



# Saberes vivos

en la investigación artística

Natalia Calderón  
Abel Cervantes  
Atzin Salazar

COORDINADORAS

# Saberes vivos en la investigación artística

Natalia Calderón  
Abel Cervantes  
Atzin Salazar

Coordinadoras



2022

## **Saberes vivos en la investigación artística**

Primera edición 2022  
Instituto de Artes Plásticas  
Universidad Veracruzana

Natalia Calderón  
Abel Cervantes  
Atzin Salazar  
**Coordinadoras**

Mariel Rodríguez Salinas  
Diseño de portada

ISBN: 978-607-8716-65-4

El contenido de este libro fue sometido  
a revisión de pares.

© Todos los derechos reservados.  
Se prohíbe la distribución venta o  
consignación de este libro.

Impreso en Xalapa, Veracruz, México.  
Enero de 2022

CÓDICE/ TALLER EDITORIAL  
Violeta No. 7  
Colonia Salud  
Xalapa, Ver. CP 91070  
Tel 2288180629  
codice@xalapa.com

## Contenido

Presentación . . . . .	7
Agradecimientos . . . . .	13
Nota de Natalia Calderón . . . . .	15

### Saberes

Cuerpos vivos, territorios vivos, saberes vivos . . . . .	19
<i>Natalia Calderón y Abel Cervantes</i>	
Saberes vivos en la investigación artística. Reflexiones a partir de los proyectos Calpulli Tecalco y Ecología del saber. Historias que la historia no cuenta . . . . .	33
<i>Mónica Amieva</i>	

### Cuerpo

Saber(se) viva/o: conjuros desde/con el cuerpo y el archivo para explorar los paisajes del yo en Carguyoq. Investigación acción escénica . . . . .	49
<i>Lucero Medina Hú</i>	
Topoficción. Teatros del paisaje, panorama de Cuatrociénegas . . . . .	69
<i>Aristeo Mora de Anda</i>	
Mapas corporales de la trashumancia: saberes desde la emoción viva y corporizada . . . . .	85
<i>Porfirio Carrillo Castilla</i>	

### Territorio

Comunidades de cuidados como prácticas y experiencias de resistencia entre mujeres de la Sierra de Zongolica . . .	103
<i>Verónica Moreno Uribe</i>	
<i>Shantal Meseguer Galván</i>	

Recuerdos-potencia: del Archivo Caminante al Archivo Predictivo . . . . .	125
<i>Eduardo Molinari</i>	
Semblanzas. . . . .	145

A Sol

A cada vida que es todas y que es una sola

ESTA PÁGINA HA SIDO INTENCIONALMENTE DEJADA EN BLANCO

## Presentación

El Seminario Permanente de Investigación Artística (SPIA) comenzó con la idea de explorar cómo conviven el arte y la generación de conocimiento en el pliegue entre la pedagogía, la investigación y la producción artística. Desde entonces, en el SPIA hemos transitado distintas etapas con participantes varios, con ejercicios y acercamientos tanto artísticos como académicos: publicaciones de libros, exposiciones artísticas, impartición de talleres, un programa de radio y pódcast y un seminario permanente, que han permitido establecer una relación pedagógica en el contexto universitario pero también desde el territorio veracruzano y la escena de arte contemporáneo en México.

El SPIA del Instituto de Artes Plásticas (IAP) ha trabajado a través de la Universidad Veracruzana ininterrumpidamente desde 2017 con el objetivo de producir y legitimar los conocimientos artísticos además de abrirlos a otras áreas del saber. Generando, desde entonces, vínculos con otros investigadores y grupos de investigación dentro y fuera del contexto académico.

El compromiso artístico-pedagógico del SPIA implica trabajar con una lógica desjerarquizante, estrechando las relaciones entre estudiantes, profesoras e investigadores, en respuesta a la necesidad de los espacios de educación en el arte. En nuestro recorrido, hemos encontrado que las estructuras verticales, no permiten reconocer las singularidades ni construir comunidad, solo reproducen esquemas prediseñados como los bloques de preconstrucción de las

ciudades modernas que sepultan la tierra fértil donde se cimientan.

Así como todo lo vivo se mueve y la única constante es el cambio, a partir de la contingencia sanitaria del 2020, el Seminario se ha adaptado a las plataformas digitales y a las narrativas transmedia que nos han permitido pensar(nos) en conjunto a través de la distancia. Éstas nos han abierto nuevas posibilidades de aprendizaje, de relación con otrxs y reflexiones sobre el papel de los cuerpos y los territorios. En 2021 continuamos con la labor de desestabilizar no sólo la investigación y el aprendizaje, sino también los estándares en los que concebimos un encuentro de investigación. Así, en octubre de ese año, llevamos a cabo el Tercer Encuentro de Investigación Artística *Saberes vivos en la investigación artística* en un formato híbrido con acciones colectivas que permitieron dar prioridad a la corporalidad que, hoy más que nunca, se encuentra en el centro de la discusión al estar viviendo el aislamiento resultante de la contingencia sanitaria. Fue una necesidad encontrarnos con los *saberes vivos* y en general, reconocer la vida. ¿Cómo es que un saber puede estar vivo? ¿Cómo hacemos una práctica artística viva?

Constantemente surgieron interrogantes sobre la esencia y posibilidades de los saberes vivos que fueron encaminándonos junto con ellos, y así nos permitieron explorarlos y sentirlos.

El 3er Encuentro nos inquietó mucho: nos dejó con muchas provocaciones de pensamientos, sentires y más preguntas que resoluciones. Es por ello que en esta publicación, *Saberes Vivos en la Investigación Artística*, decidimos continuar con la labor de comunicación y pensamiento crítico para seguir debatiendo este tema en otro formato, el escritural, en un tiempo reflexivo más prolongado y en compañía de autorxs de otros campos de conocimiento.

Después de estos años de estar desentrañando el concepto y los alcances de la investigación artística, recordamos una vez más que ni la investigación, ni el arte pueden estar aislados del resto de los saberes. Ésta fue la razón por la que nuestro libro pasado, *¿Indisciplinar la investigación artística? Metodologías en construcción y reconstrucción*, apelamos a la noción de indisciplina. Buscábamos romper el ordenamiento disciplinario que ha separado, clasificado y jerarquizado unos saberes por encima de los otros.

El SPIA ha buscado cultivar distintos canales de diseminación de su producción artística y epistémica como parte de su agenda pedagógica, y es por ello, que entre otras actividades, hemos concentrado esfuerzos hacia el ámbito editorial. En 2018 publicamos nuestro primer libro *Practicar la inestabilidad. Diálogos y acercamientos desde la investigación artística* en el que nos preguntábamos cómo se están transformando las prácticas artísticas contemporáneas al estar insertas en contextos de investigación? ¿Cómo son los nuevos conocimientos generados? Más adelante en 2020, editamos nuestro segundo libro *¿Indisciplinar la investigación artística? Metodologías en construcción y reconstrucción* para reflexionar sobre el riesgo del disciplinamiento metodológico en la investigación artística y recuperar voces que proponen proyectos alternativos.

En este tercer libro, buscamos poner de manifiesto la vida misma y es por ello que decidimos invitar a participar a distintas autoras y autores que nos abrieran el espectro más allá de las artes visuales. En esta publicación, usted encontrará acercamientos a los saberes vivos desde lo antropológico, lo social, lo escénico e incluso un relato situado desde la perspectiva de un neuroetólogo que se ha sumergido en la investigación artística a través del Seminario SPIA.

Tanto es así que, para ampliar el concepto y los alcances del *territorio* en relación a la producción artística y cultural, y asumir, como dicen Meseguer y Moreno en el texto que aquí presentan, “la posibilidad de crear sociedades de conocimiento no exclusivamente universitarias” incluimos dos capítulos que nos pueden ayudar a comprender este concepto desde la experiencia. Por un lado, desde la sierra de Zongolica, en Veracruz, Shantal Meseguer y Verónica Moreno, ponen en práctica los cuidados comunitarios y nos comparten esa experiencia en su texto *Comunidades de cuidados como prácticas y experiencias de resistencia entre mujeres de la Sierra de Zongolica*. Y, desde otro contexto, Eduardo Molinari, en su capítulo *Recuerdos-potencia: del Archivo Caminante al Archivo Predictivo*, nos comparte cómo a través del archivo y una necesidad del auto-reconocimiento desde del linaje familiar, su proyecto se transformó en nuevas interrogantes y una nueva práctica archivística-artística situada en el territorio argentino donde intervienen la historia y la memoria. Mientras que Meseguer y Moreno retoman los conocimientos y prácticas ancestrales en un sitio específico dentro de la comunidad, Molinari lo hace desde el archivo y la documentación en una gran urbe, como lo es Buenos Aires. Siendo ambas, aproximaciones concretas de las relaciones y saberes que se gestan al trabajar en estrecha relación con el territorio.

Siguiendo el camino de las implicaciones políticas y personales del territorio, Lucero Medina, al igual que Aristeo Mora, resaltan la importancia de poner el cuerpo en la investigación artística y trasladan el foco a un teatro mortal, concepto que Medina retoma de Peter Brook; un teatro que se mueve, se transforma y se crea en el proceso. Medina, además, pone en juego el papel de la historia personal en la investigación-creación generando así relaciones importantes entre el panorama político de Perú y su propia historia como hija de un migrante. Por otro lado, Mora nos

recuerda la importancia de mirar el paisaje de forma distinta, sus cuidados y delicadeza a través del giro ético y del compromiso político del arte.

