



# MOSQUERIAS

RELATOS SUPERSTICIOSOS  
VERDADES A OÍDOS

DAIANNA SIERRA CAMACHO

UNIVERSITAT DE BARCELONA  
FACULTAT DE BELLES ARTS

TRABAJO FINAL DE MÁSTER  
MÁSTER: PRODUCCIÓN E INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA  
(PRODART)  
LÍNEA: ARTE Y CONTEXTOS INTERMEDIA (ACI)  
RESIDENCIA ARTÍSTICA: FÀBRICA DE CREACIÓ FABRA I COATS  
CURSO 2022-2023

MOSQUERÍAS  
RELATOS SUPERSTICIOSOS, VERDADES A OÍDOS

DAIANNA SIERRA CAMACHO  
NIUB 21201994  
TUTORA: MARTA NEGRE BUSO



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA



*A Marta, mi tutora por estar dispuesta a escuchar mis ideas  
y por compartir su conocimiento.  
A Betobilly, el mejor narrador de historias que conozco,  
por esas largas y agradables horas que pasamos hablando, por la historia de la mosca.  
A Slenka, mi maestra y amiga, por abrirme mundo desde la investigación.  
A Mercè y Elias, a Carlito, Paula y Dani mi peña de Dulce Agonía, a Isabella  
por su amabilidad al participar en esta construcción desde sus saberes.  
A mi Madre, mi Padre y mis hermanos por dejar en mí esas bonitas memorias de la niñez.  
A Leonardo por ser tan generoso, apoyarme desde el amor y animarme a volar!  
A los que me callaron y a los que me alentaron a hablar,  
pues gracias a ellos se han hecho mas fuertes mis palabras.*



# CONTENIDO

RESUMEN.....	8
I. INICIANDO EL VUELO.....	14
II. PROPÓSITO DEL PROYECTO.....	24
II:I. Metodología.....	25
III. LA PALABRA HABLADA: REPRESENTACIÓN Y MATERIALIDAD.....	28
III:I.Cuando la mosca habla.....	28
III:II. La materialidad de las palabras....	30
III:III. En la escucha atenta.....	39
IV. LA MEMORIA Y EL OBJETO ARTÍSTICO, GENERADORES DE VERDAD.....	47
IV:I. En el territorio de la memoria.....	47
IV:II. El aliento, un recurso para la memoria.....	56
IV:III. La memoria individual, constructo de la memoria colectiva.....	57
V. EL CUERPO APARECIDO.....	62
VI.RESULTADOS DEL RECORRIDO.....	76
VII. FUENTES BIBLIOGRÁFICAS.....	79
VII:I. Listado de imágenes.....	82



## RESUMEN

Este trabajo final de máster presenta el proceso y los resultados del proyecto de investigación - creación artística *Mosquerías*, realizados en el marco de la maestría ProdArt de la Universidad de Barcelona entre el 2022 y 2023. A través de esta investigación indagué de una forma crítica, estética y antropológica la construcción de la realidad imaginada y de lo que yo denomino «la verdad a oídos», tomando como marco de análisis relatos supersticiosos acerca de cuerpos aparecidos, de los que surgen elementos a explorar. Para ello presenté postulados teóricos y antecedentes artísticos, que han servido como fundamento para la producción y creación de la obra artística que he desarrollado. Expongo los resultados del proceso, dando paso a cinco piezas que he producido a partir de la experiencia con el barro y con la materia sonora. En éstas se interpretan narrativas visuales y sonoras, que interactúan entre sí en el espacio y que proponen al espectador experimentar de una manera diferente y descentralizada historias comunes supersticiosas acerca de los cuerpos que se aparecen y que se convierten en constructo de la realidad. Un constructo que se genera a partir de imaginarios colectivos, donde abunda una estética de lo siniestro y de lo sublime, que toma forma a través de la oralidad y la organicidad que surge a partir de relatos acerca del cuerpo.

**PALABRAS CLAVE:** relato, verdad a oídos, memoria, palabra, organicidad, superstición.

## ABSTRACT

This final master's thesis presents the process and results of the research and creation artistic project *Mosquerías*, carried out within the frame of the ProdArt master's degree of the Universitat of Barcelona between 2022 and 2023. With this research, I analyze critically, aesthetically and anthropologically the construction of imagined reality and what I call «the truth heard», taking as a framework of analysis superstitious stories about bodies that appeared, from which elements to explore emerge. For this, I presented theoretical postulates and artistic background, which have served as a foundation for the production and creation of the artistic work that I developed. I expose the results of the process, giving way to five pieces that I produced from the experience with clay and with the sound material. In these, visual and sound narratives are interpreted, which interact with each other in space and which propose to the beholder to experience in a different and decentralized way common superstitious stories about the bodies that appear and that will become a construct of reality. A construct that is generated from collective imaginaries, where an aesthetic of the sinister and the sublime abounds, which takes shape through orality and organicity that arises from stories about the body.

**KEYWORDS:** TALE: story, truth to the ears, memory, word, organicity, superstition.



*¿En dónde te escondes?  
¿En el detalle de las palabras?  
¿En el aliento que aguarda en los rincones?  
¿En mis recuerdos recelosos?  
Negra, gorda, patona y chismosa,  
Te llevas mis secretos sin más,  
Vuelas, vienes y te vas...  
Mosquerías.*





Fig. 1. *Experiencia con el barro primera fase* [detalle], Daiana Sierra | 2022

# I. INICIANDO EL VUELO

Cuando tenía ocho o nueve años, en casa, mi padre tenía una pequeña grabadora de periodista, que mi hermano y yo cogíamos para jugar grabando historias de terror. Nos inventábamos historias fantásticas y utilizábamos objetos cotidianos que encontrábamos en casa para realizar el *Foley*. Recuerdo que usábamos tablas, los tacones de mi madre, vasijas con agua, tierra, una lámina de aluminio que simulaba los truenos de una tormenta, en fin, tomábamos lo que creíamos necesario para que los efectos sonoros de nuestros relatos fuesen más «creíbles».

En aquel momento en Colombia, se escuchaba en las casas radionovelas. Estuvieron de moda durante muchos años y mi abuela, como la mayoría de personas mayores en el país, acompañaban sus tardes escuchando este género de narrativas radiofónicas. La que más recuerdo, se llamaba *Kaliman* (1963-1991). Era una serie de aventuras que tenía como eje de sus relatos narraciones fantásticas, historias de vampiros, momias, muertos que volvían a la vida, seres infernales y, en general, su contenido era de tinte esotérico. De estas narraciones, surge el cómic mexicano basado en las historias de un hombre de ficción *Kaliman, el hombre increíble* (1965).

En la actualidad Kaliman es considerado un icono popular, que trasciende generaciones, lo que encuentro interesante, ya que en relación a la figura del narrador, Walter Benjamín (1991) afirmó que:

El narrador es admitido junto al maestro y al sabio. Sabe consejos, pero no para algunos casos como el proverbio, sino para muchos, como el sabio. Y ello porque le está dado recurrir a toda una vida. (Por lo demás, una vida que no sólo incorpora la propia experiencia, sino, en no pequeña medida, también la ajena. En el narra-

dor, lo sabido de oídas se acomoda junto a lo más suyo.) Su talento es de poder narrar su vida y su dignidad; la totalidad de su vida. El narrador es el hombre que permite que las suaves llamas de su narración consuman por completo la mecha de su vida. En ello radica la incomparable atmósfera que rodea al narrador, tanto en Lesskow como en Hauff, en Poe como en Stevenson. El narrador es la figura en la que el justo se encuentra consigo mismo. (p. 16)

Las narraciones radiofónicas se manifestaron como parte de un fenómeno que representó un cambio respecto al narrador tradicional de historias, sustituyéndolo por el colectivo urbano, interesado en la información que obtiene en la fotografía, la radio y el cine. Este tipo de narrativas surgidas son dinámicas y se desplazan no únicamente por el medio, pues transitan entre el campo y la ciudad, se relatan por generaciones y dan muestra del *folklore* que determina las tradiciones culturales de un lugar. En el caso de *Kaliman*, particularmente eran historias que relataban eventos fantásticos y supersticiosos.

Estas historias responden a una estética en el arte de carácter postreligioso y postmetafísico, en palabras de Antonio Miguel López Molina (2010) tienen por objeto el investigar a gran escala la aplicación del concepto de «acción comunicativa» al conocer humano, por entender que este concepto es la categoría más completa -de mayor rango epistémico- que se ha creado en nuestro tiempo para comprender la acción humana, dentro de la cual el conocer ocupa un lugar privilegiado, si bien no «el único» (p. 239).

Las narraciones radiofónicas experimentan con el sonido y el lenguaje, reemplazan el medio impreso y el teatro tradicional, por el teatro desde la tecnología, permite que historias siniestras permeen al público que las contempla desde el interior de sus propios hogares, generando sentido de pertenencia, ya que se reconocen como propias, como historias comunes, puesto que todos en algún momento hemos escuchado alguna.

A partir de lo anterior, y tal como lo mencione, desde muy chica este tipo producciones narrativas orales llamaron mi atención, y es por esto que el proyecto en el que he venido trabajando se enmarca en la construcción de imaginarios populares a través de relatos acerca del cuerpo aparecido. Concretamente, me interesa explorar cómo se construye la «verdad a oídos» mediante narraciones descentralizados cuyas posibilidades discursivas y narrativas me permiten poner en valor procesos de memoria oral personal y colectiva con las que busco construir

realidades a través del discurso manipulado, explorando de manera artística, mediante una serie de experiencias, las relaciones que surgen entre la realidad imaginada, la memoria, el lenguaje, la materia, el cuerpo y el sonido.

La verdad a oídos, es una característica que deviene de la historia oral. Ésta consiste en la construcción de la realidad mediante relatos que circulan a través de las voces y de los oídos de quienes cuentan y escuchan una historia, que con el tiempo, se convierte en un hecho que se asume como real. Estos relatos son elementos constitutivos del imaginario colectivo y construyen la identidad colectiva de territorios determinados.

Un ejemplo de la construcción de la verdad a oídos, son las crónicas de indias, los relatos de los europeos que llegaron a América en la época de la colonia, que tratan acerca de los habitantes originarios americanos. En ellos se describen vivencias personales y también historias relatadas por otros con las que se construyó la identidad de los habitantes originarios de América del sur y que, en general, tenían como objetivo el divulgar esa identidad como algo monstruoso.

Vemos que el paradigma más común con respecto a la verdad a oídos en el imaginario colectivo es el que constituye la figura de Dios, como lo observamos en este fragmento de la Biblia: «De oídas te había oído; ahora mis ojos te ven. Por lo tanto me aborrezco y me arrepiento. En el polvo y en la ceniza» (English Standard Version Bible, 2001, Job. 42:5-15).

A partir de los cuestionamientos que surgen durante mi proceso, tanto de investigación como de creación, me encuentro con la deriva teórica que surge de mi búsqueda, explorando y produciendo diversos elementos de tensión con los que identifiqué elementos fundamentales de las relaciones que surgen entre el cuerpo, lo siniestro, el sonido, el rastro y el contenedor.

