diverso, tanto académico como no especializado.

Ahora bien, más que producir una descripción exhaustiva y objetiva de algo (un “paisaje controlado”) a partir de una voz individual autorizada, logré entender que el ensayo inmersivo puede funcionar como un dispositivo orientado a exponer relaciones y reacciones entre sujetos, incluso las más ocultas y secretas. Esto, me parece, explicita múltiples formas de enunciación, discordantes y simultáneas, y hace explícitas diferentes atmósferas que emergen de un contexto dado. Gracias a ello, diferentes conjeturas acerca de dichas relaciones expuestas, pueden tejerse en sus propios términos.

Entiendo que los materiales sensoriales expuestos en un ensayo inmersivo, pueden ser *materia pensante* (Godard 1998; citado en Català, 2000), constituyéndose en una forma singular de referir el mundo. El ensayo reflexiona en los materiales sensoriales que expone, construye significado *con* y *en* dichos materiales. Entonces, a la pregunta de si una imagen o un sonido pueden ser argumentos verdaderos, o si ellos pueden explicar, criticar, argumentar, demostrar o concluir (Weinrichter, 2007), la respuesta será siempre afirmativa.

En este sentido, en calidad de archivos digitales que contienen el registro de una enorme diversidad de fenómenos del mundo, propongo aquí considerar los materiales audiovisuales como continuidades fenoménicas del mundo perceptible (afectan y son afectados por sus materialidades) (Blanco, 2011). Me refiero a evidencias y *sonorencias* de múltiples relaciones cotidianas, sustanciales y afectivas que se tejen en los diferentes territorios. Esto ocurre con cualquiera de los materiales sensoriales mencionados. Y, más que símbolos, éstos funcionan desde su capacidad indexical, como continuidades de múltiples formas de ser y de múltiples prácticas enunciativas que, más que una comunicación efectiva, muestran una comunicación afectiva (simultaneidad conflictiva de voces, capacidad semiótica de lo no-humano, diferentes formas de escucha y de percepción entre convivientes, etc.). Así, los materiales sensoriales exponen por sí mismos múltiples puntos de percepción que se definen al contraponerse entre sí.

Por lo mismo, dos cualidades de los archivos (digitales, por cierto), parecen destacarse al servir de materia prima pensante para el proyecto inmersivo; a saber: la latencia y la resonancia. Estos dos conceptos muestran la forma en que se relacionan entre sí los archivos usados en un ensayo inmersivo y, dada la fuerza de su actualización constante mediante la confrontación entre ellos, me parece reconocer una fuerza anímica que permea y habita las propiedades algorítmicas que los componen. Lo que estos archivos traen “guardado” de aquello que fue registrado no es solo información bruta y descontextualizada, sino una forma de continuidad de sustancias. En otras palabras, me parece que estos archivos ponen en evidencia las teorías andinas de los ajayus, de las illas, y de las ispallas (una matriz filosófica animista que está presente incluso más allá de los Andes). Entiendo las illas e ispallas como la materialización extendida de fuerzas energéticas desbordantes de otro elemento (su sustancia, semilla, origen o fuente). En esta lógica, illas e ispallas no representan nada, sino que son la continuidad fenoménica de otra cosa. Ambas deben ser criadas tal como se criaría aquella otra cosa. El ajayu, por su parte, es también una realidad fenoménica que compone lo vivo, y debe concebirse en plural. No se trata de una propiedad individual, sino como una energía vital que muestra mutualidades y correspondencias, que también debe ser criada. El cuerpo es un conjunto de energías que fluyen entre lo visible y lo invisible, independientemente de que se tenga conciencia de ello. Así, la existencia de un ser no se define por tener un cuerpo que se complementa por “algo más”, sino porque todo está constituido por cinco principios o energías (ajayu, *khanchi*, *qamasa*, *jañayu* y *saqapa*), que son interdependientes entre sí y que, además, pueden compartirse, desplazarse, modificarse o incluso perderse. Esto,