En un punto intermedio entre la narración, la historia del humano desde la biología y de los afectos que se cultivan a la par de los conocimientos en el Seminario, Porfirio Carrillo aterriza una reflexión de lo vivido en el Tercer Encuentro de Investigación Artística, utilizando la metáfora y la observación como herramientas para la construcción de la memoria.

A través de la investigación que Mónica Amieva ha desarrollado respecto a los trabajos de José Miguel González Casanova, Pablo Helguera, Mónica Mayer y Fernando Palma, a quienes encuentra ejerciendo resistencia a las políticas neoliberales de producción en los distintos ámbitos que cada uno abarca, resaltando así la historia desde las “metodologías contingentes” que están en estrecha relación con el territorio, el cuerpo y la vida.

Abel Cervantes y Natalia Calderón recuperan la discusión del papel del cuerpo en la investigación artística y de la resistencia micropolítica que implica investigar *a flor de piel* cultivando los afectos, las relaciones de cuerpos continuados, los parentescos raros y posthumanos, atendiendo al contexto y trabajando desde Xalapa para pensar el territorio y los saberes vivos no como apropiación de saberes ancestrales sino como extensiones, desdobles y desbordes de una academia miope pero capaz de seguir generando conocimiento.

Con el afán de encaminar el debate compartido por los textos, esta publicación está organizada en tres ejes que nos han permitido ordenar el desarrollo de las ideas clave: saberes, cuerpo y territorio. En el primer apartado, comenzamos con el texto de *Cuerpos vivos, territorios vivos, saberes vivos*, seguido de *Saberes vivos en la investigación*

*artística. Reflexiones a partir de los proyectos Calpulli Tecalco y Ecología del saber. Historias que la historia no cuenta.*

Continuamos con el apartado dedicado al cuerpo con los capítulos: *Saber(se) viva/o: conjuros desde/con el cuerpo y el archivo para explorar los paisajes del yo en Carguyoq. Investigación acción escénica, Topoficción. Teatros del paisaje, panorama de Cuatrociénegas y Mapas corporales de la trashumancia: reclamos del saber desde la emoción viva y corporizada.*

Finalmente el tercer y último apartado lo reservamos para ampliar nuestra noción de territorio con *Experiencias sobre la disposición de sí y la construcción de comunidades de cuidados entre mujeres de la Sierra de Zongolica y Recuerdos-potencia: del Archivo Caminante al Archivo Predictivo.*

Así, lxs nueve autorxs que esta publicación reúne nos muestran distintos acercamientos sobre cómo relacionar la vida con la investigación. A través de distintas metodologías, unas más cercanas a lo artístico y otras más apegadas a las ciencias sociales y las humanidades, lxs autorxs de este libro comparten con lx lectorx sus reflexiones sobre el impulso en la creación y en la investigación, la relación entre los cuerpos y los territorios, los cuidados y las narrativas que construimos a través de estos conocimientos.

Los capítulos de este libro son propuestas, resultantes de la experiencia, sobre nuevas formas de mirar la investigación como un proceso vivo, en relación con el cuerpo y con el territorio donde se realizan.

Invitamos a lxs lectorxs a dejarse empapar por las provocaciones que los capítulos despliegan; vincular las propuestas con sus propias experiencias y cuestionar sus propias nociones sobre lo que pueden llegar a significar los *saberes vivos* en relación con la investigación artística.

## Agradecimientos

Éste, como cualquier otro proyecto editorial, es el resultado de la suma de muchos esfuerzos y reconocerlos es necesario en un trabajo como el nuestro que habla de los cuerpos continuados:

Agradecemos, primero que nada, a lxs compañerxs del SPIA, con quienes en cada sesión fuimos sembrando, regando y cultivando las incipientes ideas que luego dieron fruto con esta publicación.

Gracias a las personas invitadas al Seminario que han nutrido nuestra conversación con sus propias reflexiones: Zaira Espíritu, Sandra Calvo, Sergio Hernández Loeza y Claudia Cabrera.

Especialmente agradecemos a lxs ponentes/facilitadorxs del 3er Encuentro de Investigación Artística que prepararon el terreno para pensar desde la acción estas importantes nociones de una manera indisciplinada y colectiva. Gracias a Lia García, Andrés Luna, Juan Aurelio Fernández, Aristeo Mora de Anda y Mónica Amieva.

Estamos muy agradecidxs con el Instituto de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana que ha apoyado el crecimiento y desarrollo del SPIA desde sus inicios.

Finalmente queremos reconocer la dedicación y el trabajo del gran equipo que organizó, gestionó y llevó a cabo las labores internas del SPIA durante este último año. El equipo está formado por estudiantes de la Facultad de Artes Plásticas de las licenciaturas en Artes Visuales y Di-

*Agradecimientos*

seño de la Comunicación Visual de la Universidad Veracruzana: Mariel Rodríguez Salinas, Abel Cervantes, Atzin Salazar y Fernanda Gordillo, y coordinado por Natalia Calderón, investigadora del Instituto de Artes Plásticas, también de la UV.

## Nota de Natalia Calderón

Escribimos, compilamos y editamos esta publicación durante los meses de mi embarazo y, aunque el tema de los saberes vivos lo hemos trabajado en el SPIA de manera conjunta desde hace más tiempo, la gestación en mi cuerpo coincidió, cruzó y trastocó todas las reflexiones que aquí compartimos. Cada palabra escrita, cada texto revisado, cada hora de trabajo vertida, fue una negociación explícita con mi cuerpo que apelaba, en voz alta, a estar presente.

Mi cuerpo, que durante estos meses no ha sido solo mío, lo he compartido y puesto al servicio de la formación de la incipiente vida de un nuevo ser. El cuidado de la vida estuvo de manifiesto y recordándome en todo momento que es el motor que mueve nuestro interés y pensamiento.

Sin planearlo expresamente mi/nuestro cuerpo y este libro fueron gestados de manera paralela. Ambos comparten tiempo, desarrollo y energía; un vínculo vital queda impreso en cada uno.

El cultivo y el cuidado de la vida no son propios del embarazo o la maternidad, lo gestamos todxs en todo momento, cada quien desde el territorio que ocupa, la trinchera que defiende y con las relaciones que nutre y germina ya sea con la tierra, con lxs animales, con lxs estudiantxs o con los aprendizajes. Al final de cuentas, cultivar saberes es crear, cuidar y amar la vida.

ESTA PÁGINA HA SIDO INTENCIONALMENTE DEJADA EN BLANCO

A stylized map of the Iberian Peninsula, including parts of France, Spain, and Portugal, is shown in a light purple color. The map features solid black contour lines and dashed black lines. The word "Saberes" is written in a bold, black, sans-serif font in the center of the map.

# Saberes

ESTA PÁGINA HA SIDO INTENCIONALMENTE DEJADA EN BLANCO

## **Cuerpos vivos, territorios vivos, saberes vivos**

*Natalia Calderón y Abel Cervantes*

Si abrimos a las personas, encontramos paisajes.  
Agnés Vardá

### **Cuerpo-nosotrxs**

Este último año, en el SPIA<sup>1</sup>, nos ha inundado una pregunta que no nació sola. La hemos cultivado, cuidado, dado espacio y tiempo para que crezca. Es una pregunta que no podíamos pronunciar en un principio, pero que nos resonaba de manera intuitiva. Ha sido una pregunta encarnada que ha germinado en nuestros-cuerpos. Sí, con guión, porque no hablamos de la suma de las figuras individuales, sino de lo que pasa entre ellos. Es una pregunta que, como diría bell hooks<sup>2</sup>, se enseña como acto, que no es una demostración para otros, sino para una misma. Es de-

---

1 El Seminario Permanente de Investigación Artística se creó en 2017 en la Universidad Veracruzana en México y se ha dedicado a explorar los vínculos y relaciones entre el arte y la investigación. Para más información, ver: <https://investigacionspia.wordpress.com/>

2 bell hooks es una autora, profesora, feminista y activista social estadounidense que decidió nombrarse a sí misma con este nombre a partir de su bisabuela materna y evitando el uso de mayúsculas para evadir la egolatría de los nombres propios. Ver más sobre bell hooks <https://www.thoughtco.com/bell-hooks-biography-3530371>

cir, que no es una pregunta demostrativa o explicativa sino más bien performática; que nos construye a la vez que la vamos explorando.

A partir de esta transformación pedagógica, que es como entendemos los procesos dentro del SPIA no concebimos que haya una brecha o distanciamiento entre la teoría y la práctica. Y es que, a lo largo de los cuatro primeros años por los que ha transitado el SPIA, hemos buscado y practicado pensar con todo el cuerpo, y no solo con el individual sino con el cuerpo colectivo; también con los cuerpos de lxs demás: pensar con el espacio, con el contexto.

Marina Garcés lo explica de una manera brillante con el concepto de *cuerpos continuados*. Retomamos sus ideas para pensar en un cuerpo extendido: “Pero ¿y si los cuerpos no están ni juntos ni separados sino que nos sitúan en otra lógica relacional que no hemos sabido pensar? Más allá de la dualidad unidad/separación los cuerpos, se continúan” (Garcés, 2013, p.30).