Como lo mencioné, *Mosquerías* se desarrolla a partir de la relación que surge con el cuerpo aparecido para la producción de relatos visuales. El punto de partida surge en Bogotá, este inicia con la recolección de un archivo sonoro que se basa en historias de aparecidos, relatos supersticiosos que provenían de personas cercanas a mí; narraciones que me fueron heredadas, así como en algún momento, fueron heredadas a quienes me las contaron. Lo que es muy común, pues generalmente las historias sobrenaturales, suelen ocurrir a personas diferentes de quienes las cuentan, estas provienen de algún familiar o persona cercana.

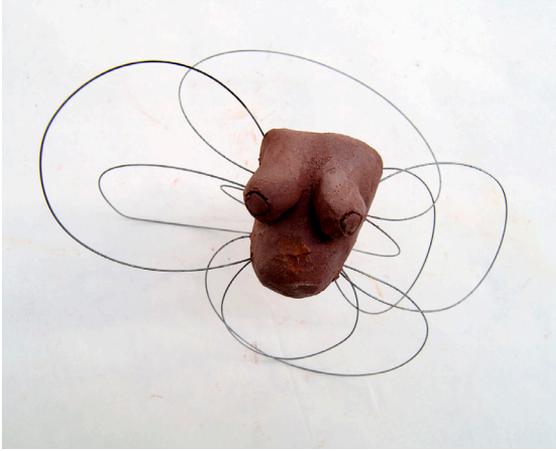
El archivo sonoro que recolecté contiene historias acerca de almas perdidas, diablos, brujas, tunjos o árboles humanoides. En todas ellas, es el cuerpo el

que aparece, un cuerpo contenido en un espacio, materializado a través de las palabras, dejando un rastro en la memoria, ocupando un espacio determinado. Uno de los relatos es acerca de una «*mosca narradora*». Este captó especialmente mi atención, ya que además de contener los elementos que me interesan, a su vez, se refiere al cuerpo femenino. La historia dice así:

Bueno, imagínese que una vez, yo vi una... entró a la casa una mosca pero gigante una mosca pero, uy, una mosca gigantesca, eso era grande como el dedo pulgar; y entonces yo cogí un trapo y la fui a matar, y mi mamá me dijo ¡NO, NO, NO, NO, NO, NO! eso no maté a esa mosca, porque eso es una bruja que se metió a la casa! y entonces, dijo, mi mamá empezó: ¡fuera bruja inmunda, inmunda bruja no venga aquí a echarnos sus maleficios, ni venga a echar sus cosas malignas, fuera de acá inmundicia, animal feroz, bruja inmunda! Y entonces mi mamá me dijo que cuando la bruja viniera así en forma de mosca, es porque viene a escuchar lo que uno está hablando y viene a ver cosas, entonces por eso es que las brujas saben que es lo que pasa dentro de las casas, porque mandan a la mosca esa transfigurada y ella ve y escucha todo, entonces lo que hay que hacer es coger la mosca con un trapo. Pegarle, pero sin matarla y después se hecha al fogón de la candela y se reza un padre nuestro y, ahí, la bruja en forma de mosca se revuelca, y la bruja resulta después, con un quemon allá en la casa, se le quema la piel; por un lado, entonces reza uno, después si uno no puede matar la mosca, cogerla para echarla al fogón, entonces la deja por ahí, va y mira la mosca en donde se esconde, y eso encuentra la gusanera de la mosca, que ese es el maleficio de la mosca... eso me contó mi mamá.

(Archivo personal, Sierra, D. marzo, 2021)

Luego de elegir este relato como eje conceptual y formal de mi proyecto, inicié la primera fase de producción. Quise trabajar en la interpretación de una *Mosca-silbato* (Fig. 3), un instrumento pequeño de barro que modelé y que se asemeja a los silbatos de cerámica precolombinos antropomorfos, constituidos por un torso con pechos, una boca y agujeros. Menciono estos silbatos, ya que considero importante mostrar cual es mi punto de partida en esta parte del proceso, y cómo a partir de este objeto y de la historia central que tomé del archivo acerca de los cuerpos aparecidos, encuentro elementos conceptuales determinantes como son el barro y su relación con la memoria, y además, la activación del sonido a través de instrumentos intervenidos por medio del aliento.



Los gestos que surgen durante el proceso de investigación - creación son de carácter autorreferencial, por lo que inicié esta fase de producción tomando como antecedente estos silbatos precolombinos, ya que son referentes fundamentales de la alfarería latinoamericana, territorio del cual provengo. Me interesa el quehacer tradicional y el uso del barro, además, hacer notoria la colección de instrumentos musicales, de incensarios y de esculturas antropomorfas. Objetos que eran importantes para las sociedades del sur de América; estos no solo fueron utilizados en su cotidianidad, sino que, a su vez, servían como ofrendas mortuorias.

Particularmente, en los torsos de las *Chamanas prehispánicas* (Fig. 4), existe una relación directa con el territorio, el cuerpo supersticioso y los relatos en torno a la magia de las mujeres ancestrales americanas.

Fig. 2. *Mosquerías* [Diversos ensayos, barro y alambre], Daiana Sierra | 2022  
Fig. 3. *Mosca - silbato* [Prototipo en barro y alambre], Daianna Sierra | 2022

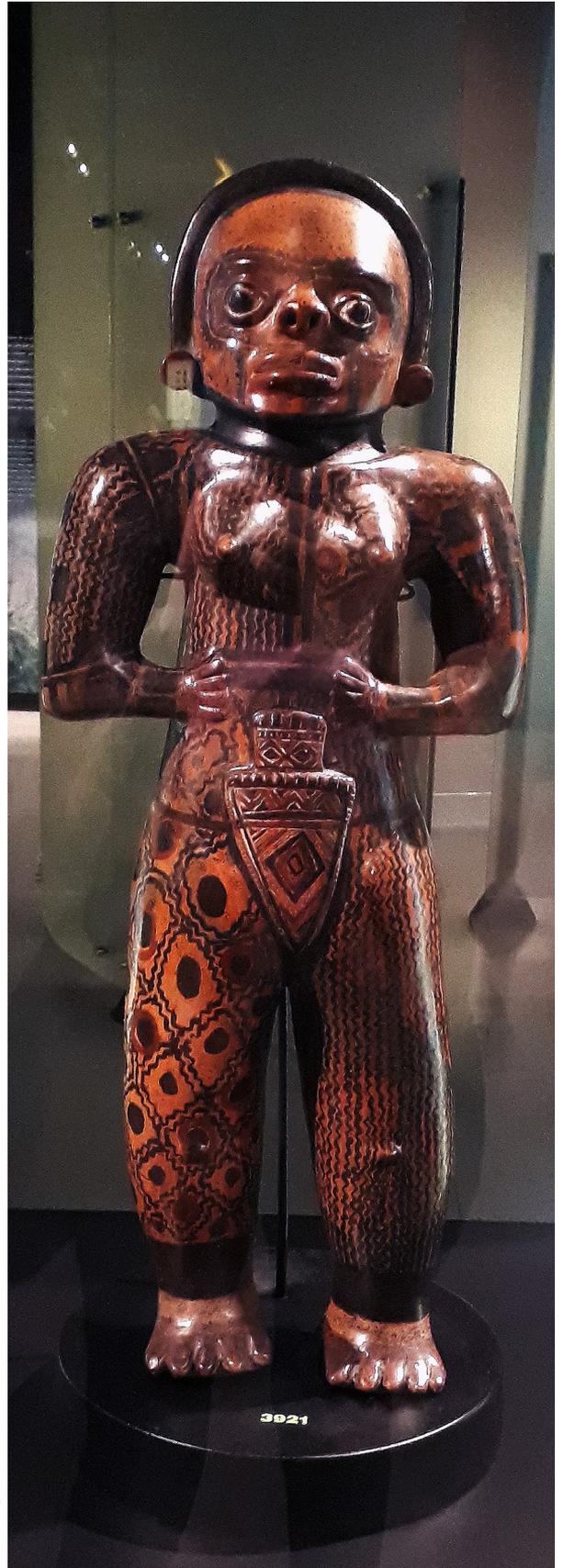


Fig. 4. *Chamana prehispánica* [cerámica Nicoyana], Museo de Jade, San José, Costa Rica | 1000-1350 E.C.





Fig. 5. *Moscas Narradoras* [Silbato barro negro], Daiana Sierra | 2023



Fig. 6. *Proceso de modelado piezas de barro blanco*, Daiana Sierra | 2023



## II. PROPÓSITO DEL PROYECTO

A partir de una orientación teórico práctica busco analizar relatos supersticiosos que rescaten la riqueza de los imaginarios populares, cuyas posibilidades discursivas y narrativas permitan poner en valor procesos de memoria individual y colectiva. Mediante diversos gestos produzco diferentes piezas que se relacionan entre sí en el espacio expositivo, simulando una etnografía determinada, con lo que pretendo originar y construir una «verdad-realidad», desde un contexto estético amplio e inmersivo.

A través del relato supersticioso de las moscas, pretendo generar elementos que se relacionan con el espacio y entre sí, y de los que se genere sincretismo para acercar lo popular a la academia, cerrando la brecha que existe entre la historia oficial y los relatos populares, el arte del cubo blanco y lo artesanal. Por otra parte, desde la antropología social, quiero hacer visibles las historias populares a través del pensamiento artístico, generando a partir de estas narrativas, herramientas para la descentralización del conocimiento.

En función de la recopilación del archivo sonoro con el que inicié el desarrollo de este proyecto, y el resultado sonoro que surgió durante el proceso, vinculo a diferentes personas: las primeras, son las que recordaron relatos y amablemente me los contaron; las segundas, son quienes jugaron conmigo a repetir la historia de la mosca apropiándose de ella. Por último, también están los espectadores que visiten la muestra y experimenten estos relatos. Con base a estas narrativas, busco producir valores de juicio, elementos generadores de «verdad». Estos relatos heredados que utilizo los entiendo como detonantes de percepción, que sirven para la construcción de la realidad imaginada.

## IV:I. Metodología

La realización del proyecto Mosquerías se ha dividido en tres fases claramente definidas. En primer lugar, he realizado un trabajo de experimentación con la materia sonora, a partir de las narraciones recolectadas. Encontré en el elemento de la mosca el punto de partida para la experimentación plástica, con el cual he reconocido y explorado cómo producir relatos visuales a partir de imaginarios comunes supersticiosos. A partir de este momento, he trabajado con tres elementos importantes que son contar, escuchar y contener, los he utilizado como eje conceptual y formal para esta primera parte del proceso.

En segundo lugar, a partir de las preguntas que han surgido en la primera fase, y el elemento de las moscas, ha iniciado la resolución de los problemas matéricos, reconociendo y manipulando el barro de manera intuitiva, y decidiendo que será la materia fundamental de mis piezas. Paralelamente, he ido construyendo el marco teórico del proyecto, encontrando lineamientos conceptuales entre la materia sonora y el barro.