En otras palabras, me parece que estos archivos ponen en evidencia las teorías andinas de los ajayus, de las illas, y de las ispallas (una matriz filosófica animista que está presente incluso más allá de los Andes).

además de establecer similitudes y diferencias entre los seres vivos, muestra cómo lo vivo tiene un innegable carácter ambiguo e inestable (para profundizar más al respecto, ver Rozo, 2020a). En estos dos sentidos, los archivos sonoros y audiovisuales, colectados o resultantes de un rodaje, tienen cualidades que los exponen como continuidades fenoménicas de lo que ha sido registrado, lo cual explica un carácter vital que los compone. Así, puedo afirmar que las aguas registradas, sus relaciones, y las demás existencias que componen dichos territorios, estarían anímicamente presentes en las propiedades que sensorialmente podemos reconocer en su contenido algorítmico. Sustancias, intenciones e intensidades parecen haberse transformado en material latente dentro de un dispositivo de almacenamiento de datos.

La fuerza y relevancia de las formas en las que opera el ensayo inmersivo coinciden con más elementos de la praxis y pensamiento amerindios. Esto puede constatarse con referencia a las técnicas de los denominados *grafismos amerindios*. Algunos autores (Lagrou, 2009, 2010, 2011, 2012; Rozo, 2022; Severi y Lagrou, 2013; Vidal, 2007), llaman nuestra atención sobre estas técnicas –transversales en muchos pueblos de tierras bajas del continente–, que se expresan en imágenes materiales (el pintado de telas con diseños “abstractos” y las pinturas corporales) las cuales son parte de formas en que la percepción es intervenida.⁵ En este sentido, lo que se expone en estas técnicas no son representaciones del mundo sino una forma de educar la percepción y, en consecuencia, intervenir nuestros compromisos materiales e intelectuales con el mundo mismo.

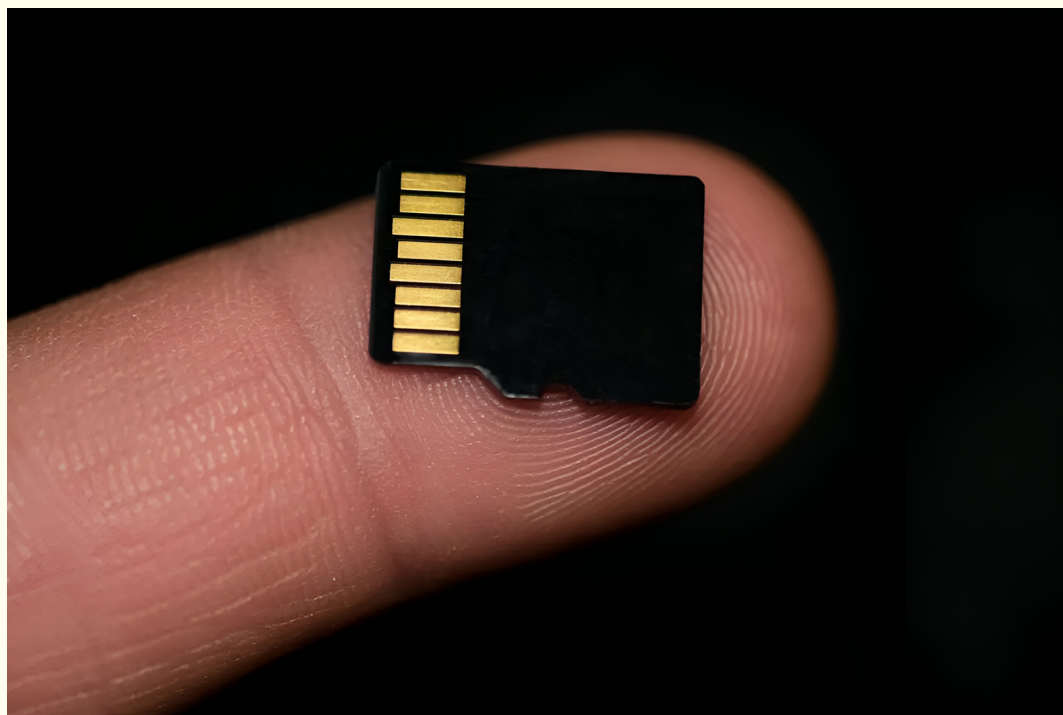


Figura 2: Muchos datos y “energías” contenidos en un pequeño dispositivo.