En el tiempo que llevamos compartiendo en el SPIA, hemos tenido muy presente el pensar, el hablar y actuar desde nosotras; situadas en el contexto académico de la Universidad Veracruzana, una universidad estatal pública, desde la ciudad de Xalapa, México. Desde el Instituto de Artes Plásticas, nos preguntamos las maneras de hacer y entender la *investigación artística*, los alcances que ésta tiene y las relaciones que establece con los otros campos disciplinares. Es una tarea continua, que no se resuelve con una simple respuesta, sino que busca abrir más interrogantes conforme va desplazándose. Nos rehusamos a creer en las verdades unívocas o en los acuerdos universales. Situarnos desde el *no-saber* ha sido nuestra trinchera ontológica, epistemológica, ética y política.



Figura 1. Proceso de *Montaje de un Ensayo Editable* (2020).  
Foto: archivo SPIA

En estos últimos años, nos hemos cruzado con el campo de la historiografía para cuestionar el papel de la Historia oficial y reivindicar la ficción en las narrativas tanto artísticas como de investigación artística. El papel de la ficción y sus entrecruces con la investigación artística lo exploramos el año pasado en un proyecto colectivo al que titulamos *Montaje de un Ensayo Edible*<sup>3</sup>. Éste comenzó con lecturas y debates colectivos, cruzó por la fabricación de máscaras, la recolección de cierres, un guión de filmación, la grabación de la voz narradora, dibujos y performance, para terminar en una pieza de video que muestra a manera de pliegue, la narrativa ficticia y nuestra reflexión teórico-metodológica sobre la investigación artística en el contexto xalapeño y sus alcances.

Para este proyecto, y en general, para remover nuestro entendimiento sobre qué son las narrativas verídicas, tanto artísticas como de investigación, usamos las ideas que Donna J. Haraway nos aporta. La filósofa y bióloga desarrolla ideas fuertemente provocadoras en su libro *Seguir con el problema* (2019). En la página 213 comparte una imagen en la que se lee “Generen parientes, no bebés”. La invitación que nos hace la autora a generar nuevos parentescos no se limita a los círculos familiares, sino que por el contrario, nos empuja a salir de la idea de familia tradicional para entablar nuevos lazos afectivos con otros seres que no sean únicamente humanxs: cultivar parentescos raros con animales, plantas, lugares.

Por otro lado, y si trasladamos las ideas de Haraway al campo que nos reúne en este texto, el de la investigación artística, podemos pensar, accionar y cultivar otros vínculos distintos a los normalizados, abrir el espectro de lo narrable hacia el mundo de la ficción (la *fabulación especulativa*) algo que en los espacios artísticos normalmente ya se

---

<sup>3</sup> Ver video: <https://youtu.be/XXu0i5joNxU>

contempla pero no en el mundo de la investigación. Menos aún, nos atrevemos a generar parentescos raros con otros órdenes que los establecidos, otras especies, otros objetos: relaciones de *respons-habilidad*, dice Haraway.

Las relaciones comprometidas, horizontales y respetuosas con otros organismos vivos y no vivos responden a un cuestionamiento de la lógica antropocéntrica que coloca al hombre (en masculino) por encima de todo ser viviente e inerte. Perspectivas como el *posthumanismo* (Braidotti, 2015; Haraway, 2008) ponen en duda este paradigma jerarquizado y nos empujan a tomar conciencia de las formas de relacionarnos que asumimos con nuestro entorno.

Si seguimos con la premisa que antes mencionamos de los cuerpos continuados y ahora añadimos que estos cuerpos no solamente serán humanos, ni solamente serán seres vivos, expandimos el cuerpo continuado del que habla Garcés hacia todo el ecosistema donde nos desarrollamos: la ciudad, el territorio, las montañas, los árboles, los organismos vivos, las rocas, las personas, animales y plantas. Todxs juntxs somos este cuerpo continuado, ese cuerpo-nosotrxs, ese cuerpo vivo.

Sin embargo, hemos de tomar en cuenta que este cambio de paradigma, que otras culturas milenarias ya reconocen así en su comprensión originaria del mundo, trae consigo contradicciones e implicaciones políticas y micropolíticas que hemos de cuestionar y analizar.

## **Ciudades Muerte**

En el ejercicio de situarnos nos encontramos con un contexto económico y político que permea las relaciones entre los cuerpos continuados que hemos reflexionado anteriormente, ahondar en él es necesario para no caer en la trampa de una objetividad que sólo existe en el papel.

A este entramado económico, político y social, Felix Guattari le llama Capitalismo Mundial Integrado (CMI) y ha tomado por la fuerza nuestra capacidad de pensar en común. Este proceso violento de posesión de la imaginación nos tiene en riesgo a distintas escalas; en lo global, el cambio climático y la extinción masiva de especies; en lo local, la incapacidad de poder pensarnos empáticos.

En respuesta a estos procesos han surgido una serie de posicionamientos y metodologías que destacan la necesidad de relacionarnos no solo escapando a las nociones de individuo, sino también de la jerarquización de la categoría Humano. Porque si bien Felix Guattari y Suely Rolnik describen a estos “sistemas de conexión directa entre las grandes máquinas productivas, las grandes máquinas de control social y las instancias psíquicas que definen la manera de percibir el mundo” (2013, p. 40) y complejizan en sus distintas formas en que atraviesan no solo el trabajo sino la manera de pensar el conocimiento, el problema queda sesgado y corto si perpetuamos la lógica jerárquica donde la prioridad es el humano.

En ese sentido, retomamos la voz de Haraway (2019) quien nos recuerda la importancia de extender la observación, de leer todos los extremos hacia donde se mueve la tentacularidad de la máquina capitalista a través de su entendimiento del *Chtuluceno*. Este desplazamiento de la mirada, nos ha abierto el panorama para poder ver cómo aquellos afectos interespecie nos están formando y moviendo, pero también nos ha permitido reconocer la manera en la que nuestra creación se ve tomada por la producción de capital.

Donna Haraway nos regala un saber invaluable cuando nos recuerda que “importa con qué ideas pensamos otras ideas” (2019, p. 38), es así, que se vuelve importante destacar y desenmarañar los distintos ejes en los que esta-

mos entendiendo la fuerza productiva del capitalismo, de tal manera que podamos comunicar cómo estamos siguiendo con el problema desde el SPIA.

En una primera esfera se encuentra una superestructura que hoy conocemos como neoliberalismo que se nutre de la individualidad y la segregación de los cuerpos. Consideramos pertinente agregar la noción de *segregación* a la de *especialización*, porque la normalización de la palabra especializar ha llevado a pensarla como una condición natural y favorable, volviendo el ejercicio de la separación de los cuerpos (vivos y no vivos) una actividad casi ingenua y sin repercusiones políticas.

La segregación que impone el neoliberalismo se trata de una forma muy sofisticada de interiorizar la política colonial. Establece y adoctrina fronteras muy claras entre los grupos de poder. Amurallando lo humano, lo blanco, lo masculino y haciéndolo la única fuente de deseo. Más aun, esta separación tiene el objetivo de incentivar aquello que llaman competencia. Ese entendimiento de que sólo a través de lo bélico, lo armamentista y lo confrontativo se puede producir con la suficiente eficiencia. Producir, así a secas, porque este entramado tiene el degradante objetivo de acumular todo aquello que pueda ser acumulable, desde capital hasta conocimientos.

Es así que la academia, como un nicho de mercado más, se encuentra en la misma necesidad de producir conocimientos que puedan competir. Impone metas a lxs docentes e investigadorxs para comprobar que su trabajo es suficientemente productivo. Además, tiene un sistema de especialización-segregación del conocimiento donde no es posible comunicarse entre distintas áreas y apremia con la jerarquización de aquellas que generan conocimiento industrializable.

Atrás de la lógica de competencia y superioridad, aún se esconde el estereotipo de genio, tanto en el caso de las artes, el genio creador, como de las ciencias el genio científico, por supuesto, ambos hombres, talentosos, incomprendidos por naturaleza, superiores a todos los demás.

En conjunto, la segregación y la figura autoral funcionan como combustible y engrasante del entramado neoliberal. Ante un mecanismo con tanta velocidad y fuerza, hemos encontrado en el cultivo de parentescos raros y relaciones de investigación desde lo afectivo, un modo de resistir. Frente a los grandes relatos y proyectos político-económicos, encontramos refugio en la alteridad de lo micropolítico, siempre con el objetivo de lograr contagiarnos de otros seres y dejar algo de nuestra búsqueda en ellos.

Por otro lado, consideramos que existe una trampa discursiva cuando desde el trabajo en solitario se menciona la multitud de voces que intervienen en una investigación. Gilles Deleuze y Claire Parnet describen el ejercicio de la investigación (y de la escritura principalmente): “Cuando se trabaja se está forzosamente en la más absoluta soledad [...] No obstante se trata de una soledad extremadamente poblada [...] de encuentros [...] Un encuentro quizás sea lo mismo que un devenir o que unas bodas, encontramos personas, pero también movimientos, ideas, acontecimientos, entidades” (1980, p. 11). Pero, reconocer el conjunto de cuerpos que apoyan un texto o una acción artística en lo discursivo o referencial, de cierta manera vuelve a caer en la reafirmación de un genio creador que piensa o reúne lo establecido por otros genios creadores y al escribir esto no podemos evitar sonreír y frustrarnos por la contradicción que estamos habitando al reconocer lo sistemático del problema y la inevitable replicación de él.