Por último, a partir de las interpretaciones y gestos desarrollados durante todo el proceso, he buscado que la obra sea de carácter relacional y que, el espectador se encuentre con un proyecto inmersivo, en el que pueda experimentar tanto con las narraciones visuales, como con las sonoras y en donde sus cuerpos también aparezcan y se nutran de esa «realidad» que me interesa mostrar, puesto que, al participar de un proceso de escucha atenta, y al habitar el espacio de la obra, es cuando se empieza a construir la verdad a oídos y, consecuentemente, la realidad de las historias comunes.



Si las paredes hablasen...



### III. LA PALABRA HABLADA: REPRESENTACIÓN Y MATERIALIDAD

#### III:I. Cuando la mosca habla

Al indagar acerca de los imaginarios que se construyen mediante la estética de lo siniestro, encuentro en la palabra hablada un territorio que sirve como conducto para la generación de mis experiencias de creación. En la primera historia en relación con las «moscas narradoras» que como he mencionado hace parte del archivo sonoro con el que inicio mi proceso, identifiqué en el habla un elemento que deviene de la existencia del cuerpo desde su materialidad, ya que en este relato, las palabras se relacionan con un cuerpo «contenedor» que retiene y expulsa infinitamente.

Por su parte, vemos que las leyendas son parte del *folklore* de un lugar y de su cultura; pueblos alrededor del mundo, cuentan con estructuras literarias tradicionales a manera de leyenda, que comparten a través de la oralidad. Son historias que relatan un suceso extraordinario o sobrenatural supuestamente ocurrido a quién narra o a alguien cercano al narrador, y que se dan por verdaderas. En estudios literarios esas verdades de las leyendas se llaman memoratas, y se establecen justamente por la relación entre el narrador y la historia (Molina, 2018).

Encuentro que las grabaciones que creaba con mi hermano en la niñez han funcionado como detonantes para la realización de esta experiencia de creación artística. Mis primeras memoratas se constituyen de relatos siniestros con los que intentábamos dar forma a las palabras, y con los que establecíamos parte de nuestra memoria personal y colectiva, además, con las que construíamos parte de nuestra identidad.

De acuerdo con el antropólogo y filólogo Luis Díaz Viana (2007), el folklore

es universal, central y actual, porque tiene esa capacidad general de narrar, tiene una gran importancia en la autodefinición de las culturas: no hay culturas sin mitos, sin leyendas, sin cuentos. Porque, además, sin ellos probablemente tampoco existirían. Sin la parte inventada, sin su imaginario, las culturas difícilmente tendrían plasmación real: los relatos son intangibles por naturaleza, y aquellas cosas que oímos, vemos o tocamos constituyen sólo sus manifestaciones (p.20).

Por su parte, a través de diferentes periodos de la historia, la mosca ha tenido una carga iconológica potente, tal es el caso de Andor Pigler, quien menciona que la presencia del insecto representado en los cuadros servía para espantar las moscas de la pintura fresca (1964). El judaísmo y el cristianismo le dieron un valor moral a este insecto al relacionarlo con el príncipe de los demonios Belcebú, quien fue nombrado como «el señor de las moscas», un ídolo pagano que vivía cerca de la inmundicia. La imaginería de los bestiarios medievales, representaban también a la mosca a partir de una zootomía fantástica.

En el s. XVII se publica *La mosquea* (1615) de José de Villaviciosa. Ésta es una historia épica en la que se transcribe en prosa, según el autor, «lo que las moscas han dicho» (Villaviciosa, 1615, como se citó por González, 1942). Además, el autor pide al espectador que se «mosquee» poniéndolo al mismo nivel del insecto. El narrador, focaliza la historia desde el punto de vista de las moscas, confiriéndoles cualidades humanas, pues se les dota de cultura, lenguaje e historia, las personifica en un territorio determinado con características espirituales y físicas. En este contexto, Villaviciosa (1615) escribe en su texto: «Puestos frente a frente el fantasma y el rey, éste pregunta al espectro quién es: si una falsa o hechicera bruja, si un vestigio venido del otro mundo, si el alma en pena de alguna mosca» (p. 14).

Asimismo, el pueblo de Gerona cuenta con una historia en relación a las moscas llamada «el milagro de las moscas de San Narciso». Ana Lisnier escribe un artículo en el que analiza este relato, en el que dice que la primera versión de esta historia fue contada en 1285. Parafraseando la historia, cuentan que al llegar los soldados comandados por el Rey Felipe III a la ciudad de Gerona, asaltaron la iglesia de San Félix, lugar en el que se encontraba sepultado San Narciso, profanaron su tumba y fueron atacados por una gran cantidad de moscas verdes y azules que salieron de su ataúd clavando sus agujones ponzoñosos matando unos, y expulsando a los otros que salieron despavoridos.

En el estudio que realiza Lisnier acerca de este relato, es interesante ver cómo de esta historia a través del tiempo, surgen nuevas versiones y que, a pesar

de saber que es una narración fantástica, en la actualidad se dice que la mosca es la guardiana de la provincia de Gerona. En la zona histórica de la ciudad, existen muchas tiendas de *souvenirs* que ofrecen productos relacionados con la mosca de este relato, lo que evidencia que se convirtió en parte de su folklore.

Por otro lado, es interesante saber que a pesar de ser esta una historia rescatada de la tradición oral, existen dos actas notariales a su nombre, documentos de resguardo que tiene el ayuntamiento de Gerona, en los que se certifica la autenticidad de las versiones contadas. El acta de la primera versión, la de 1285, se encuentra en el libro de actas No 712 de la ciudad, la segunda acta notarial, data del 27 de septiembre de 1653, y fue levantada por el escribano público de la Villa de San Feliu de Guíxols, Don Jacinto solivera.

En los casos mencionados anteriormente, nos encontramos con que a partir de las relaciones que surgen en torno a un insecto se crean narrativas visuales potentes con características que pueden ser utilizadas como objeto artístico, también, vemos cómo a través de relatos tradicionales constituidos por el fenómeno de las mosca y su carga iconográfica, se ha construido parte del folklore en territorios específicos.

### III:II. La materialidad de las palabras

Como es sabido, la palabra es fundamental para la humanidad, vemos como las transiciones de los periodos de la historia del arte occidental surgieron principalmente desde la literatura, asimismo, si nos situamos en el contexto del arte contemporáneo, observamos como desde las artes visuales varios artistas han utilizado las palabras desde su espectro más amplio, la semántica como una herramienta que resignifica el lenguaje creando nuevos códigos discursivos, articulando nuevas y diferentes formas de comunicación, proponiendo materialidad en las palabras.

La artista Anna Dot, por ejemplo, realizó en el 2019 una instalación a la que nombró *La voz que habita* (Fig. 7). Una instalación que consta de dos ventiladores programados para reproducir la intensidad del aire que se exhala en la lectura de un texto escrito por la artista que se titula de igual forma. En la insta-



Fig. 7. *La voz que habita* [instalación], Feria ARCOMadrid, Dot.Ana | 2019

Fig. 8. *Palabras vacías* [instalación], Ignasi Aballí | 2020

lación, Dot deja el siguiente mensaje: «Imagina que una voz que, porque nunca llegó a pronunciarse, quedó encerrada en un cuerpo, una casa, como un fantasma que susurra estas palabras».

El texto usado para producir el aire que «exhalan» los ventiladores dice así:

Soy una voz que habita en el murmullo de lo no dicho, voy rozando, en la oscuridad del amor lejano, las cortinas y aparento fantasmas. Soy leíble como nostalgia de lo que está aún por perder, pero que ya baja la escalera y se aleja en silencio y está ya a mucha más distancia de la que cualquier espacio físico podría soportar. Y yo soy una voz que habita en la sospecha y en el recuerdo de aquellos días en los que era disible. Soy todo lo que nunca sabrá; el secreto mejor guardado, la mancha negra, incurable, el espíritu de un rencor propio y te hábito a tí y a la casa en la que vives; y soy la melodía sobre la cual bailan estas cortinas, la brisa fría que, a medianoche, te roza el cuello, te estrecha el estómago y va ensanchando el olvido de aquello no dicho: un gran vacío cada vez más inabastable en el que se pierden las palabras de todo aquello que no dijimos. (Fragmento del texto de la obra, Dot, 2019)

En este proyecto en particular, la artista se basa en la voz, los procesos de traducción y comunicación, prestando especial atención en la lectura y la escritura. A menudo Dot, explora textos como si fueran tecnologías acumulativas de información, es una artista procesual que trabaja con el gesto.

Otro artista que trabaja con piezas basadas en el lenguaje, es el artista Ignasi Aballí, parte de su obra se basa en recortes de prensa que recolecta. Son palabras que a su parecer contienen valores específicos, con los cuales genera archivos que luego utiliza en su práctica artística. En su obra *Palabra vacías* (2020) (fig. 8), hace uso de palabras que se relacionan con la ausencia o inexis-

tencia, a través de 27 plantillas metálicas que expone en una línea continua.

De acuerdo con Aballí (2020) «Por un lado, son palabras que están vacías de imagen porque no se les puede asociar una o se hace con dificultad y, por el otro, porque están grabadas en las placas y el material de las letras ha sido eliminado». Algunas de estas palabras son «invisible», «secreto», «inimaginable», «descartado», «removido». Todas ellas están grabadas en placas metálicas y no se asocian con ninguna imagen.

Según Martin Heidegger (1912-1927) el objeto sólo existe cuando el sujeto lo determina a través del lenguaje. Premisa que utilicé para la generación de una de mis experiencias artísticas: una barra de jabón que modelé en arcilla natural y que marqué en una superficie con la palabra *Habla* (Fig. 11). Realice el molde en silicona para reproducir este jabón en glicerina. En su interior, después de diferentes pruebas, generé por dentro y por fuera burbujas de aire.

La intención al hacer este jabón, es establecer el gesto que surge a través de la acción del uso de la barra sobre el cuerpo. En relación a mi objeto de estudio, los relatos acerca de cuerpos aparecidos heredados a través del tiempo, vemos como estas narraciones se modifican según la persona que las escucha y luego las



Fig. 9-10. *Habla* [detalle], Daianna Sierra | 2023



Fig. 11. *Habla* [Jabón glicerina blanca], Daianna Sierra  
| 2023

cuenta, encontramos que se produce una variación del relato conforme al cuerpo que lo contiene según su contexto. En algunos casos, son historias que ya no se cuentan, que han ido desapareciendo o que se han olvidado. Esto lo vinculo a la pieza de jabón, por la acción que surge al hacer uso de este, la palabra *Habla* grabada en la barra, deja de ser igual, pasa por uno o varios cuerpos varias veces, se modifica, hasta que el final desaparece por completo.