Fuente: <https://www.businessinsider.es/microsd-grande-mundo-almacena-millon-disquetes-1082075>

5 Esto tienen que ver con prácticas de intervención del cuerpo a partir de la consustanciación con determinadas formas de vida, como suelen ser ciertas plantas. En el caso de la ayahuasca, por ejemplo, se involucran diseños dispuestos en telas, los cuales son evocados por el canto y visualizados por quienes participan en tales ceremonias. Así, el diseño produce una mediación entre el espacio perceptible de la vida cotidiana y el espacio visionario de la planta. En tales encuentros, se canta todas las relaciones en las que uno participa. Los lazos entre sustancias, sonidos e imágenes son directos (Lagrou, 2012).

Estas técnicas ponen en evidencia la transformabilidad de las formas, la importancia del contraste entre interioridad y exterioridad de todo lo que existe –que no siempre son coincidentes (Viveiros de Castro, 1996), y las tensiones que ocurren entre lo que está dado y lo que no lo está.

Esto permite comprender que, para la experiencia amerindia del mundo, el pensamiento está determinado por formas de percibir, y allí no hay separación entre sentidos; y explica formas particulares tanto de mostrar como de reconocer lo que se manifiesta en todo. Por tanto, estas técnicas buscan absorber al sujeto hacia el interior de un espacio perceptible particular lo cual supone un involucramiento real y directo con lo que éste percibe. Por lo mismo, estas técnicas permiten a una audiencia intercambiar puntos de percepción (de vista, de escucha, de sensación en general), porque el pasar de un punto de percepción a otro hace posible percibir cómo perciben otras formas de vida. Lo crucial es exponer “modos de percibir” y modos de “dar a percibir” como elementos que hacen posible que lo que nos rodea se revele. Percibir más allá será su objetivo primordial. Se trataría, en suma, de mecanismos que emergen sólo de planos relacionales, porque se concibe la percepción no como algo que ocurre en un cuerpo o para un individuo solamente, sino como un fenómeno que es producto de mutualidades y correspondencias afectivas.

Y ¿cómo es que operan estas técnicas amerindias de educación de la percepción? Estas técnicas sugieren, matizan, disimulan y enmascaran, más que mostrar o representar determinadas parcelas de la realidad, para solo así poder ver otras. No obstante, esos matices, disimulos o enmascaramientos no ocultan ni niegan las cosas, sino que hacen posible percibir más allá. No se busca mostrar las cosas como “son”, sino revelar el camino para encontrarlas, y así, poder descubrir lo que podrían ser.

Frente a los esfuerzos comunicacionales con otras formas de vida, entonces, estas técnicas no buscan inteligibilidad, claridad, asertividad y elocuencia. Su efectividad comunicativa (expresiva) se centra en nunca mostrar ni decirlo todo. Acá, por tanto, están en juego experiencias sensoriales que se definen por ser *incompletas* y latentes. En consecuencia, limitar los campos sensoriales de la comunicación, puede también ser una vía de comunicación efectiva; y, por lo mismo, una vía que permita la discrepancia y el disenso que, más que un problema, es una oportunidad o potencialidad comunicativa.

Finalmente, siento que el ensayo compartido en el evento del MUSEF operó no solo como una reflexión personal, anticanónica y de final abierto, sino que alcanzó elementos que consiguieron interpelar la figura de un autor individual. Este ensayo inmersivo, por la forma en que fue ensamblado y exhibido, tuvo el potencial de contaminar ese YO absoluto, o al menos disolverlo en múltiples corrientes sensoriales en movimiento. En tal sentido, tratándose de las aguas, la forma en que funcionó un ensayo con estas características se aproximó a las formas en que funcionan las aguas mismas cuando transitan en los cursos relacionales. Así, indefinición, inestabilidad, ambigüedad, contradicción, correspondencia y mutualidad estuvieron, de una u otra forma, presentes en su discurso.