Es por ello que destacamos la importancia de un trabajo en común con relaciones materiales no solo con otras personas, sino con otros seres y territorios. Pensar, sentir, reflexionar, activar, escribir, gestar, cultivar, siempre en colectivo. Sin obviar el papel de nada, ni la riquísima diversidad que emerge. Nos situamos en las ciudades que son los sueños modernistas de las generaciones que nos preceden como Aristeo Mora les llama, las ciudades ruina, las ciudades fracaso, las ciudades muerte y accedemos a nuestra memoria para ficcionar y pensar en común los espacios con el objetivo de no mutilar los procesos de investigación de su carácter posthumano y hacer resistencia micropolítica a la avasalladora fuerza de la máquina capitalista.

### **Saberes vivos**

La lógica jerárquica a la que hemos hecho referencia en este texto, no solo se construye en la verticalidad, también es posible reproducirla en un sistema de centro/periferia. Si observamos el caso de las ciudades, por ejemplo, es común ver que responden a esta acumulación de bienes y servicios en los centros, mientras que las partes más alejadas carecen de estos privilegios. Al igual que en la jerarquía vertical, el centralismo reproduce, sin cuestionar, los esquemas que hemos planteado anteriormente: acumulación, competencia, progreso, dejando fuera otras formas de entendimiento y relación con el espacio entre los seres.

Las universidades son otro espacio más que replica la lógica jerarquizada vertical y centralizada. Pero existen, dentro de éstas, fuerzas que resisten la homogeneización del discurso científico, universal, colonizador y patriarcal. Silvia Rivera Cusicanqui (2018) nos habla de una academia manchada, que no es lisa; a esto le denomina la

*epistemología ch'ixi*. La autora boliviana defiende que en la academia no todo es liso, habla de las texturas y las manchas del pensamiento *ch'ixi*<sup>4</sup> como una característica de mixtura decolonial. Retoma y defiende, en la producción de conocimiento, el posicionamiento indígena y su entendimiento del mundo. Al igual que Rivera Cuscanqui, nosotrxs creemos en “la creación de espacios y prácticas a contrapelo de la degradación de la política y de las apuestas delirantes por los fetiches del desarrollo y el progreso” (p.70) solo que cada quien lo hace desde su contexto y su posicionamiento.

Nuestra intención no es apropiarnos de la sabiduría de los pueblos originarios. Tenemos claro cuál es nuestro posicionamiento desde la Universidad Veracruzana, en Xalapa, México y desde ahí nuestro marco de acción para crear espacios de resistencia en la propia universidad. Xalapa, una ciudad pequeña, se abre como un espacio para habitar las contradicciones, pareciera que la montaña donde está fundada permea el carácter de las personas que llegan a habitarla. La nostalgia por un futuro prometedor que se imaginó por las generaciones que vieron el “milagro mexicano” se siente en las calles; las tensiones de su tradición muy católica se agita con las juventudes que cada año llegan a estudiar la universidad y que con ellas se refresca el aura de un futuro esperanzador. Xalapa es también la segunda zona metropolitana más desigual en ingresos económicos de México (United Nations, 2011, p. 44), las fronteras entre clases sociales son tan palpables como los valles y crestas de las montañas que habitamos. Nuestro posicionamiento está desde este lu-

---

4 “... hay que recordar el significado de la palabra *ch'ixi*: simplemente designa en aymara a un tipo de tonalidad gris. Se trata de un color que por efecto de distancia se ve gris, pero al acercarnos nos percatamos de que está hecho de puntos de color puro y agónico: manchas blancas y negras entreveradas” (Rivera Cuscanqui, 2019, p. 79).

gar tan vivo y en movimiento; desde lo que queda del bosque de niebla, desde una ciudad que crece en medio de la exuberante vegetación, la eterna humedad, su sinuoso terreno y resquicios de ríos.

Desde aquí, y en el pliegue entre el contexto universitario y el artístico, luchamos por una desjerarquización de los saberes entre las ciencias y las artes, el reconocimiento de los saberes sensibles, emotivos y corporeizados; saberes que no caben en los estantes de los archiveros institucionales, que se resisten a ser escritos en los documentos oficiales, saberes que saltan, se mueven y sorprenden; rebasan lo discursivo, que son móviles, inestables (Calderón y Ortiz, 2018) e indisciplinados (Calderón y Caro, 2020).

Los saberes vivos son aquellos que no son cuantificables como objetos o datos y se resisten a la lógica acumulativa capitalista al estar en continuo cambio. A los saberes vivos hay que nutrirlos, cultivarlos y cuidarlos. Podemos decir que los saberes vivos son relaciones epistémicas y ontológicas que se establecen entre los cuerpos y los territorios y, por tanto, tienen impresas fuertes implicaciones políticas y éticas que se dejan ver a flor de piel.

### **Investigar a flor de piel**

En el marco que hemos desplegado a lo largo de este texto, ¿qué podría significar investigar con el cuerpo o con los cuerpos/territorios?

Ya anteriormente, hemos retomado las palabras de Marina Garcés y volvemos a ellas porque nos dan luz a este respecto. La filósofa catalana pone de manifiesto la necesidad de *poner el cuerpo* (p. 66 y 67) y con ello se refiere a ponernos en juego, dejarnos afectar, estar presentes y sintientes. Si bien, parecería que todxs estaríamos de acuerdo con este

argumento, a la hora de practicarlo, en general, y más específicamente en los circuitos académicos, nos queda muy grande la tarea. Y es que hablamos de reestructurar un posicionamiento ético y político a través del cuerpo.

La corporalidad respecto a la investigación es una temática que nos implica y nos obliga a reflexionar sobre nuestro propio hacer: nuestras emociones y sensaciones a través de la investigación.

Mônica Hoff, por otro lado, retoma las ideas de la teórica Rita Segato para distinguir entre lo tópico, aquello que acontece en la piel, en el cuerpo, en el plano de lo real y lo concreto y lo utópico que se mantiene en el horizonte, alejado de la realidad y las corporalidades. La artista visual, curadora e investigadora brasileña reclama la piel como lugar para el aprendizaje.

De igual manera nosotras en el SPIA, creemos que la investigación que se practica a flor de piel, es la que se contagia, la que nos trastoca, la que nos conmueve y es, también, la que florece en otras y otros.

Asumir el compromiso de investigar a flor de piel, implica necesariamente cultivar los saberes vivos, los saberes sensibles, pulsantes, corporeizados y fértiles con su entorno. Saberes que no podemos controlar, que se nos escapan de las manos; saberes con los cuales convivir a lo largo de su crecimiento y dejar que nos transformen. Las transformaciones, a diferencia del progreso o la evolución, no son en línea recta ni responden a los ritmos productivos y de competencia. Son ejemplos que nos permiten convivir con el error que, según el artista uruguayo Luis Camnitzer es una solución que todavía no tiene su problema.

## Referencias

- Calderón, N., y Caro Cocotle, B. J. (Eds.). (2020). *Indisciplinar la investigación artística*. Instituto de Artes Plásticas, UV. y Códice / Taller Editorial.
- Calderón, N., y Ortiz Benítez, J. (Eds.). (2018). *Practicar la inestabilidad. Diálogos y acercamientos desde la investigación artística* (Primera). Códice / Taller Editorial.
- Braidotti, R. (2015). *Lo Posthumano*. Gedisa.
- Deleuze, G., y Parnet, C. (1980). *Diálogos*. Pre-Textos.
- Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Ediciones Bellaterra.
- Guattari, F., y Rolnik, S. (2013). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Tinta Limón.
- Haraway, D. (2008). *The Companion Species Manifesto: Dogs, People and Significant Otherness*. Prickly Paradigm Press.
- Haraway, D. J. (2019). *Seguir con el problema*. consonni.
- Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Tinta Limón.
- Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Tinta Limón.
- United Nations. (2011). Estado de las ciudades de México 2011. Gobierno Federal, SEDESOL.

ESTA PÁGINA HA SIDO INTENCIONALMENTE DEJADA EN BLANCO

**Saberes vivos en la investigación artística.  
Reflexiones a partir de los proyectos Calpulli  
Tecalco y Ecología del saber. Historias que la  
historia no cuenta**

*Mónica Amieva*

La reflexión que a continuación se desarrolla, se inscribe en la investigación *Metodologías contingentes. Contribuciones pedagógicas del arte contemporáneo mexicano a las epistemologías del Sur*. La investigación desarrollada en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, versa sobre la producción de cuatro artistas mexicanos, José Miguel González Casanova (Ciudad de México, 1964), Pablo Helguera (Ciudad de México, 1971), Mónica Mayer (Ciudad de México, 1954), Fernando Palma (Ciudad de México, 1957) y ciertos proyectos que han reinventado las relaciones entre el arte contemporáneo, la pedagogía, la curaduría y el conocimiento.

El supuesto de la investigación es que estas “metodologías contingentes” en clara confrontación con las políticas neoliberales de la educación en su horizonte histórico, han ejercido un considerable influjo en diversos contextos y alcances a escala nacional, regional e internacional: Helguera en las bienales, los museos y la teoría del arte, González Casanova en el ámbito universitario, curatorial y comunitario, Mayer en las luchas feministas y en el espacio público, y Palma en el activismo en favor de la

preservación del patrimonio cultural y natural de los pueblos originarios de Milpa Alta. Los proyectos que analiza este trabajo, han impugnado también, el dominio epistémico del Norte a partir de la reivindicación de los conocimientos y saberes entendidos como intervención surgidos de la movilización política, el activismo y otras acciones culturales, como precisamente las artísticas, que son habitualmente excluidas, desautorizadas, ignoradas o silenciadas por las jerarquías del Norte.