En síntesis, realicé el primer jabón con glicerina blanca, luego hice varias barras de glicerina transparentes, en las que va desapareciendo la palabra a medida que el cuerpo las usa, dejando rastros de la materia del cuerpo en el objeto que, a su vez, va desvaneciéndose. Me interesa establecer una metáfora a través de este gesto artístico, además, utilizar un objeto de uso común para añadirle otro sentido. Escojo el jabón con el que nos bañamos el cuerpo o las manos en el espacio que habitamos, y lo relaciono con los relatos siniestros de los cuerpos que aparecen, ya que estos también surgen en espacios así, generalmente en el hogar, a través de los amigos o en el espacio que habitamos.

Para continuar con el planteamiento en torno a la palabra hablada y su uso en las artes, tomé como referencia al artista colombiano Antonio Caro, quien trabajó la mayor parte de su producción artística usando la palabra como materia. Caro es un artista contemporáneo que utilizó el lenguaje como elemento constitutivo de su obra, interviniendo iconos y frases populares para la generación de objetos que se manifiestan en contra de sucesos hegemónicos sociopolíticos y culturales en Colombia.

Una de sus últimas obras surge durante la pandemia y es una performance que realiza en la Galería Casa Riegner titulada *Jabón bendito jabón* (2020) (Fig. 12). La intervención consistió en escribir en el vidrio de la fachada de la galería



Fig. 12. *Jabón bendito jabón* [Acción], Antonio Caro | 2020

esa misma frase con jabón rey, un jabón azul popular en Colombia con el que se lava la ropa. El artista intervino la misma fachada que usó la artista María Teresa Hincapié años atrás. En la entrevista que le hacen a Caro para Art Basel desde la galería Riegner (2020), dice que él siempre se aprovecha de las situaciones para hacer arte, y cree que las palabras tienen un gran potencial visual para ser explorado.

A través de esta acción, Caro invitaba al público para que asistiera a los espacios culturales, museos, galerías, etc., en este caso en especial, a la Casa Riegner, para que se lavaran las manos y lo saludaran con un apretón. Esta intervención surge como muestra de resistencia frente a la crisis que hubo en los espacios culturales por la falta de público durante la pandemia del covid.

En ese mismo orden de ideas, el filósofo John Austin, realizó una serie de conferencias en la Universidad de Harvard que tituló *Cómo hacer cosas con las palabras* (1955); conferencias que luego se recopilan en un libro al que denomino de la misma forma y en el que aborda el análisis de la filosofía del lenguaje. Austin concluye, que las expresiones realizativas (*performative utterances*), son las acciones lingüísticas que no se basan simplemente en decir algo, sino en hacer algo, y que no se determinan como verdaderas o falsas. Además, se refiere a la acción ilocucionaria, que se determina por la realización de un acto al decir algo como opuesto a la realización de un acto de decir algo (Austin, 1955). Abordando desde la filosofía la acción ilocucionaria, esta se refiere a la intención del hablante y su finalidad inmediata, la naturaleza del significado que provoca un efecto en el oyente.

Por lo que, tomando como base los postulados de Austin, doy paso a la siguiente experiencia que realicé durante esta primera fase de experimentación. Modelé un recipiente en barro que contiene una boca que gesticula un mensaje sin sonido (Fig 13); en él se puede ver un fragmento fantasmagórico de un rostro que habla, aunque no se escucha ninguna voz, porque está en «silencio».

Como en la mayor parte de los gestos que he venido realizando con la materia, hago uso del barro para dar forma a este recipiente. En este caso en particular, me interesa el barro, ya que por ser un elemento natural yo lo asemejo a las piedras que se erosionan por un agente natural externo durante un largo periodo de tiempo; una piedra, por ejemplo, toma forma por el agua o el viento, y en el momento en que nos detenemos a verla tiene una figura particular, aunque sigan sucediendo en ella variaciones. Una apariencia instantánea que se manifiesta ante nuestra presencia.

Por lo que bajo esta misma perspectiva, para el caso del recipiente de barro que contiene los labios que gesticulan, pero que no se escuchan, el contenedor de barro tiene una forma ondulada, como si las ondas del sonido lo hubieran manipulado por un periodo de tiempo determinado. Asimismo, quise probar lo que sucede cuando un cuerpo se aparece en un objeto, ya que por lo general, y en relación a los cuerpos que aparecen, no dicen nada, pero sí nos sugieren cosas, son señales o representaciones que aún estando en silencio, no pierden su voz.

Lua Coderch por su parte, usa la voz en sus proyectos de creación. La describe como:

Algo con lo que se puede jugar, algo que se puede entrenar, modelar, falsear. Con los años, mi interés por la voz, llevado al terreno de la práctica artística, se ha vuelto una reflexión que transita entre las cualidades formales del sonido, su fuente corpórea (el cuerpo que la emite) y su capacidad de significar. Todo ello se manifiesta del modo más claro cuando, como en la anécdota que acabo de narrar, se desnaturaliza la relación voz/cuerpo/mensaje, cuando la voz se disloca, es decir, se saca de su lugar, se tuerce o pierde la «compostura». (2018, p. 23- 24)





Fig. 13. *Recipiente en barro con boca* [video instalación],  
Daianna Sierra | 2023

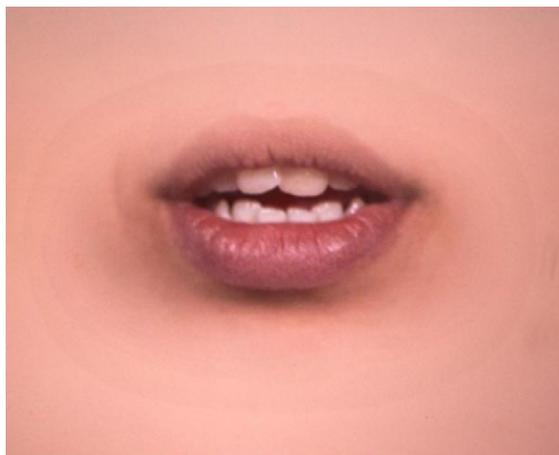
En la obra *No yo* (2019) (fig. 15), Coderch usa como referente la performance que realizó la artista Samuel Beckett *Not I* (1977) (Fig. 14), en la cual una intérprete repite de forma frenética el discurso de un sujeto, una historia sinies- tra que no dice claramente el género de quien la narra, sólo precisa que lo que está contando no le sucedió a ella. Esta acción fue presentada primero en teatro y luego en televisión por la BBC, lo que generó una cambio conceptual importante, ya que al cerrar el plano justamente por el uso de la cámara de televisión, se produjo una organicidad particular. El discurso tiene una intención agresiva, la actriz grita y ríe sin pausas, se convierte en una boca que habla en tercera persona negando definitivamente su identidad.

En el caso de Coderch, usa además como referentes los poemas de Anne Carson sobre la Ninfa Eco de la mitología griega, personaje que repite sin entender y sin fin. Coderch crea un personaje, la chica sin puerta en la boca, en la búsqueda de las relaciones que surgen entre el discurso, la voz y el fenómeno físico al hablar.

En el caso de los relatos sobre cuerpos aparecidos, mayormente se menciona a un cuerpo que aparece, pero que no dice nada, es un cuerpo que permanece en silencio, entes que articulan el habla mediante los testigos que cuentan sus historias. Vemos como en el caso de Beckett y de Coderch, la intención de la palabra en la instalación sonora cobra otro sentido más allá del comunicar un mensaje verbal.

↓ Fig. 14. *Not I* [performance], Samuel Beckett | 1997

Fig. 15. *No yo* [video instalación], Lua Coderch | 2019 ↓



### III:III. En la escucha atenta

En la búsqueda conceptual y formal de mis experiencias de producción de obra, encontré que el sonido es importante, no únicamente como un elemento que deviene de las voces de quienes cuentan los relatos, descubrí además, elementos sonoros que podrían también ser parte mi instalación. Por lo que una de las piezas de mi obra final, es *Mosquerías* (Fig. 16) , un video que realicé en el que a través de la acción de trazar sobre papel vegetal, manipule el sonido para hacerlo parte del paisaje sonoro, e intervenir con el sonido y la imagen el espacio expositivo en el que realizaré el montaje.

Concretamente, hice un video en el que se registra el trazado que hice con carboncillo y lápiz sobre papel vegetal, al dibujar la gusanera de la mosca que se menciona en el relato principal de las *Moscas narradoras*. Intervine el sonido del trazo que se reproducía como gritos, con el sonido de los silbatos y el sonido de la mosca que vuela por la sala, jugando con la plasticidad del sonido, para así, amplificar la escucha de quien experimente la obra. El sonido que se produce a través del gesto de dibujar, por otra parte, representa la intención simbólica del habla que se manifiesta por medio del aliento de quien dibuja, ya que estos son trazos son líneas firmes repetitivas, que se generan cada vez que se exhala el aliento.

El video de se proyecta sobre la ventana del salón, un cristal que genera una estética particular, pues la imagen sale del marco de la ventana y da la sensación de que se está «interviniendo» la casa directamente con el dibujo. Por otra parte, se relaciona con los cuerpos que aparecen, pues quienes circulen alrededor, se verán reflejados, lo que produce interacción y una narrativa directa con la idea que sugiero en relación a las presencias que habitan el espacio.

En síntesis, una instalación sonora consta de cuatro elementos, a saber: la voz, la música, el ruido y el silencio. Existe una energía sonora escondida en los objetos que nos revelan su voz cuando los intervenimos, vemos como con el espectro de la mirada abarcamos ciento ochenta grados de nuestro panorama, mien-



Fig. 16. *Mosquerías* [video instalación], Daianna Sierra | 2023

tras que con la escucha abarcamos trescientos sesenta grados; cuando cerramos los ojos, producimos una escucha profunda que nos permite encontrar significados en el sonido y su inmensa intangibilidad.

Por consiguiente, los mensajes que provienen del sonido son muestra de los espacios que habitamos, y solo mediante la atención de la escucha profunda los hacemos presentes. Cuando nos apartamos de lo visible, nuestro interior siempre hace ruido, escuchamos nuestra conciencia, una voz invisible que tiene autoridad sobre lo que hacemos, una voz a la que obedecemos. Para precisar, la etimología de la palabra obedecer proviene del latín *oboedīre*, ob significa ir hacia adelante y *audīre* la acción de escuchar, lo que se entiende como aquella voz de mandato u orden a la que se debe atender de forma responsable y consciente.

Antes de la escritura, la forma de vida de los pueblos era más acústica, el sonido era dominante en su modelo social. La intervención del sonido a través de las artes, hace un llamado a la escucha atenta, a orientar nuestros oídos. En su



libro *La liberación del sonido* Jorge Gomez A. (2018) dice: «El oído no favorece ningún punto de vista específico, nos circunda envolviendonos, mandandonos señales de todos lados, por lo tanto, el espacio de la escucha, es un constante de relaciones simultáneas, el oído es un sentido atento que no se cierra o se apaga, invita y propicia la introspección hacia un punto interno, pleno de experiencia, sensaciones táctiles perceptivas auditivas» (p.9).