Bibliografía

ADORNO, Theodor y Hanns EISLER.

1981. *El cine y la música*. Editorial Fundamentos. Madrid, España.

ÁLVAREZ, Cristina y Adrián MARTÍN.

2015. "Entender el montaje en el ensayo audiovisual". En: *Transit. Cine y otros desvíos*. Disponible en: <http://cinentransit.com/entender-el-montaje-en-el-ensayo-audiovisual/> (consultado el 12 de enero de 2024).

ARRANZ, Norberto y Alberto FERNÁNDEZ.

2022. "Variantes tipológicas del ensayo audiovisual español". En: *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, núm. 34: 211-226.

BAMONTE, Gerardo y Sergio KOCIANCICH.

2007. *Los Ese Ejja: el mundo de los hombres y el mundo de los espíritus entre los indios del río*. Plural. La Paz, Bolivia.

BAPTISTA, Tiago.

2017. "El Potencial Crítico Del Ensayo Audiovisual Digital". En: *A Cuarta Pared*. Disponible en: <https://www.acuartapared.com/es/o-potencial-critico-do-ensaio-audiovisual-dixital/> (consultado el 28 de marzo de 2024).

BEYER, Stephan.

2010. *Singing to the Plants: A Guide to Mestizo Shamanism in the Upper Amazon*. 1. University of New Mexico Press. Albuquerque, EE. UU.

BLANCO, Verónica.

2011. "Ensayo sobre el ensayo audiovisual". En: *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 6, núm. 2: 13-34.

BRABEC DE MORI, Bernd.

2011. "Tracing Hallucinations: Contributing to a Critical Ethnohistory of Ayahuasca Usage in the Peruvian Amazon". *The Internationalization of Ayahuasca* (editado por Beatriz Caiuby Labate y Henrik Jungaberle): 23-47. Wien Lit. Berlin, Alemania.

BUSTOS, Susana.

2008. "The Healing Power of the Icaros: A Phenomenological Study of Ayahuasca Experiences". Tesis de Doctorado. California Institute of Integral Studies. San Francisco, EEUU.

2016. "Healing Icaros in Peruvian Vegetalismo". En *Ayahuasca Reader: Encounters with the Amazon's Sacred Vine* (editado por Luis Eduardo Luna y Steven F. White): 224-31. Synergetic Press. Santa Fe.

CARVAJAL, Isleny.

2021a. "Del ensayo literario al ensayo audiovisual: correspondencias y estrategias". En: *Arbor*, núms. 197-198: 1-14.

2021b. "Tendencias ensayísticas en el audiovisual español contemporáneo". *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual* (editado por Norberto Mínguez): 75-89. Gedisa. Barcelona, España.

CATALÀ, Josep.

2000. "El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva". En: *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, núm. 34: 79-97.

CRUZ, Eduardo.

2017. "Apuntes en torno al ensayo audiovisual". En: *Correspondencias*. Disponible en: <http://correspondencias.cine.com/articulos/apuntesentornoalensayoaudiovisual/> (consultado el 22 de abril de 2024).

FARKASH, Craig.

2020. "A Sense of Rhythm". En *Sensory Studies*. Disponible en: <http://www.sensorystudies.org/a-sense-of-rhythm/> (consultado el 24 de abril de 2024).

2024. "Blurred Rhythms: A Brief Audio-Textual Journey into the Messiness of Everyday Sonic Life". En: *Sensory Studies*. Disponible en: <http://www.sensorystudies.org/blurred-rhythms-a-brief-audio-textual-journey-into-the-messiness-of-everyday-sonic-life/> (consultado el 26 de abril de 2024).

FAUSTO, Carlos.

2008. "Donos Demais: Maestria e Domínio Na Amazônia". En: *Mana*, vol. 14, núm. 2: 329-66.