En este marco, y en diálogo con las preguntas generadas en el tercer encuentro, «Saberes Vivos en la Investigación Artística» del Seminario Permanente de Investigación Artística (SPIA), este ensayo derivado de la conferencia *El lugar del cuerpo en la Ecología de los saberes. Una reflexión desde la investigación artística*, tiene la finalidad de interrogarse desde el campo cultural, cuáles son las potencias de intervención y de resistencia de las prácticas artísticas investigativas en la Ecología de los saberes, entendidos en el marco general de SPIA, precisamente como potencias vitales.

### **Lo vivo**

Este planteamiento, nos lleva a interrogarnos en primer lugar: ¿Qué hay más vivo que un cuerpo, un organismo físico o social, cualquiera que éste sea? ¿Qué hay más vital que esos “soplos de vida” como los ha llamado la escritora brasileña Clarice Lispector? En segundo, ¿Qué podemos entender por saberes vivos hoy? ¿Cómo se han modificado nuestras concepciones de lo vivo tras la pandemia de COVID 19? Una experiencia vital, que conlleva registros sensoriales muy particulares e intensificados. Los cuerpos que más que habitar, somos y que han irrumpido abruptamente en el centro de nuestras preocupaciones, en tiempos aciagos y momentos límites de fragilidad, en-

fermedad, dolor, ausencias, encierro, aislamiento, vigilancia, trabajo y agotamiento.

En la primera parte del texto, contextualizaré muy brevemente a qué me refiero con la Ecología de los saberes, en tanto que este enfoque nos permite comprender ciertas matrices epistémicas de exclusión de saberes otros, en nombre de la objetividad, la universalidad y la neutralidad. En la segunda, compartiré algunas preguntas que nos habilita esta noción, para investigar o abordar desde la investigación artística y los saberes vivos, ciertas contingencias contemporáneas a partir de dos proyectos de los artistas Fernando Palma y José Miguel González Casanova, que ponen en juego no sólo la generación de saberes vivos situados sino la investigación artística como acción política. ¿Qué es un saber vivo? ¿Cómo puede relacionarse con los procesos de investigación artística?

### **La ecología de saberes**

La noción de *Ecología de saberes* propuesta por el sociólogo portugués Boaventura de Sousa Santos, forma parte de un planteamiento más amplio de las *Epistemologías del Sur*, que han aportado instrumentos tanto teóricos como metodológicos para desarrollar un diagnóstico crítico de las emergencias del presente, intentando imaginar fuera de las coordenadas eurocentristas que demarcan el Norte Global, formas de lucha frente a la opresión del capitalismo, el colonialismo, el patriarcado y las estructuras de poder que éstas reproducen.

Estas epistemologías parten del presupuesto de que la justicia social pasa necesariamente por la justicia epistémica, entre los conocimientos y sus maneras de relacionarlos y reivindica los saberes del Sur Global, habitualmente ausentes por la exclusión y desvalorización de pensamiento

abismal que los separa de las realidades concretas, por una línea que los margina y oculta, pero que constituyen saberes otros que resisten a los intentos sistemáticos de epistemicidio, extractivismo y subalternización.

Las Epistemologías del sur implican “una crítica a la razón indolente, perezosa, que se considera única, exclusiva, y que no se ejercita lo suficiente como para poder mirar la riqueza inagotable del mundo. Pienso que el mundo tiene una diversidad epistemológica inagotable, y que nuestras categorías son muy reduccionistas” (Sousa Santos, 2006, p. 20). Denuncian también la producción de ausencias por parte de la monocultura del saber y del rigor, según la cual los conocimientos importantes y válidos son únicamente los científicos o académicos, que a menudo responden a varias lógicas del capitalismo cognitivo, invisibilizando los saberes otros como por ejemplo, los conocimientos populares, tradicionales, indígenas, campesinos, urbanos, locales, en otras palabras, lo que también podríamos entender como prácticas sociales y saberes vivos, y que, en los presupuestos de las Epistemologías heterogéneas y plurales del sur, es necesario hacer presentes. En este marco, la Ecología de saberes busca “*un uso contrahegemónico de la ciencia hegemónica*” (Sousa Santos, 2006, p. 26) para que ambos registros de saberes, tanto los vivos, como los “disciplinares”, dialoguen y potencien lo que producen en la realidad, es decir, sus intervenciones en distintos contextos.

¿Cuál podría ser el lugar de la investigación artística en esta Ecología de los saberes? ¿Cómo operaría esta Ecología en las prácticas, métodos y discursos en el campo del arte? ¿Son las prácticas artísticas uno de los tantos saberes marginalizados o al contrario es la disciplina que se articula con los saberes “otros”? ¿Cuáles serían los tipos de intervención que los saberes que la investigación artística producen en distintos contextos y fuera de los repar-

tos disciplinares hegemónicos? ¿Desde qué perspectivas identificamos este lugar y éstos repartos? ¿De acuerdo con qué criterios establecemos conexiones vivas entre los conocimientos científicos y los artísticos? “¿Cómo podemos identificar la perspectiva de los oprimidos en las intervenciones del mundo real o en cualquier resistencia a ellas? ¿Cómo podemos traducir esta perspectiva en prácticas de conocimiento?” (Sousa Santos, 2009, p. 65). Si como veremos más adelante, la Ecología de los saberes parte del conocimiento como intervención en la realidad, ¿qué efectos puede tener la integración de otros saberes normalmente silenciados en las prácticas artísticas en nuestros días?

### **Saberes vivos como intervención**

En realidad, como dijimos al inicio, la mayoría de las reflexiones que en este texto se comparten, tienen que ver con algunos aprendizajes sobre los saberes vivos en el trabajo de Fernando Palma en la iniciativa de Calpulli Tecalco<sup>1</sup>, un artista y activista de origen nahua. Su práctica artística, predominantemente escultórica, demuestra un interés en el arte prehispánico y las mitologías y los sistemas de oralidad de México. Su formación en ingeniería es patente en sus esculturas mecatrónicas. En su obra aborda la relevancia actual de las enseñanzas de los pueblos originarios mexicanos, el impacto avasallador de la tecnología en las crisis medioambientales y sociopolíticas derivadas del neoliberalismo y las prácticas extractivistas. A la par de su producción artística individual, Palma forma parte activa de Calpulli Tecalco, una asociación civil que surgió hace más de 20 años en la Ciudad de México, que

---

1 Una descripción más detallada de la historia y las líneas de investigación y acción de Calpulli Tecalco se encuentran disponibles en el sitio del proyecto: <https://calpullitecalco.wordpress.com>

busca preservar la lengua náhuatl y el medio ambiente en San Pedro Actopan, Milpa Alta, y cuyas acciones pedagógicas serán la orientación de la investigación de este trabajo.

La comunidad nahua de Milpa Alta, de donde él es originario, enfrenta desde hace décadas problemas medioambientales severos debido al depósito clandestino de basura, la invasión urbana en tierras agrícolas, la tala ilegal y la merma de biodiversidad en la zona. Frente a esta situación, Palma ha generado un discurso donde contrasta la forma de pensamiento occidental con la nahua, para proponer soluciones a través de una forma distinta de percibir la realidad. Para Palma, las lenguas, en especial las indígenas, tienen la capacidad de abrir un universo que permite renovar la mirada del mundo y desarrollar otro tipo de relación con el entorno.

Habitualmente, cuando se habla de la práctica artística de Palma, se considera a Calpulli Tecalco como algo independiente. Sin embargo, la relación es más compleja pues su trabajo artístico es también un acto de confrontación y resistencia ante las urgencias políticas, sociales, culturales y medioambientales. La dimensión pedagógica del trabajo de Calpulli Tecalco, más allá de los talleres, las clases de náhuatl y los círculos de lectura con los que su madre inició esta iniciativa, tienen que ver con la pregunta de cómo preservar y revitalizar la potencia política del conocimiento tradicional de los pueblos indígenas del sur de la Cuenca de Anáhuac para solucionar las urgencias del presente. Como ha expuesto Jean Fisher:

Un caso ejemplar de un uso constructivo, por parte de indígenas, de una visión cosmopolita dirigida hacia el empoderamiento local, es la obra de Calpulli Tecalco, en Milpa Alta, que no es un proyecto comunitario, sino un proyecto de investigación. Calpulli Tecalco es una ONG local constituida de una colaboración interdisci-

plinaria generada por profesionales entre la comunidad de los nahua que ha atraído expertos en biología, agronomía, arqueología, lingüística, derecho, arquitectura y arte. La meta del grupo es detener la degradación social y medioambiental de la región. (Fisher, 2010, p. 30)

Sus acciones pedagógicas involucran un interés en el náhuatl como una herramienta para descifrar conocimientos agrícolas, medicinales y botánicos, registrados en códices. En esta labor Palma contribuye con “retraducciones” pictográficas de la iconografía náhuatl en forma de códigos estéticos, donde la lingüística no basta para descifrar ese pasado y es necesario apelar a la imagen como anclaje crítico en tanto que, permite analizar las imágenes del pasado, resignificándolas en las prácticas cotidianas de los pueblos indígenas.