A partir del análisis teórico acerca de la escucha atenta y la construcción de la realidad a través de la manipulación del sonido, realice la pieza *Orejas parlantes* (Fig. 18), esta es una escultura sonora en la que a través de cinco piezas de barro, que se asemejan a caracolas con orejas y una caja de madera, se reproduce el audio de la mosca que elegí como eje central, esta vez, narrada por diferentes personas.

En estas narrativas, se percibe como la historia cambia según el contexto de la persona que la cuenta, quise que la pieza fuese una especie de altavoz en el que se escucha por intermedio de orejas, por el sincretismo con las demás piezas, y a su vez, porque encuentro que al escuchar a través de otra oreja, se genera un carácter plástico más interesante que se relaciona con la construcción de imaginarios mediante de la palabra y la escucha.



Fig. 17. *Orejas parlantes* [piezas en barro] Daianna Sierra | 2023





Fig. 18. *Orejas parlantes* [Instalación sonora], Daianna Sierra | 2023



*En la presencia de los recuerdos.*



## IV. LA MEMORIA Y EL OBJETO ARTÍSTICO, GENERADORES DE VERDAD

### IV:I. En el territorio de la memoria

Como sabemos, los silbatos son elementos huecos que emiten sonidos cuando alguien sopla viento hacia su interior. Podríamos decir que son objetos que funcionan cuando se llenan de «aliento». Desde Mesoamérica hasta el Cabo de Hornos, existieron comunidades indígenas que crearon diversos aerófonos. Su alfarería constituye parte importante de su patrimonio cultural material. A través de estos silbatos se representaban principalmente animales, mujeres, mujeres chamanes y seres mitológicos. Según Pinilla (2009), «La representación de las mujeres lactantes en pitos o silbatos, evidencia la importancia antrópica en la musicalidad. Concluye, realizando una hipótesis donde afirma que la mitología es representada en quiméricas antropozoomorfas de ocarinas y pitos» (p. 45).

Como lo mencioné, la alfarería y el uso del barro y en este caso en particular, los instrumentos musicales, particularmente los silbatos, se convierten en el punto de partida de mi producción de obra. Las simples moscas-silbato que en un principio modelé, adquieren en la segunda parte del proceso de creación, un aspecto más elaborado. Ahora, ese torso, con pechos y agujeros, además tiene inscripciones y, en algunos casos, asas en forma de alas. Estas nuevas y diferentes interpretaciones, además, producen sonidos particulares, generando una nueva lectura de lo que es conocido como el silbato antropomorfo. De la historia que el objeto en sí mismo cuenta, se establece un juego entre la memoria y su representación. Así mismo, hay una relación con la historia que tomé como base de mi archivo, el relato siniestro de las moscas brujas que escuchan y cuentan todo lo que sucede dentro de las casas.

Por su parte, los silbatos precolombinos son objetos que fueron construidos en

barro por las comunidades originarias de América, lo que considero importante a la hora de elegir cual sería el material con el que quería trabajar para representar mis gestos, ya que como sabemos, el barro constituye una parte física del territorio. En el caso de la alfarería nos cuenta historias que hacen parte de la memoria colectiva de lugares específicos. Esta tradición cultural, es parte del patrimonio, de los saberes, del intercambio y de los recursos de las comunidades.

En el caso de la pieza que titulé como *Moscas narradoras* (Fig. 20), propongo neo-silbatos que den muestra de cómo se construyen nuevas tradiciones a través de discursos descentralizados, generando verdades a oídos a través de narraciones cotidianas. Concretamente, para esta pieza, realicé seis silbatos antropomorfos que representan a las *mujeres moscas* de mi relato central. Estos neo-silbatos, se exponen encima de una peana, dentro de una vitrina de acrílico transparente, dispuestas como en la museografía de un espacio expositivo etnográfico, en donde las piezas se preservan para dar «testimonio de lo verdadero» de un periodo cultural.

Estas piezas estarán acompañadas, como en la mayoría de museos etnográficos, de una ficha que describe las características de los objetos, y a su vez, de su lugar de procedencia y descripción (fig 21-22). Además, en la pared adyacente, tres fotografías ampliadas (Fig 23-25) en las que se observa parte de un rostro, una boca que espira en la boquilla del silbato y unas manos en primer plano que los sostienen, demostrando su uso y la relación física que surge a través de este objeto. Lo que me interesa al exponerlos de esta manera, es crear a través de las *moscas narradoras* un dispositivo «generador de verdad». Tal como y lo menciono al inicio, me interesa trabajar a partir de la construcción de la verdad a oídos mediante narrativas visuales, que en este caso se construyen a través de las ficciones del objeto, los antecedentes precolombinos y la manipulación de la realidad gracias al propósito artístico.



Fig. 19. *Moscas narradoras* [silbatos en barro sin hornear], Daianna Sierra | 2023



**Figuras Moscas Narradoras se relacionan con el mundo de los espíritus**  
*Storytelling flies figure relate to the spirit world*  
*Mosques narradores es relacionen amb el món dels esperits*

Bogotá, Colombia  
 Siglo XXI  
 Alfarería en barro negro



Existe una tradición antigua que perdura y que consiste en crear silbatos antropomorfos que representan mujeres-mosca. Son torsos de mujer hechos de barro negro, con pechos e inscripciones que se relacionan con la superstición y son conocidos como «moscas narradoras». Las inscripciones representan los buenos y los malos espíritus, ya que funcionan como si fuesen amuletos o talismanes. Los silbatos simbolizan personajes o entidades relacionadas con el mundo de los espíritus y están destinados para ser utilizados en rituales individuales o comunitarios con el objetivo de mantener las tradiciones orales vivas.

There is an ancient tradition that lives on and that consists of creating anthropomorphic whistles that represent fly-women. They are women's torsos made of black mud, with breasts and inscriptions that are related to superstition and are known as «narrator flies». The inscriptions represent the good and the bad spirits, since they function as if they were amulets or talismans. Whistles symbolize characters or entities related to the world of spirits and are intended to be used in individual or community rituals with the aim of keeping oral traditions alive.

Existeix una tradició antiga que perdura i que consisteix a crear xiulets antropomorfs que representen dones-mosca. Són torsos de dona fets de fang negre, amb pits i inscripcions que es relacionen amb la superstició, que són coneguts com a «mosques narradores». Les inscripcions representen els esperits bons i els dolents, ja que funcionen com si fossin amulets o talismans. Els xiulets simbolitzen personatges o entitats relacionades amb el món dels esperits i estan destinats a ser utilitzats en rituals individuals o comunitaris amb l'objectiu de mantenir les tradicions orals vivas.

Fig. 20. *Moscas narradoras* [Muestra final silbatos], Daianna Sierra | 2023  
 Fig. 21 - 22. *Moscas Narradoras* [Ficha museografía etnográfica #1 - #2], Daianna Sierra | 2023  
 Fig. 23, 24, 25. *Moscas narradoras* [Fotografías], Daianna Sierra | 2023







## IV:II. El aliento, un recurso para la memoria

El vínculo que existe entre pasado y presente me interesa especialmente, por ese motivo, mencionare algunos referentes que trabajan con este elemento. Como es el caso del artista Oscar Muñoz y su obra «Aliento» (1995) (Fig 26), esta consistió en instalar cinco espejos redondeados que cuelgan a la altura del espectador, en los que primero se ve reflejado quien se para por delante y, al respirar, a través de la condensación del aire, emerge otra cara, una fotografía pequeña de una persona que ha fallecido. El retrato aparece brevemente, luego se desvanece de la superficie brillante del disco.

Con esta gesto, el artista establece la metáfora acerca de la condición transitoria de los cuerpos, que desde el anonimato de los rostros y la brevedad de su apariencia, nos muestran lo fugaz y transitorio de la vida, En la entrevista hecha por el Museo del Banco de la República de Colombia (2011) a Muñoz, este afirma que: «la impresión sólo se revela cuando el espectador, luego de haberse reconocido, respira sobre el espejo circular. En este efímero instante, la imagen reflejada es reemplazada por la imagen impresa, (fotografías tomadas de los obituarios) de alguien ya desaparecido que retorna fugazmente gracias al soplo de vida del espectador».

La obra de Muñoz se basa en la metáfora del recuerdo a través de diferentes experiencias, planteando problemáticas alrededor de la imagen, la memoria y el olvido. Conceptualmente le interesa el instante en el que se consolida o no una imagen, el momento de grabar o imprimir en un papel o el instante de usar el fijador en la fotografía. Por ello se dice que el trabajo de Muñoz es protográfico, ya que da importancia al momento anterior o posterior en que se fija una imagen para siempre en el papel, aborda las fijación de las imágenes desde la necesidad de generar procesos de memoria individual y colectiva.

Por consiguiente, continuando con la memoria de mi proceso de experimentación, durante la segunda fase de producción, empecé a plantearme preguntas que se relacionaban en cómo a través de relatos siniestros hacemos uso de la memoria. Planteé la metáfora acerca de cómo contener el aliento en el tiempo a través del



↑ Fig. 26. *Aliento* [Instalación], Oscar Muñoz | 1995

Fig. 27. *En el aire*, [Instalación], Teresa Margolles | 2003↑

objeto artístico. Por lo que, tomando como referencia esta premisa, realice una serie de ensayos artísticos, con los que intento resolver cuál es la forma que pueden tener los relatos heredados y como la organicidad que posee la voz es, a su vez, es un constructo para la memoria.

#### IV:III. La memoria individual, constructo de la memoria colectiva

La memoria es un constructo social, que desde las artes, varios artistas usan como objeto de estudio en el ejercicio de hacer de la memoria un elemento vivo y presente y, es por eso, quiero hablar de la artista Teresa Margolles, quien trabaja a partir de la epidemia de la violencia en México. Sus obras giran en torno a las muertes violentas generadas por los carteles de las drogas, el feminicidio, la marginalización, la exclusión, entre otras. Su pieza *En el aire* (2003) (Fig. 27), consiste en llenar un salón de burbujas que fueron hechas con parte del agua con que se limpiaban los cuerpos en una morgue. Figuradamente

es agua que ha tocado a la muerte. Ahora son cuerpos volátiles livianos que se mueven por el espacio sin control. La memoria de cuerpos efímeros, cuerpos que aparecen y desaparecen en un instante. El tener contacto con estas burbujas, produce contacto con los cuerpos de todas las víctimas.

En palabras de Margolles (2017): «cada burbuja estalla en la piel, como un hecho de un cuerpo, para que tengamos una ceremonia de despedida» (entrevista Musée d'art contemporain de Montréal, 2017). La artista habla del cuerpo siniestro con una sutileza elegante, crea narrativas corporales, perturbadoras y desgarradoras, y expone al público frente a la duda de atreverse o no a caminar bajo esta lluvia.