GARCÍA-MARTÍNEZ, Alberto.

2006. "La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual". En: *Comunicación y Sociedad*, vol. 19, núm. 2: 75-105.

GIOVE, Rosa.

1993. "Acerca del 'Icaro' o canto shamanico". En: *Revista Takiwasi*, vol. 2, núm. 1: 7-27.

GÓMEZ, Bibiana.

2024. "Ensayo audiovisual". En: *bibianarojasgomez*. Disponible en: <https://www.bibianarojasgomez.com/ensayoaudiovisual> (consultado el 28 de abril de 2024).

GORBMAN, Claudia.

1987. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Indiana University Press. Bloomington, EE. UU.

GOW, Peter.

1996. "River People: Shamanism and History in Western Amazonia". *Shamanism, History, and the State* (editado por Nicholas Thomas y Caroline Humphrey): 90-113. University of Michigan Press. Ann Arbor, EE. UU.

HALBMAYER, Ernst.

2012a. "Amerindian Mereology: Animism, Analogy, and the Multiverse". En: *Indiana*, núm. 29:103-25.

2012b. "Debating animism, perspectivism and the construction of ontologies". En: *Indiana*, núm. 29: 9-23.

HALLOWELL, Irving.

1981. "Ojibwa ontology, behavior, and world view". *Cultural history: essays in honor of Paul Radin* (editado por Stanley Diamond): 19-51. Octagon Books. Nueva York, EE. UU.

HARAWAY, Donna.

2017. *Manifiesto de las especies de compañía: perros, gentes y otredad significativa*. Bocavulvaria. Córdoba, Argentina.

HELMREICH, Stefan.

2015. *Sounding the limits of life: essays in the anthropology of biology and beyond*. Princeton studies in culture and technology. Princeton University Press. New Jersey, EE. UU.

2023. *A Book of Waves*. The Lewis Henry Morgan Lectures. Duke University Press. Durham.

HELMREICH, Stefan, Sophia ROOSTH y Michele FRIEDNER.

2015. "Nature/Culture/Seawater: Theory Machines, Anthropology, Oceanization". *Sounding the Limits of Life: Essays in the Anthropology of Biology and Beyond* (editado por Stefan Helmreich, Sophia Roosth, y Michele Friedner): 94-105. Princeton University Press. Princeton, EE. UU.

HERZBERG, Nicholas.

2015. "Analysing Icaros: The Musicology of Ayahuasca Ceremonies". Tesis de Magister. University of London. Goldsmiths, UK.

HOLBRAAD, Martin.

2017. "Can the Thing Speak?". *Cosmopolitics: The Collected Papers of the Open Anthropology Cooperative*, Volume 1 (editado por Justin Shaffner y Huon Wardle): 89-122. Open Anthropology Cooperative Press. St. Andrews.

INGOLD, Tim.

1993. "The Temporality of the Landscape". En: *World Archaeology*, vol. 25, núm. 2: 152-74.

KERMENIC, Rizo.

2012. "Interpretación Cultural de los Ícaros Shipibo-Conibo". Manuscrito inédito.

KIRKSEY, Eben *et al.*

2016. "Multispecies Studies. Dossier". En: *Environmental Humanities*, vol. 8, núm. 1: 1-149.

KOHN, Eduardo.

2007. "How Dogs Dream: Amazonian Natures and the Politics of Transspecies Engagement". En: *American Ethnologist*, vol. 34, núm. 1: 3-24.

2013. *How forests think: toward an anthropology beyond the human*. University of California Press. Berkeley, EE. UU.

KONIGSBERG, Ira.

2004. *Diccionario técnico Akal de cine*. Akal Ediciones. Madrid, España.

LAGROU, Els.

2009. *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Historiando a Arte Brasileira. Coleção didática 4. Editora C/Arte. Belo Horizonte, Brasil.

2010. "Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas". En: *PROA Revista de Antropologia e Arte*, vol. 2, núm. 10: 1-26.