También el artista y pedagogo José Miguel González Casanova quien ha trabajado desde poco más de una década bajo la hipótesis muy cercana a los planteamientos de los saberes vivos de que: *El saber del arte se da en la vivencia. El aprendizaje es resultado de su experiencia directa, que funciona como una herramienta de conocimiento cuando opera efectivamente en una realidad específica en las conciencias y voluntades subjetivas e intersubjetivas* (González Casanova, 2019, p. 24-25), colaboró desde la Facultad de Artes y Diseño en la UNAM, en el proyecto “Ecología del saber. Historias que la historia no cuenta” con el grupo de la Escuela de Octubre en su edición de 2019. El equipo del proyecto, conformado por 45 estudiantes de Costa Rica, China, India, Japón, México, Sudáfrica, y Suiza, contó con el apoyo de profesores y artistas de los mismos países, alumnos de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM y del Taller Interdisciplinario “La Colmena”. Durante dos semanas se generaron experiencias de intercambio entre conferencistas, académicos universitarios,

artistas, y activistas, que compartieron investigaciones teóricas y prácticas situadas de intervención en campos de acción común.

De manera paralela, los estudiantes de este programa realizaron un proyecto de arte público en el barrio de Los Pedregales de Santo Domingo, ubicado a un lado de la Ciudad Universitaria de la UNAM. La finalidad era desarrollar una labor de investigación y co-creación colaborativa (también con los vecinos de la colonia), en la que los estudiantes de la Escuela de Octubre, impartieran una conferencia o una clase en la que intentaran develar a sus compañeros y a habitantes de Los Pedregales de Santo Domingo “algún saber oculto, marginado, censurado, o en vías de extinción, recolectado en sus contextos de origen” (González Casanova, 2019) y que a partir de esta experiencia de aprendizaje con la comunidad, se formaran equipos tanto de investigación como de narración y creación de los participantes.

El proyecto, desarrollado desde los presupuestos de Ecología de saberes anteriormente descrita, establecía lo siguiente:

Ante el orden de lo todo igual y la medida de las cantidades que uniforma las diferencias, lo particular, que excluye, ignora, e invisibiliza, hasta hacer inexistentes los saberes, identidades y sensibilidades, de lo que no corresponde a su propia mismidad, es necesario buscar un equilibrio ecológico de los saberes procurando que la producción del conocimiento sea colectiva, interactiva, intersubjetiva y en red. A partir del reconocimiento de los saberes en una epistemología en la que, siguiendo el pensamiento de Sousa Santos, lo diverso no es necesariamente desunido, lo unificado no es necesariamente uniforme, lo igual no es necesariamente idéntico, lo diferente no es necesariamente inferior o superior.

Hay un sinnúmero de saberes y de prácticas posibles,

por lo que cada ejercicio de la ecología de saberes implica una selección y un campo de interacción en donde el ejercicio tiene lugar (...) Distinguimos tres campos prácticos fundamentales para iniciar nuestro estudio:

1.- La preservación de la biodiversidad puede llevar a una ecología entre el saber científico y el saber campesino o indígena.

2.- La lucha contra la discriminación puede conducir a una ecología entre saberes producidos por diferentes movimientos sociales: feministas, antirracistas, de orientación sexual, de derechos humanos, indígenas, afrodescendientes, etc.

3.- La realización de modelos económicos de producción, distribución e intercambio, alternativos al sistema capitalista, en los que no se ejerza una relación de explotación ni se separe trabajo de consumo por la intermediación del mercado, como son el cooperativismo y el tequio, puede llevar a una ecología de saberes al favorecer las condiciones para construir el conocimiento como resultado de la colaboración indistinta de productores-consumidores en una relación horizontal, sin expropiación ni imposición de ninguno. (González Casanova, 2019)

Estos proyectos de Palma y González Casanova, que conjugan en una Ecología de saberes la investigación artística con los saberes vivos, en contra de la indolencia y en defensa de la biodiversidad, de las lenguas indígenas y la activación de procesos culturales creativos y solidarios, me parecen relevantes en la medida en la que responden a contingencias del presente. El trabajo de estos artistas ha contribuido, desde diversos frentes, a la comprensión crítica de la dimensión política y social del arte en al menos siete sentidos: 1) la creación de metodologías investigativas pedagógicas indisciplinadas como herramientas de intervención social; 2) el uso del arte para plantear

problemáticas urgentes; 3) el intercambio de experiencias de aprendizajes y des-aprendizajes; 4) la puesta en marcha de teorías y procesos de investigación que crean conexiones transversales entre diversos campos disciplinares; 5) el cuestionamiento de los formatos y modos de funcionamiento de la educación tradicional; 6) la generación de estrategias que re-imaginan el papel del arte en labores comunitarias de responsabilidad colectiva y de ejercicios de resistencia; y, finalmente, 7) la apelación a saberes contextualizados, situados y útiles, emplazados en prácticas transformadoras. ¿En qué sentidos podemos repensar hoy, en un ecosistema cultural circunscrito al capitalismo cognitivo y al dominio de políticas neoliberales,<sup>2</sup> la potencia transformadora y disruptiva de las metodologías de investigación generadas desde el arte contemporáneo, las cuales desafían las formas de hacer, pensar y actuar de las epistemes hegemónicas? En este escenario, buena parte de las prácticas artísticas de Fernando Palma y José Miguel González Casanova, nos permiten abrir pautas a las dificultades que enfrenta la imaginación política del arte frente a lo público y las políticas económicas que lo rigen. De ahí la importancia de una

---

2 El capitalismo cognitivo se constituye como un ordenamiento económico, tuvo sus comienzos desde finales del siglo XIX con la creación de los primeros aparatos jurídicos para amparar la privatización del conocimiento, cuyo punto más álgido se dio en el aceleramiento privatizador sufrido en la década de los setentas y ochentas del siglo XX. Esta economía del conocimiento, está sostenida en la idea de la propiedad intelectual, la plusvalía del conocimiento y sus mecanismos legales. Por este motivo, tras el tránsito del capitalismo industrial-fordista al capitalismo cognitivo donde la tecnología los saberes, abre paso a nuevas formas de la regulación geopolítica y de control social, ha cobrado centralidad el derecho a los *commons*. En esta reflexión es aportativo el libro *Los comunes digitales: nuevas ecologías del trabajo artístico* (2016), del teórico Alberto López Cuenca ya que dibuja una genealogía de los colectivos artísticos en México, que aterriza en una preocupación por las nuevas materialidades que propician internet, la reproductibilidad digital, y sus modos de circulación, favoreciendo la constitución de bienes comunes y una ética del compartir.

perspectiva no afirmativa o celebratoria de esas prácticas artísticas. Al contrario, resulta imperativo divisar sus paradojas y contradicciones en un momento en el que, a pesar de las buenas intenciones, la producción de conocimiento desde las instituciones como bienales, museos y universidades está cada vez más alineada a las demandas del mercado.

*Calpulli Tecalco y Ecología del saber. Historias que la historia no cuenta*, nos invitan a re-imaginar nuestro lugar en el mundo como una especie viva más, problematizar nuestra agencia en las luchas por los derechos, las libertades y las diferencias para imaginar sociedades políticas más justas, lejos de conformarse con reafirmar lo que existe. Tal vez, a veces las prácticas artísticas pueden lograr pequeñas victorias sobre algunas palabras, algunas cosas y algunas situaciones, pueden interrumpir el curso de lo que está emergiendo. ¿Qué necesitamos entonces investigar, descubrir de los saberes otros en un campo que permite aperturas de dudas, ignorancias, incertidumbres y errores? Como dan cuenta los dos proyectos anteriormente referidos, la Ecología de saberes en el campo de la investigación artística no ilustra meramente teorías o descontextualiza saberes otros en el campo artístico para generar valor, mercantilizando el conocimiento que aparentan generar. Se encuentran totalmente opuestas a las cada vez más comunes operaciones de extractivismo epistémico<sup>3</sup> en el campo académico y artístico, las cuales se apropian ilegíti-

---

<sup>3</sup> La investigadora, artista y activista en favor de los movimientos de resistencia indígena en Canadá, Leanne Betasamosake Simpson ha realizado varias aportaciones críticas a esta discusión en libros como *As We Have Always Done: Indigenous Freedom Through Radical Resistance* (2017), también profundiza en esta cuestión en la conversación con Naomi Klein *Dancing the World into Being* (2013) publicada en Yes! Magazine. El sociólogo Ramón Grosfoguel también ha analizado esta problemática en artículos como *del "extractivismo económico" al "extractivismo epistémico" y "extractivismo ontológico": una forma destructiva de conocer, ser y estar en el mundo* (2016).

mamente y saquean o despojan saberes tradicionales usualmente de los pueblos indígenas, descontextualizando sus “hallazgos” cínicamente, asimilándolos y despolitizándolos, sin considerar las consecuencias para las comunidades o los pueblos. Quizás a modo de cautela frente a la excepcionalidad ética en el arte, vale la pena tener presente la pregunta de Donna Haraway en el capítulo de “Conocimientos situados” de *Ciencia, cyborgs y mujeres* (1995): *¿Con la sangre de quién se crearon nuestros ojos?*