En definitiva, vemos que la memoria se configura más allá de lo visible y, además, como se consolida de forma colectiva o histórica para la producción de identidad. Para que exista reparación en personas que han sido víctimas de algún conflicto armado, es importante remitirnos a los sucesos a través de la memoria para que existan garantías de no repetición. Esta memoria se construye a través de relatos orales o testimonios.

En ese sentido, volviendo al ensayo *El narrador* de Benjamin (1937), lo define como la persona que tiene el tesoro de la experiencia. Se refiere al narrador que cuenta sus vivencias desde la cotidianidad, que habla de sus costumbres o de algún acontecimiento significativo, y que intercambia experiencias que transitan de boca en boca. En sus palabras: «su propósito no es sólo informar sobre vivencias hechas durante un viaje o al perfeccionar su respectivo oficio con artesanos de otros lugares; al contrario comunicaban una experiencia de vida. Cumplían, por tanto, con un papel de guía y maestros y conferían frecuentemente una dimensión mística a la existencia humana» (Benjamin, 1991, p. 460-461).

Según Benjamin, al presentar sus reflexiones en torno al narrador y a la construcción de la memoria, expone que los relatos basados en la experiencia, que suceden cuando rememoramos la historia de otra persona, son un acto esencial para generar memoria colectiva o histórica y producen la capacidad de escuchar y transmitir los relatos del narrador. En el caso de la primera guerra mundial, los testimonios que aparecieron en los libros, es decir, la historia oficial, contribuyeron a la desaparición de relatos orales y la forma en que se comunicaba la experiencia. En relación a la importancia de la historia oral para la construcción de la memoria, Walter Benjamin (1991) diría:

Basta el susurro de las hojas del bosque para ahuyentarlo. Sus nidos -las actividades íntimamente ligadas al aburrimiento-, se han extinguido en las ciu-

dades y descompuesto también en el campo. Con ello se pierde el don de estar a la escucha, y desaparece la comunidad de los que tienen el oído atento. Narrar historias siempre ha sido el arte de seguir contándolas, y este arte se pierde si ya no hay capacidad de retenerlas. Y se pierde porque ya no se teje ni se hila mientras se les presta oído. Cuanto más olvidado de sí mismo está el escucha, tanto más profundamente se impregna su memoria de lo oído. Cuando está poseído por el ritmo de su trabajo, registra las historias de tal manera, que es sin más agraciado con el don de narrarlas. Así se constituye, por tanto, la red que sostiene al don de narrar. Y así también se deshace hoy por todos sus cabos, después de que durante milenios se anudara en el entorno de las formas más antiguas de artesanía. (p. 196)

Existe un matiz psicológico que se presenta a causa del relato que es contado mediante la narración oral que genera una mayor expectativa por parte del oyente, esto produce un lugar en su memoria, y genera, en quien lo escucha, mayor facilidad de replicar lo que ha escuchado. Para no ir tan lejos, lo que en la actualidad conocemos como la educación con base en la experiencia o la teoría de la acción, en la que el docente promueve el aprendizaje significativo a través del juego, la observación y el intercambio para la construcción del conocimiento. Lo que en un principio mencioné, como lo que sucedía cuando creábamos las narraciones fantásticas con mi hermano en la niñez mientras jugábamos.

Por otra parte, Maurice Halbwachs (2004), establece que tanto las capacidades cognitivas, el lenguaje y la memoria individual se construyen a través de procesos sociales y, a su vez, menciona la importancia del lenguaje para la construcción de la memoria sea individual o colectiva. El autor estudia la relación del desarrollo lingüístico en los niños y su capacidad de recordar. Para Halbwachs la construcción de la memoria colectiva es importante, ya que para los habitantes de una comunidad la rememoración produce colectividades.

En definitiva, la memoria trata de dar sentido al tiempo, de hacer una retrospectiva del pasado para construir el presente, cambia constantemente a medida de la experiencia personal y colectiva. Astrid Erll, catedrática de la universidad de Frankfurt, se ha dedicado a investigar el desarrollo de la base teórica de los estudios de la memoria. Su enfoque de la memoria cultural trata el análisis de las representaciones simbólicas de los medios masivos de comunicación, blogs, telenovelas, series de televisión y videoclips, que representan hoy procesos de rememoración en relación con las experiencias vividas por un colectivo. En pala-

bras de Erll (2010): «Los medios de la memoria migran y se transforman a través del tiempo y espacio, traspasan límites históricos y culturales en la coyuntura actual de la globalización y el cosmopolitismo» (p.126-127).

En ese sentido, el artista Alfredo Jaar, realiza una instalación titulada *El sonido del silencio* (2006) (Fig.28). A través de esta obra, en sus palabras:«pretende poner en evidencia un mundo perdido a causa de la globalización de la imagen, la masificación mediatizada de los medios de comunicación y las estrategias para la memoria en un campo de fuegos cruzado» (Jaar citado por Brenda, 2021). La instalación consiste en un cubo metálico con una caja de luz blanca en una de sus caras, y una puerta en la cara opuesta, donde hay luces verdes y rojas formando una cruz. Estas indican al espectador si puede acceder al interior de la estructura o no. En el interior hay una pantalla en la que se proyecta un texto que cuenta la historia de una fotografía que hizo Kevin Carter a una niña sudanesa hambrienta que es acosada por un buitre.

Dentro de la cabina, el video se inicia con un texto negro que aparece sobre un fondo blanco. Narra la historia de Carter desde que nace hasta que se convierte en fotoperiodista, el momento en que se trasladó al sur de Sudán (1993) para documentar la hambruna que había en aquel momento en ese país, y el instante en el que se encuentra con la escena que reproduce en la fotografía. El fotógrafo, dice que esperó veinte minutos a que el buitre abriera las alas para hacer la imagen, y es en ese momento del video que se disparan dos flashes hacia el espectador y aparece la fotografía que tomó Carter brevemente. El texto continúa contando la historia. La imagen se publicó en el «*The New York Times*» y aunque recibió muchas críticas, en 1994 el fotógrafo recibió un premio Pulitzer por ella. El constante consumo de drogas, lidiar con críticas, los eventos violentos que reportó durante su carrera y otros sucesos complejos en su vida, lo llevaron



Fig.28. *El sonido del silencio* [Instalación], Alfredo Jaar | 2014

a una profunda depresión y al poco tiempo se suicidó.

Observamos como Jaar cuestiona la relación frente a cómo percibimos las imágenes y cómo a través de ella comprendemos el mundo. De los antecedentes artísticos y teóricos que he mencionado, surge una reflexión acerca de cómo las imágenes tienen el poder de ser reconfiguradas, y como estas, a su vez, tienen la capacidad de exceder el tiempo ante nuestras interpretaciones.

Por consiguiente, podemos resaltar que las memorias individuales tejen redes hasta volverse colectivas, descentralizando discursos hegemónicos y haciéndonos parte viva de la historia. Los artistas citados anteriormente, utilizan objetos para apropiarse de ellos y justamente visibilizar hechos históricos, pues es fundamental esa mirada disidente que nos conecta con una dialéctica particular, que se sitúa entre el pasado y el presente, y que da muestra de la importancia de los imaginarios contruidos a través de la memoria.

A mi juicio, y para finalizar, considero al tiempo como la incertidumbre que pone en tensión a los sujetos, justamente por el hecho de no vivir lo inmediato del presente a causa de las necesidades del futuro. Comprendo la memoria como la construcción de identidades y como elemento esencial para la reconciliación, no por la melancolía de lo que ya fue o por lo que se nos escapó, más bien, por la lección que deja para la experiencia.





¿Qué se esconde en los rincones de las casas?



## V. EL CUERPO APARECIDO

Volviendo al relato de las *moscas narradoras*, vemos que existe una naturaleza siniestra y sublime que relaciona a los animales y a los cuerpos humanos. En las religiones, en general, la materialización de lo físico representa lo moral, para el caso de mi objeto de estudio, señalo un cuerpo narrador y contenedor de relatos supersticiosos, en la búsqueda de interpretar esta relación acerca de lo sublime y lo siniestro que surge a través del cuerpo aparecido. Burke afirma que «lo sublime del terror proviene de la vastedad desconocida del mundo natural. En relación a esta idea, en lo siniestro se despierta la incertidumbre también sobre el sujeto mismo, la sospecha de la subjetividad como un abismo insondable» (p. 55).

En esa relación entre lo sublime y lo siniestro del cuerpo, se encuentra la performance *Transfiguraciones* (2001) (fig. 29) del artista Oliver Sagazan. En la acción Sagazan usa capas de barro y pintura que pone en su rostro para transfigurar su condición humana, alterando la estructura del discurso acerca de la belleza. En esta performance, además de hacer desaparecer su rostro, juega con el sonido como un gesto estético en el que, al desarticularlo, produce trasgresión y el cuerpo humano se convierte en un objeto siniestro. Cuando pinta su rostro y su cuerpo, desdibuja su identidad y se reconfigura a través de un ritual mediante un cuerpo monstruoso, un cuerpo «aparecido» o un cuerpo borroso, evidenciando formas de señalarlos y reconocernos.

Las alteraciones, transformación y, en síntesis, las metamorfosis voluntarias del cuerpo, conforman parte del discurso actual y de la estética de las producciones artísticas. La piel es una superficie simbólica, que justamente sirve como referente en procesos de transculturación en el arte contemporáneo. Según Sandra Martínez Rossi (2017):

La piel no es planteada exclusivamente como frontera o valla entre la interioridad del cuerpo y la exterioridad circundante, pues la piel como superficie genera un flujo orgánico y, al mismo tiempo, un intercambio social, clave en la vida de cada sujeto. Ciertamente, la piel representa un elemento sustancial de conexión y, desde ese lugar, se impone como instrumento cultural y simbólico; un estatus que la proyecta simultáneamente al espacio de la ritualidad y la sociabilidad. (p. 18)

Por lo que, con base a la relación que surgió entre los relatos acerca de los cuerpos aparecidos, lo siniestro contenido en la figura de las moscas, y la ambigüedad del cuerpo mosca-mujer, realicé la pieza *Moscas contenedoras* (Fig. 30). Es mi interpretación de las *moscas*, con orejas en vez de alas, que se posan en las paredes y rincones del espacio expositivo, en búsqueda de los relatos que allí surgen.

Estas piezas guardan relación con los demás elementos de la instalación, en el caso de la pieza *Orejas parlantes* (Fig. 18), en la que se escucha la variación del relato principal a través de estos objetos en forma de caracola con orejas, me interesa que exista una transversalidad formal en la obra. En el caso de las moscas posadas en la pared, pretendo que sean contenedores que están por todas partes, ya que el discurso que proponen estos cuerpos huecos es el de escuchar, contar y contener. El juego que se produce cuando se relacionan los elementos en el espacio, determina que todas las piezas expuestas, son parte de un mismo relato que surge a partir de los elementos encontrados a través de la investigación.