2011. "Le graphisme sur les corps amérindiens. Des chimères abstraites?". En: *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, núm. 13: 68-93.

2012. "Perspectivismo, animismo y quimeras: una reflexión sobre el grafismo amerindio como técnica de alteración de la percepción". En: *Mundo Amazónico*, vol. 3, núm. 1: 95-122.

LOCKE, Piers.

2018. "Multispecies Ethnography". En *The International Encyclopedia of Anthropology* (editado por Hilary Callan): 1-3. John Wiley & Sons, Ltd. Oxford, UK.

LUNA, Luis.

1992. "Icaros. Magic Melodies among the Mestizo Shamans in the Peruvian Amazon". En *Portals of power: Shamanism in South America* (editado por Jean Langdon y Gerhard Baer): 231-56. University of New Mexico Press. Albuquerque, EE. UU.

MASSUMI, Brian.

2014. *What animals teach us about politics*. Duke University Press. Durham, EE. UU.

MEDRANO, Celeste.

2016. “Los no-animales y la categoría ‘animal’. Definiendo la zoo-sociocosmología entre los toba (qom) del Chaco argentino”. En: *Mana*, vol. 22, núm. 2: 369-402.

MÍNGUEZ, Norberto (ed.).

2019. *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual*. Comunicación. Gedisa. Barcelona, España.

MÍNGUEZ, Norberto y Cristina MANZANO-ESPINOSA.

2020. “El ensayo en el audiovisual español contemporáneo: definición, producción y tendencias”. En: *Communication & Society*, vol. 33, núm. 3: 17-32.

MITCHELL, Timothy.

2013. “¿Puede hablar el mosquito?”. *Cosmopolíticas: perspectivas antropológicas* (editado por Montserrat Cadenó): 299-340. Editorial Trotta. Madrid, España.

PACHAGUAYA, Pedro.

2008. *La poética de las vertientes: ecofeminismo y posdesarrollo en Santiago de Huari*. Fundación PIEB. La Paz, Bolivia.

RAIKHEL, Eugene.

2010. ““Multispecies Ethnography”: A Special Issue of Cultural Anthropology”. En: *Somatosphere*, núm. 10:1-6.

RIVERA, Juan.

2015. “El arte de hablar con los cerros. Instrumentos musicales, entidades no humanas, cuerpos y géneros en los Andes”. *Sudamérica y sus mundos audibles: cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas* (editado por Bernd Brabec de Mori, Matthias Lewy, y Miguel A. García): 255-69. Estudios Indiana 8. Gebr. Berlin, Alemania.

2019 (Ed.). *Non-humans in Amerindian South America: ethnographies of indigenous cosmologies, rituals and songs*. EASA series 37. Berghahn. Nueva York, EE. UU.

RODRIGUEZ, Nora Bammer de.

2015. “La voz mágica. El ánent shuar como puente sonoro entre los mundos”. En: *Indiana*, núm. 8:69-82.

ROZO, Bernardo.

2016. “El concepto lomeriano de curación, aplicado a la música. Relaciones entre músicos y naturaleza como paradigma para los estudios musicales”. En: *Revista Municipal Cultural Khana*, núm. 57: 1-27.

2020a. “Presupuestos ontológicos amerindios sobre el cuerpo/alma. Hacia posibles interpelaciones de la investigación social”. Dossier *Concepciones ontológicas del Cuerpo, el tiempo y lo tangible en una Bolivia contemporánea* (editado por Bernardo Rozo, Salvador Arano, Alejandro Barrientos, y Juan Villanueva). *Revista Boliviana de Investigación*, vol. 15, núm. 1: 15-50.

2020b. “¿Quién es Ayahuasca? Discusiones acerca de Plantas Maestras y relaciones consustanciales entre humanos y no-humanos, en la actualidad”. Jornada de Solidaridad con la Nación Indígena Qhara Qhara en Emergencia Por Covid-19. Instituto de Investigaciones Antropológicas y Arqueológicas y Carrera de Antropología y Arqueología. UMSA. La Paz, Bolivia.