## Referencias

- Fisher, J. Ni norte ni sur. (2010). En C. Medina (Ed), *SITAC VII: Sur, sur, sur, sur* (19-34). Patronato de Arte Contemporáneo, AC. <http://www.pac.org.mx/uploads/sitac/pdf/2.-Fisher.pdf>
- González, J.M. (2019). *Guía para formar un Grupo de Estudios Autodidacta de Arte Ampliado*. Autopublicado. <http://www.mediosmultiples.mx/libros/GEAAA.pdf>
- González, J.M. (2019). *Ecología del saber. Historias que la historia no cuenta*. Autopublicado. [https://fad.unam.mx/wp-content/uploads/2021/04/october-school-2019\\_proyecto-espanol.pdf](https://fad.unam.mx/wp-content/uploads/2021/04/october-school-2019_proyecto-espanol.pdf)
- Sousa Santos, B. (2006). *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social*. CLACSO. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/coediciones/20100825032342/critica.pdf>
- Sousa Santos, B. (2009). Más allá del pensamiento abismal: de las líneas globales a una ecología de saberes. *Pluralismo epistemológico* (31-84).
- CLACSO/CIDES-UMSA/Muela del Diablo Editores. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/coedicion/olive/05santos.pdf>

ESTA PÁGINA HA SIDO INTENCIONALMENTE DEJADA EN BLANCO



# Cuerpo

ESTA PÁGINA HA SIDO INTENCIONALMENTE DEJADA EN BLANCO

**Saber(se) viva/o: conjuros desde/con  
el cuerpo y el archivo para explorar los  
paisajes del yo en Carguyoq.  
Investigación acción escénica**

*Lucero Medina Hú*

¿Qué es un saber vivo? No había enunciado una pregunta así, pero a partir de los encuentros con el SPIA este año, pienso en mi práctica como docente y artista escénica, y preguntarme por el saber como algo vivo cobra sentido. Sobre todo, me interesa develar cómo lo vivo se entreteje con los procesos dentro de la investigación/creación artística, cuyas particularidades nos confrontan con parámetros institucionales donde el extractivismo epistémico equipara lo vivo con lo meramente productivo, capaz de reproducirse a sí mismo en distintos formatos que sean rentables. En cambio, si pienso en lo vivo como esa capacidad de animar, contagiar y expandir, la investigación artística se define por la tensión permanente que proviene del acto de situarse, de encontrar los lugares de enunciación que nos permiten ponernos en relación con el mundo para provocar narrativas posibles.

En los caminos de mis procesos de creación, el cuerpo y el archivo han resonado como materialidades para explorar la enunciación desde la historia personal. Algunas preguntas salen a mi encuentro: ¿qué tipo de saberes han convocado el cuerpo y el archivo en mi investigación/creación

escénica? ¿Podría llamarlos “saberes vivos”? Considero al yo como un paisaje en constante transformación, cuya porosidad nos permite entrar en relación con los otros y lo otro. En la exploración de ese paisaje, el cuerpo y el archivo activan tránsitos que permiten recorrerlo, develarlo y horadarlo para dar cuenta del mismo. Es desde allí que propongo adentrarme en la reflexión sobre mi proceso de investigación/creación donde cuerpo y archivo se activan en forma de conjuro para proponer formas de habitar los paisajes del yo.

La experiencia que convocaré para desarrollar mis ideas es *Carguyoq*. Investigación acción escénica (2018) creada y producida por La Terminal colectivo<sup>1</sup>, artistas con quienes trabajo desde esa fecha. Si bien la obra fue puesta en escena en ese año, tuvimos dos temporadas más en 2019 y 2020, esta última cuatro días antes de la declaración de emergencia sanitaria a nivel mundial. En ese recorrido, cada nuevo espacio nos llevó a reformular las relaciones físicas con el público y el mismo texto fue transformándose así como nuestra forma de provocar el diálogo de nuestros cuerpos con los lenguajes técnico, audiovisual y plástico. En este ensayo volveré a las resonancias de esa experiencia para desatar los conjuros que desde el cuerpo y el archivo se activaron para habitar los paisajes del yo que convocó el proceso de investigación/creación.

*De mi palabra a mi boca  
Ya pensada, ya tocada  
Ya tocada, ya trocada  
Estoy yo, estás tú*

---

1 La Terminal colectivo trabaja de modo interdisciplinario y está conformado por Julio Beltrán (artista plástico y director de arte), Patricia Díaz (curadora y artista audiovisual), Yolanda Rojas (artista e investigadora escénica) y Lucero Medina Hú (artista e investigadora escénica). Abordamos temas relacionados con los procesos de migración e identidad, a partir de la mirada documental.

## **Carguyoq: conjurar el silencio del desplazamiento**

Carguyoq inició en el año 2016 cuando postulé a un curso de dramaturgia llamado Teatro y Memoria (Universidad del Pacífico y Goethe Institut), y me propuse trabajar a partir de una imagen de la muestra Yuyanapaq de la CVR: una familia caminando por un gran arenal. El pie de foto decía: “Desplazados”<sup>2</sup>. Esa imagen me conmovió, tanto por las historias de desplazamiento forzado durante el Conflicto Armado Interno en Perú que investigué, como por la historia de mi padre como migrante, de la que sabía muy poco.

En esos años, trabajaba como docente y hacía una maestría en Literatura Hispanoamericana donde investigué sobre los procesos de memoria en el teatro documental en dos obras de México y Perú. Me sentía preparada, pero algo faltaba: ¿quién era yo al momento de hacer esa obra? ¿Qué implicaba que desde mi lugar privilegiado -acceso a bibliografía, redes de contactos personales e institucionales- quisiera tocar esos temas desde mi escritorio? Lo que estaba en juego era mi lugar de enunciación y fue desde allí que quise investigar. Por ello, la propuesta dramática consistió en escenificar el proceso de creación de la obra a la par que se desarrollaba la historia de ficción donde Alba, hija de un desplazado por la violencia política, debe retornar al lugar de origen del padre en medio de una fiesta patronal, y descubrir las historias que él nunca

---

2 La Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) fue una instancia creada en el año 2001 para investigar los sucesos vinculados al Conflicto Armado Interno entre el año 1980-2000. Como acto final de sus funciones entregó un informe final en el 2003, y se llevó a cabo una muestra fotográfica llamada Yuyanapaq que narra a través de imágenes los sucesos ocurridos en el periodo investigado. Creo que la mayor apuesta de la CVR fue la posibilidad de convocar a memorias múltiples que dieran cuenta de sus historias a través de testimonios públicos.

le contó. El padre es acusado de una matanza en el pueblo. Alba no lo sabe, pero lo sabrá.

Confieso que en ese momento las preguntas sobre la investigación artística no estaban tan en boga en mi práctica, pero desde mi intuición, aquel punto de partida me hizo reflexionar activamente sobre el proceso de investigación en sí.<sup>3</sup> A fin de cuentas, lo que íbamos a compartir no era solo una historia, sino la historia de cómo investigamos contar un proceso de investigación/creación en escena. Y en ello, también estábamos convocando las tensiones entre memoria y olvido. ¿Fue mi intuición la que activó esa decisión o el deseo de hacer? No lo sé, pero estaba segura que esa era la ruta, por ahí iban las preguntas que me desestabilizaban.

Si esto lo conecto con los saberes vivos, ensayo una definición como punto de partida: un saber está vivo en tanto se mantiene en la búsqueda, y reconoce la incerteza de su proceso. Está vivo porque sabe que se acerca a la muerte, y por eso está atento a su vitalidad. Deviene, se deja ser y afectar, se transforma. Esto me hace retornar a Peter Brook (2015) y su mirada sobre el teatro mortal, traducido a veces como muerto, pero lo que nos propone Brook es activar nuestras alertas sobre la propia vitalidad del teatro que puede apagarse pero también retornar trans-

---

<sup>3</sup> Considero relevante también señalar cómo estos procesos artísticos nos expanden en nuestro accionar como docentes acompañantes de procesos de investigación de artistas en formación. Desde esa mirada, para mí fue muy importante que el proceso de Carguyoq me permitiera reflexionar desde la práctica sobre lo que estaba en juego al estar como directora, performer e investigadora. Ese saber desde el cuerpo y el riesgo de dar cuenta del proceso significó poder diseñar Bitácora para explorar la conferencia performativa como dispositivo de socialización del proceso de investigación artística en la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP.

formada en un saber otro que responda a diversos intereses.

Todo viviente es en sí mismo una pluralidad de formas -simultáneamente presentes y sucesivas-, pero ninguna de ellas existe realmente de manera autónoma, separada, ya que la forma se define en continuidad inmediata con una infinidad de otras, que están antes y después de ella. (Coccia, 2021, p. 17)

Entonces, un saber vivo, siguiendo la mirada de Emanuele Coccia, se puede definir en la continuidad inmediata con otros saberes vivos con los que entramos en contacto, en su capacidad de fertilizar el pensamiento y la acción. Un saber vivo tiene olvido, tiene memoria. Pero, ¿esto lo sabemos de antemano? ¿Qué estrategias hemos incorporado para mantenernos atentos a estos saberes, ir en su búsqueda o identificarlos? Sobre todo, dentro del repertorio de las artes vivas, hacerse estas preguntas me parece vital.