La organicidad que surge de la relación entre lo sublime y lo siniestro, se manifiesta a partir de lo estético, lo discursivo y lo psicológico. Tal como lo podemos observar en la obra *Maman* (1999) (Fig. 31) de Louise Bourgeois, realizada en homenaje a su madre, en la que representa a través de una araña de nueve



Fig. 29. *Transfiguration* [Performance],  
Oliver Sagazan | 1998

Fig. 30. *Moscas contenedoras* [piezas en barro negro], Daianna Sierra | 2023



metros de altura, a una mujer tejedora, y a su vez, trata de la ambigüedad que representan las arañas en la naturaleza, protectoras y al mismo tiempo depredadoras. En el análisis acerca de lo sublime que realiza Edmund Burke (1987), decía:

La pasión causada por lo grande y lo sublime en la *naturaleza*, cuando aquellas causas operan más poderosamente, es el asombro; y el asombro es aquel estado del alma, en el que todos los movimientos se suspenden con cierto grado de horror. En este caso, la mente está llena de su objeto, que no puede reparar en ninguno más, ni en consecuencia razonar sobre el objeto que la absorbe. de ahí nace el gran poder de lo sublime, que lejos de ser producido por nuestros razonamientos, los anticipa y nos arrebatada mediante una fuerza irresistible. El asombro, como he dicho, es el efecto de lo sublime en su grado más alto; los efectos inferiores son admiración, reverencia y respeto. (p. 42)

La araña de Bourgeois, refleja el estado de lo sublime que expresaría Burke, pues vemos cómo esta araña-madre protege aguerridamente los huevos que carga en el abdomen, rodeados por esas patas largas que parecen una celda; en la naturaleza, las arañas cazan, pero al mismo tiempo son pequeñas y vulnerables ante la presencia humana. Existe una condición monstruosa en la interpretación de la araña-mujer que nos expone frente a las representaciones de un cuerpo abyecto, y la identidad que se construye a través del relato, en este caso, el de las memorias de la artista.

Por otra parte, vemos como el cineasta canadiense David Cronenberg, ha trabajado innumerables veces, el concepto de lo orgánico, lo sublime y lo siniestro, por esta razón, lo tomo como referencia. *The crimes of the future* (2022) (Fig. 32) es la última película que realizó. Esta historia se basa en la distopía del cuerpo en un futuro cercano en el que los humanos pierden los umbrales de dolor



Fig. 31. *Maman* [escultura],  
Louise Bourgeois | 1999

a causa del consumo excesivo de paliativos. La ingesta de alimentos y medicinas plásticas genera una evolución humana que provoca mutaciones en los cuerpos, un tipo de conciencia autogenerativa que produce nuevos órganos (tumores), a lo que responden dos artistas, realizando cirugías en vivo como acción performática. «Si necesitas hacer una nueva autopsia, necesitas un cadáver, corporal, incorporado, corpulento. Palabras del cuerpo, palabras carnosas» como dice el diálogo de una escena de la performance que realiza Caprice, una de las protagonistas del film.

En la película, la falta de dolor se convierte en menester para satisfacer las necesidades del cuerpo. «*Body is reality*» es el lema de quienes están en contra, en la rebelión del devenir del cuerpo de la distopía que construye Cronenberg en esta película. El dolor el dolor es el nuevo sexo, los tatuajes son producidos internamente a través de los pensamientos, la dopamina es droga que se comercializa, para inducir a los límites del sentir del cuerpo.

Podemos observar, que en el trabajo en general de Cronenberg, el tiempo se expone a través del cuerpo. El rastro que deja en cada mutación, es lo que algún día fue; y el cuerpo con rastros de plástico en el futuro, lo que un día será. Nos enfrenta mediante relatos siniestros y fantásticos, a realidades de consumo y a posibilidades de visibilizar a través de las Artes la alteridad del ser y lo siniestro de la existencia.

Fig. 32. *The crime of the future* [película], David Cronenberg | 2022





Fig. 33. *Making love revolutionary* [instalación], Anna Maria Maiolino | 2019

Para continuar en el análisis acerca de lo sublime, siniestro y orgánico en las artes, me gustaría mencionar el trabajo de Ana María Maiolino, en especial su obra *Making love revolutionary* (2019) (Fig.33), pues me interpela su trabajo por la organicidad en algunas de sus piezas. Además, me interesa la diversidad de técnicas que utiliza para su realización: grabados, esculturas, fotografías, videos, obras sonoras e instalaciones. En esta obra, a través de piezas de barro en un *site-specific*, transporta a los espectadores entre lo grotesco y lo orgánico. Formalmente, se trata de varias piezas de barro alargadas, apiladas en la puerta del espacio expositivo, son tiras de barro que se asemejan a serpientes sin cabeza, que se van ondulando y entrelazando; sugieren un dinamismo en el material que se desborda sin control.

Al ubicar de esta forma estos barros, insinúan el adentro y el afuera, y utiliza la reproducción del objeto. Para Maiolino, es importante el uso del barro porque es un elemento usado por sus antepasados y sirve para construir vocabularios propios. Con sus piezas en barro, ella construye herramientas que le sirven para generar sus propias narrativas, con la pretensión de volver a los orígenes. «Alude al primer gesto humano de usar las manos como una herramienta y crear una nueva paradoja, un nuevo alfabeto, un nuevo discurso» (Anna Maria Maiolino on Poetic Wanderings, Errancia poética, 2018). A través de sus piezas, la artista busca construir gestos en torno a la realidad, para reinventarla de una forma más atractiva.

Al reflexionar sobre las categorías de lo orgánico, lo sublime y lo siniestro, surgió otra de las piezas que conforman mi obra *Las paredes tienen oídos*. Explorando las posibilidades que existen en el espacio y la materialidad del relato, realicé lo que sería un *site-specific*, con varias orejas alargadas en barro blanco, que están expectantes frente a lo que ocurre a su alrededor. Ubique cada una de las orejas de forma orgánica y saliendo de la habitación en donde se encuentran las demás piezas, como si se desbordara el sonido y con la intención de invitar al espectador a entrar. Estas orejas de barro blanco, son de diferentes tamaños, como una ola que crece, por lo que la idea de poner las pequeñas fuera y las grandes dentro, representa a las orejas que crecen gracias a la escucha atenta, pues se «nutren» de los relatos que surgen dentro de la habitación.

Desde que supe que el lugar en el que realizaría el montaje de mis piezas sería La Casa Elizalde, fue interesante pensar las relaciones que podrían surgir al exponer en un espacio que antes fue habitado por una familia, ya que esto guarda una estrecha relación con mi obra. Los relatos acerca de cuerpos aparecidos, surgen generalmente dentro de las casas, son contados por personas cercanas a quien los escucha y son historias que forman parte de las tradiciones familiares. Por otro lado, la Casa Elizalde es un centro cultural al que llegan personas de la comunidad; un lugar en el que entra y sale mucha gente, cada uno con sus historias particulares, además, es un lugar de intercambio y en el que se construyen redes creación.

Como lo he venido mencionando, mi obra está compuesta por cinco piezas, a saber: el vídeo *Mosquerías* (Fig. 16), la instalación sonora, *Moscas parlantes* (Fig. 18), la muestra etnográfica de los silbatos y las fotografías, *Moscas-narradoras* (Fig.20), las esculturas, *Moscas contenedoras* (Fig. 30) y el *site-specific*, *Las paredes tienen oídos* (Fig. 34). Todas ellas, a excepción del video y las fotografías, fueron realizadas en barro negro y blanco. En el caso del barro negro con chamota, por el vínculo del color negro de las moscas y la referencia a su pelo. En el caso del barro blanco, lo escogí porque, al hornearlo, su color se torna amarillento y se parece más a la textura y el color de los huesos. En ambos casos, el material es indicador de la organicidad y la cohesión que deseo que se interprete en mi obra.

*Las paredes tienen oídos* (Fig. 34), es la premisa que utilicé para la creación de esta pieza y el punto de partida con el cual surgieron momentos interesantes durante su desarrollo. La mayor parte de mis piezas tienen un carácter orgánico e intuitivo, en ellas se evidencian gestos que surgen durante el proceso. En el caso de esta pieza, no quise trabajar con moldes, pues consideré que, de la misma





Fig. 34. *Las paredes tienen oídos* [Piezas en barro blanco], Daianna Sierra | 2023





manera que ninguna oreja es igual a otra, en la construcción de la verdad a oídos, cada relato depende del contexto de quien lo cuenta; la construcción de la realidad depende del imaginario tanto individual, como colectivo. En este caso, al realizar cada una de estas piezas, surgieron narrativas visuales particulares, ya que el material se manifestaba según su momento, y en el caso de mi experiencia sensible, era posible evidenciar mi animosidad, el ímpetu o el cansancio, y por otra parte, lo *ritual* que surgió durante el proceso.



← Fig. 35. *Las paredes tienen oídos*  
[Registro site-specific Casa Elizalde],  
Daianna Sierra | 2023

Fig. 36-37. *Las paredes tienen oídos*  
[memoria del proceso], Daianna Sierra | 2023





Fig. 38. *Barros crudos*, Daianna Sierra | 2023

## VI. RESULTADOS DEL RECORRIDO



La realización de todas estas piezas son el resultado de un proceso que comienza al reencontrarme con la lejanía de mis memorias y compartirlas. Este proceso, inicia al recordar un juego que hacía de niña, dando paso a un marco de análisis, en el que a partir de la experimentación artística me di cuenta que los relatos nos enseñan un sinnúmero de elementos con los cuales es posible experimentar para transmitir ideas de una persona a otra. Quise situarme, en el espacio y el tiempo a través de la palabra, ya que en un inicio fue lo más complejo para mi al llegar acá. Descubrí que mis palabras muchas veces se diluían sin llegar a su fin, y que mi voz migrada debía ser contundente para conseguir su objetivo.

Mi deseo al hablar acerca del cuerpo aparecido, supersticioso y siniestro desde la mirada objetiva de la academia, es el de provocar el acceso a nuevos públicos en los espacios culturales, puesto que, al potenciar la relevancia de lo común y de lo cotidiano, intento propiciar una experiencia artística en un espacio descentralizado sin jerarquías, en el que haya cabida para todos. Justamente, cuando hablamos de relatos sobrenaturales, estos suponen discursos que se ubican en espacios reales relacionados con aspectos de la vida cotidiana, que son subvertidos a través de la narración misma, por encontrarse en el límite de la experiencia real y de la experiencia ilusoria e imaginativa de lo sobrenatural.

Al intentar resolver lo que era relevante para mi obra, tuve que acotar elementos en su producción, puesto que para resolver algunos de los interrogantes expuestos durante el proceso descubrí que era importante distinguir en la simpleza la profundidad del objeto. En general, mis experiencias de producción son de carácter procesual y se basan en gestos, además, contienen un discurso de carácter retórico y poético en los que, mediante proyectos de investigación teórico prácticos, me reconozco. Durante este proceso, fue interesante encontrar lo conceptual a través de

la materialidad del objeto.