2022. “Aliento y reversibilidad. Reflexiones sobre sonidos y músicas desde experiencias consustanciales con la abuelita Ayahuasca”. Dossier *Ontologías musicales y sonoras en Bolivia* (editado por Bernardo Rozo y Sebastian Hachmeyer). En: *Contrapunto. Revista de Musicología del Programa de Licenciatura en Música*, núm. 2: 160-211.

2023a. “¿Quién eres cuando escuchas?”. *CCELP*. Disponible en: <https://blog.ccelp.bo/entrada/quien-eres-cuando-escuchas/> (consultado el 30 de abril de 2024).

2023b. “¿A quiénes se canta en templos y procesiones? Ontologías sonoras y relacionales de la conversión y culto religiosos chiquitanos”. VI Reunión Anual de Etnología - Santa Cruz “Sonidos, músicas y espacios”. MUSEF. Santa Cruz. Bolivia.

2023c. “¿Quién canta todavía en la selva? Sonoridades relacionales en la Amazonía boliviana. Algunos cuidados para su estudio en la actualidad.” *Samanan Qamasap Inst’añani, sonoridades y espacios musicales* (compilado por Salvador Arano y Richard Mújica): 171-202. MUSEF. La Paz, Bolivia.

2024. “Aguas que escuchan”. *CCELP*. Disponible en: <https://blog.ccelp.bo/entrada/aguas-que-escuchan/> (consultado el 30 de abril de 2024).

RUIZ-LÓPEZ, Julia.

2014. “El ensayo audiovisual como informe de investigación en contextos educativos”. Tesis de Magister. Universidad de Cantabria. Cantabria, España.

SAMMARCO, Francesco.

2010. “Ícaros. Magical Songs of the Amazon”. En: *Sacred Hoop*, núm. 68: 20-24.

SEEGER, Anthony.

1987. *Why Suyá Sing. A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge University Press. Cambridge, UK.

SEVERI, Carlo y Els LAGROU (eds.).

2013. *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas*. 1ª. Coleção Sociologia & antropologia. 7 Letras. Rio de Janeiro, Brasil.

SMART, Alan y Josephine SMART.

2017. “Chapter 3: Multispecies Ethnography”. *Posthumanism: Anthropological insights*: 43-66. University of Toronto Press. Ontario, Canadá.

STRANG, Veronica.

2023. *Water Beings: From Nature Worship to the Environmental Crisis*. Reaktion Books Ltd. London, UK.

STRATHERN, Marilyn.

1988. *The Gender of the Gift: Problems with Women and Problems with Society in Melanesia*. University of California Press. Berkeley, EEUU.

1991. *Partial connections*. Rowman & Littlefield. Savage.

SWANSON, Heather.

2019. “Multispecies Research”. *SAGE Research Methods Foundations* (editado por Paul Atkinson, Sara Delamont, y Alexandru Cernat): 43-92. SAGE Publications Ltd. Londres, UK.

TAYLOR, Anne y Ernesto CHAU.

1983. “Jivaroan Magical Songs Achuar Anent of Connubial Love”. En: *Amerindia*, núm. 8: 88-127.

VIDAL, Lux (ed.).

2007. *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. 1ª. Studio Nobel. São Paulo, Brasil.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo.

1996. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”. En: *Mana*, vol. 2, núm. 2: 115-44.

WEINRICHTER, Antonio (ed.)

2007. *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Gobierno de Navarra. Navarra, España.

YATES, Julian, Leila HARRIS y Nicole WILSON.

2017. "Multiple Ontologies of Water: Politics, Conflict and Implications for Governance". En: *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 35, núm. 5: 797-815.

YUJRA, Carlos.

2005. *Laq'aachachilanakan jach'atayka amijyt'awinakapa. Los grandes pensamientos de nuestros antepasados*. C y C. La Paz, Bolivia.

2020. "*Pachan Ajayu Uywirinakan Amuyunakapaxa. El pensamiento y la cultura de la naturaleza*". Manuscrito inédito.