Durante el proceso de investigación - creación que realice en *Mosquerias*, encontré en los relatos populares que surgen a partir del misticismo, la materialidad de la palabra, la organicidad de los cuerpos aparecidos, los contenedores de historias y la memoria, elementos fundamentales que sirven como medio para la construcción de la realidad imaginada, y que además, pueden ser utilizados como herramienta para la construcción de la verdad a oídos.

Para terminar, quiero señalar que ha sido interesante descubrir cómo mediante el *folklore*, que se manifiesta a través de historias populares supersticiosas y fantásticas, se produce el tránsito de la palabra migrada generando transculturalidad, siendo además, detonante para la construcción de identidades múltiples. Esas sugerencias de la realidad en espacios determinados, comunican y producen elementos que nos sitúan en espacios comunes. En definitiva, somos cuerpos que habitan, así nuestra presencia se deba a la memoria o a las palabras de quienes nos recuerdan a través de nuestras historias.





## VII. FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

- Abalia, A. (2013). Lo siniestro femenino. Universidad del País Vasco.
- Adorno, T. L. (1983 (1970)). Teoría Estética. Ediciones Orbis.
- Andrés, R. (2008). El mundo al oído. Ediciones Acantilado. Recuperado de: [https://ipfs.io/ipfs/QmNqK7C3ZCVANjnGDpMhKBd6CvqVHUsYHZJKpmlDtEX6dC?fileName=Andres\\_Ramon-El\\_mundo\\_en\\_el\\_oido.pdf](https://ipfs.io/ipfs/QmNqK7C3ZCVANjnGDpMhKBd6CvqVHUsYHZJKpmlDtEX6dC?fileName=Andres_Ramon-El_mundo_en_el_oido.pdf)
- Austin, J.L. (1955). Cómo hacer cosas con las palabras. Edición electrónica de la Universidad ARCIS. Recuperado de: [https://www.escrituradigital.net/wiki/imagenes/Austin\\_-\\_Como\\_Hacer\\_Cosas\\_Con\\_Palabras.PDF](https://www.escrituradigital.net/wiki/imagenes/Austin_-_Como_Hacer_Cosas_Con_Palabras.PDF)
- Benjamin, W. (1991). El narrador. Madrid: Editorial Taurus. [https://cc-catalogo.org/site/pdf/benjamin\\_el\\_narrador.pdf](https://cc-catalogo.org/site/pdf/benjamin_el_narrador.pdf)
- Brenda, U. (2021). Sobre la memoria y el olvido en el arte contemporáneo, Cuaderno de Música, Artes visuales y Artes escénicas, vol 16. Ediciones Pontificia Universidad Javeriana.
- Burke, E. (1987). Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello. Editorial Tecnos. Recuperado de: [https://www.academia.edu/28383105/BURKE\\_Indagacion\\_filosofica\\_sobre\\_el\\_origen\\_de\\_nuestras\\_ideas\\_acerca\\_de\\_lo\\_sublime\\_y\\_de\\_lo\\_bello](https://www.academia.edu/28383105/BURKE_Indagacion_filosofica_sobre_el_origen_de_nuestras_ideas_acerca_de_lo_sublime_y_de_lo_bello)
- Cardella, S. (2022). La potencia de lo grotesco: carnaval, muerte y renovación en Como coração saindo pela boca, de Jonathas de Andrade. Revista Index, Pontificia Universidad Católica de Ecuador.
- Díaz, L. (2007). Reflexiones antropológicas sobre el arte de la palabra: folklore, literatura y oralidad. Madrid, España.

- Eliade, M. (1992). Mito y realidad. Capítulo I y II. Editorial Labor S.A..
- Fajardo, C. F. (1999). Hacia una estética de la Cibercultura. Universi-  
tas Humanística. Recuperado de: [file:///D:/Users/charm/Downloads/adminpujo-  
js,+9579-35833-1-CE.pdf](file:///D:/Users/charm/Downloads/adminpujo-<br/>js,+9579-35833-1-CE.pdf)
- Ferrero, L. (2003). Del Oro Precolombino Costarricense, ensayos. Euned, Edito-  
rial Universidad estatal a distancia.
- Freud, S. (1919). "Lo ominoso", en Obras Completas, volumen XVII (1979) Buenos  
Aires: Amorrortu.
- Gomez, J. (2016). Emisora de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, Oír es ver,  
programa 5. Emisión Julio 2/2016, Recuperado de: [https://www.utadeo.edu.co/es/  
link/emisora-hjut/40076/podcast-hjut?programa=107956&contenido=244666](https://www.utadeo.edu.co/es/<br/>link/emisora-hjut/40076/podcast-hjut?programa=107956&contenido=244666)
- Gomez, J. (2018). La liberación del sonido - Las artes sonoras y su campo  
expandido. Edición Ars sonorus S.A.S. Recuperado de [https://docer.com.ar/doc/  
nese0cn](https://docer.com.ar/doc/<br/>nese0cn)
- Halbwachs, M. (2004). Los marcos sociales de la memoria, Anthropos, México.
- Heidegger, M. (1912-1927). La pregunta por la cosa. Palamedes Editorial. Re-  
cuperado de: [https://www.academia.edu/40723704/\\_36\\_HEIDEGGER\\_Martin\\_La\\_Pregun-  
ta\\_Por\\_La\\_Cosa](https://www.academia.edu/40723704/_36_HEIDEGGER_Martin_La_Pregun-<br/>ta_Por_La_Cosa)
- Ignasi, A. (2022). El lenguaje es tan dúctil que se puede transformar en lo  
que queramos, El español. Recuperado de: [https://www.elespanol.com/el-cultural/  
arte/arte\\_internacional/20220305/ignasi-aballi-lenguaje-ductil-puede-transfor-  
mar-queramos/654434977\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/<br/>arte/arte_internacional/20220305/ignasi-aballi-lenguaje-ductil-puede-transfor-<br/>mar-queramos/654434977_0.html)
- Le Breton, D. (2002). Signes d'identité. Tatouages, piercings et autres mar-  
ques corporelles. Editorial Titivillus.
- Lisnier, A. M. (1985). Estudio sobre el milagro de las moscas de San Narciso.  
Quadern de treball.

- López Molina, A. (2010). Categorías fundamentales del pensar portmetafísico. Revista Internacional de Filosofía, Universidad de Murcia.
- Mariezcurrana, D. (2008). La historia oral como método de investigación histórica.
- Martínez R. S. (2017). La piel como superficie simbólica. Editado por Fondo de cultura económica.
- Muñoz, O. (2011). Oscar Muñoz, protografías, Biblioteca del Banco de la República. Recuperado de: <https://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/curaduria.html>
- Pereyra, G. (2018). El concepto de huella en la filosofía de Walter Benjamín. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Recuperado de: <https://www.re-dalyc.org/journal/4217/421757148002/html/>
- Piglet, A. (1964). La mouche peinte: un talisman, en Bulletin du Musée hongrois des Beaux-Arts (1964).
- Pinilla, G. (2009). Cosmografías musicales en culturas prehispánicas del suroccidente colombiano. Programa Editorial Universidad del Valle.
- Riviére, P. (2000). El proceso creador del psicoanálisis a la psicología social. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Sánchez, F. S. Reza, S. R. López, L. J. V. (2013). Lo siniestro inconsciente y su manifestaciones en el arte. Revista de psicología de la universidad autónoma del estado de México, Nueva época 2.
- Villaviciosa, J. (1615). Análisis de la mosquea, Real Academia Española, RAE. Recuperado de: [https://apps.rae.es/BRAE\\_DB\\_PDF/TOMO\\_XIV/LXVI/GonzalezPalencia\\_17\\_61.pdf](https://apps.rae.es/BRAE_DB_PDF/TOMO_XIV/LXVI/GonzalezPalencia_17_61.pdf)

## VII:I. Listado de imágenes

- Fig. 1. *Experiencia con el barro primera fase* [detalle], Daiana Sierra | 2022
- Fig. 2. *Mosquerías* [Diversos ensayos, barro y alambre], Daiana Sierra | 2022
- Fig. 3. *Mosca - silbato* [Prototipo en barro y alambre], Daianna Sierra | 2022
- Fig. 4. *Chamana prehispánica* [cerámica Nicoyana], Museo de Jade, San José, Costa Rica | 1000-1350 E.C.
- Fig. 5. *Moscas Narradoras* [Silbato barro negro], Daiana Sierra | 2023
- Fig. 6. *Proceso de modelado piezas de barro blanco*, Daiana Sierra | 2023
- Fig. 7. *La voz que habita* [instalación], Feria ARCOMadrid, Dot.Ana | 2019
- Fig. 8. *Palabras vacías* [instalación], Ignasi Aballí | 2020
- Fig. 9-10. *Habla* [detalle], Daianna Sierra | 2023
- Fig. 11. *Habla* [Jabón glicerina blanca], Daianna Sierra | 2023
- Fig. 12. *Jabón bendito jabón* [Acción], Antonio Caro | 2020
- Fig. 13. *Recipiente en barro con boca* [video instalación], Daianna Sierra | 2023
- Fig. 14. *Not I* [performance], Samuel Beckett | 1997
- Fig. 15. *No yo* [video instalación], Lua Coderch | 2019
- Fig. 16. *Mosquerías* [video instalación], Daianna Sierra | 2023
- Fig. 17. *Orejas parlantes* [piezas en barro] Daianna Sierra | 2023
- Fig. 18. *Orejas parlantes* [Instalación sonora], Daianna Sierra | 2023
- Fig. 19. *Moscas narradoras* [silbatos en barro sin hornear], Daianna Sierra | 2023
- Fig. 20. *Moscas narradoras* [Muestra final silbatos], Daianna Sierra | 2023
- Fig. 21 - 22. *Moscas Narradoras* [Ficha museografía etnográfica #1 - #2], Daianna Sierra | 2023
- Fig. 23, 24, 25. *Moscas narradoras* [Fotografías], Daianna Sierra | 2023
- Fig. 26. *Aliento* [Instalación], Oscar Muñoz | 1995
- Fig. 27. *En el aire* [Instalación], Teresa Margolles | 2003
- Fig. 28. *El sonido del silencio* [Instalación], Alfredo Jaar | 2014
- Fig. 29. *Transfiguration* [Performance], Oliver Sagazan | 1998
- Fig. 30. *Moscas contenedoras* [piezas en barro negro], Daianna Sierra | 2023
- Fig. 31. *Maman* [escultura], Louise Bourgeois | 1999
- Fig. 32. *The crime of the future* [película], David Cronenberg | 2022

Fig. 33. *Making love revolutionary* [instalación], Anna Maria Maiolino | 2019

Fig. 34. *Las paredes tienen oídos* [Piezas en barro blanco], Daianna Sierra | 2023

Fig. 35. *Las paredes tienen oídos* [Registro site-specific Casa Elizalde], Daianna Sierra | 2023

fig. 36-37. *Las paredes tienen oídos* [memoria del proceso], Daianna Sierra | 2023

Fig. 38. *Barros crudos*, Daianna Sierra | 202