En el caso de Carguyoq, el silencio sobre los desplazamientos forzados dentro de nuestra historia oficial nos convocaba a la necesidad de una relectura. Era necesario hacer algo con el silencio, acompañarlo, y en ese sentido, el cuerpo y el archivo me permitieron caminar junto con él porque no se trataba solo de un silencio individual sino colectivo y convocaba múltiples ausencias. Las historias de desplazamientos se omiten en los propios círculos familiares de quienes las han vivido, así como en los ámbitos políticos donde no han recibido reparación o políticas de reconocimiento. Pensar en este tema dentro de la escena significaba preguntarse desde qué lugares acompañar ese silencio y habitarlo para hacerlo presente. Es ese silencio el que puebla los paisajes del yo en experiencias de migración, ¿cómo atravesarlo sino tocándolo y dejándose transitar una misma, dejándose tocar? ¿Cómo este viaje no puede ser colectivo?

Por ello, en el siguiente apartado, me centro en tres momentos dentro de la obra donde considero que cuerpo y archivo se conjuran para hacer aparecer rutas de sentido que permitan explorar los paisajes del yo. Coloco la acción del conjuro como una provocación y como un deseo de conectar con esa experiencia pasada, pero es también una invocación a los saberes vivos que pueden haber acontecido, y cuyo lugar no me pregunté antes, pero quizá viví.

José María Díaz se refiere al conjuro como “forma ritual de una acción, (que) no se justifica por su retórica y poética, pues éstas son puestas al servicio de una actividad, de cuya fusión se pretende que nazca la consecución, práctica y real, de unas intenciones” (1985, p. 49). El conjuro tiene una intención, una potencia performativa que está aunada al deseo, desde uno/a hacia y con lo otro; el conjuro traza puentes y tiene la capacidad de diseminarse en otros conjuros, en hacerse colectivo. Y es desde esa multiplicidad de relaciones que se pueden entretejer cuerpo y archivo en las creaciones que toman como punto de partida la historia personal. El conjuro se sostiene para crear realidades, para crear presentes<sup>4</sup>.

*Voy al rescate de tu imagen  
en esa foto que no existe  
la nombro  
ya tocada, ya trocada  
con el no-nombre*

---

<sup>4</sup> Tomo esta idea de “hacer presente” desde la atención a la propuesta de Cristina Rivera Garza y la acción de la escritura. Al considerar que la escritura produce presente, pienso que, expandido esto a la escritura escénica, podemos decir que el hacer del cuerpo en el espacio con otros crea el presente de la escena, y es desde allí que quien participa adquiere un saber incorporado que se va actualizando constantemente. La escena piensa desde el presente.

*ya tocado, ya trocado  
que por años se calló  
voy*

## **Cuerpos y archivo: conjuros para habitar paisaje del yo**

Me voy a sostener del silencio para entrar en esas resonancias que aún vibran en mis preguntas sobre el cuerpo y el archivo. El cuerpo cuyo lenguaje, memoria y formas de manifestación crean experiencias únicas que nos conectan, es también el exceso. Alguna vez me preguntaron, ¿qué es el cuerpo? Y yo solo pude decir: el exceso. Es lo que puedo nombrar pero no encerrar, es lo concreto y más que eso, es lo que me mantiene viva a través de infinitas relaciones de las que no soy consciente. Pienso en una palabra para dar cuenta de esa multiplicidad de lazos, y viene a mí Suely Rolnik y su mirada del cuerpo vibrátil o pulsional donde está activa la intuición, ese “saber-del-cuerpo” o “saber-de-lo-vivo”, “un saber intensivo, distinto a los conocimientos sensibles y racionales del propio sujeto” (2019, p.47). Un saber que vibra y que nos conecta con el mundo no solo humano requiere de nosotras adquirir, dejarse permear por saberes otros. Considero que este tipo de saber nos abre una capa de la memoria que habita nuestros cuerpos y nos rememora en otros tiempos como especie.

En el caso del archivo, éste puede pensarse como una materialidad silente en reposo, condenada a no decir a menos que interactuemos con él. Sin embargo, si vamos más allá de la imagen del archivo como lugar autorizado podemos convocarlo como materialidad que siempre está en tránsito y movimiento en su capacidad de afectar-nos y convocar otro ritmo de la memoria. Un archivo sabe de múltiples maneras y su lectura a contrapelo, como la que

propone Cristina Rivera Garza (2021), permite “leer entre líneas, subvertir el documento y encontrar los discursos que exceden la historia oficial, insistir en la voz de quien no estuvo”. Estas reflexiones sobre el archivo me parecen fértiles para pensar el archivo desde su potencialidad de invención para generar relaciones otras con distintas materialidades, entre ellas, el cuerpo. La relectura del archivo convoca formas otras de re-conocer y habitar el mundo que nos circunda.

Una primera relación entre cuerpo y archivo que quiero convocar es su capacidad de activar el lugar del testigo y una política de la mirada. El colectivo *Despatriarcalizar el archivo* (s.f.), en el punto catorce de su manifiesta propone: “Ficcional. Cuestionar el archivo como pauta de validación de verdad y pensarlo como invención, tejido, constelación abierta a recombinaciones”. Esta posibilidad de recombinar, ficcional, constelar permite crear las condiciones para que el archivo se vuelva experiencia, que entre en contacto con un otro y adquiera capas de sentido que le permitan resonar sobre lo que el archivo es y lo que puede convocar. El testigo es quien podrá dar cuenta del acontecimiento al formar parte del mismo, ya sea de manera directa o indirecta.

En el proceso de investigación participamos: una actriz, Yolanda Rojas; un actor, Melvin Qijada; y yo. Ellos establecieron una relación con los personajes, Alba y el mayordomo de la fiesta, Venancio, a través de sus historias personales de migración. Una ruta de acceso a esas historias fueron los archivos personales, en particular, las fotos familiares. En ese conjunto, las imágenes de la niñez nos permitieron trazar un paisaje físico en común entre Alba, la actriz y yo como descendientes de migrantes andinos.

La inquietud de la obra tenía que ver con los silencios que

una hija hereda del padre, y que trascienden la historia personal. Ambas, como hijas, convivíamos con esos silencios en nuestras historias familiares y queríamos explorar esa sensación, corporeizarla en escena. En mi caso, grababa un audio de voz con cuatro preguntas clave del proceso de creación: “¿Qué historias no han sido contadas? ¿Qué historias no nos han sido contadas completas? ¿Qué historias elegimos contar y son mentira? ¿Qué historia he elegido contarme toda la vida y es mentira?”. Luego, mientras reproducía el audio, yo misma iba pasando las imágenes de mi padre en la computadora y estas eran proyectadas en pantallas dentro de la escena. En el momento de la grabación, las preguntas eran dirigidas a mí, pero una vez en relación con las fotos de mi padre podían detonar otras preguntas que no tenían respuesta pero convocaban imágenes de un hombre y una niña en paisajes familiares: en un parque, en el acto de dar de comer, de poner un bacin. En ese sentido, la repetición permitía que yo fuera testigo de mis propias palabras y en escena creara lo que estaban viendo los espectadores y los hiciera testigos de lo que se convocaba en ellos mismos. Ficcionalban. Inventaban.



Figura 1. Lucero y la imagen de su padre (2018). Foto: Paola Vera

Por sí solas, las imágenes podían verse como transparentes, ya que eran un padre y una niña pequeña compartiendo momentos, pero con las preguntas en una segunda capa, esa relación se horadaba. El acto de decir “yo” en escena implica decir también desde la opacidad que me constituye al dar cuenta de mí. La pregunta por la relación con mi padre estaba en esa opacidad, yo no la podía responder, solo podía preguntar. Pero no a él, sino a su imagen. De la misma forma que Alba, quien ya no podía preguntar nada a su padre pues estaba muerto.

Ser testigo es ir encontrando un lugar. Podemos ser testigos voluntarios o involuntarios, pero cuando la experiencia nos toca somos parte de ella, no lo podemos evitar. José Antonio Sánchez (2016) señala que el trabajo del testigo exige la contención, y es desde allí que el proceso personal puede hilar finamente en el entretejido colectivo que nos conecta a través de las historias. Pienso que por eso, la decisión de no estar sola en escena sino a partir de la presencia de una actriz me permitía desviar el tocar memorias dolorosas que no pudieran controlarse, y así contener. El cuerpo del otro en escena es esa contención, es ese espejo en el que nuestra historia se refleja, y desde los mecanismos de la ficción puede decir/hacer lo que uno aún no puede. En esa atención al cuidado en los procesos, en los límites, en dejarse ayudar y contener, es donde también es urgente que pulse lo vivo. Estar con el otro y para el otro es vivir.

Mi cuerpo sostenía la pregunta en escena, y esto es algo que considero fundamental dentro de la investigación/creación en las artes escénicas. Es en mi cuerpo que la pregunta viaja al encuentro con materialidades otras, así vuelve a mí, y transformada sale de mí, y en ese viaje va creando su propia partitura y riesgo. Va diseñando su propio contagio. Creo que es allí donde se funda el saber de la escena, donde puede acontecer lo vivo, lo incierto

que nos llevará un poco más allá y se diseminará en conexiones que no podremos imaginar. Y quizá retornen a nosotras o no. Uno de los textos que escribí para la obra decía: "uno nunca está a salvo de lo que ha ocurrido". En ese sentido, diría que uno nunca está a salvo de lo que se ha archivado, y lo que puede detonar cuando entra en relación con el/nuestro cuerpo.

En el caso de Yolanda, esta memoria familiar es convocada a través de las acciones de su cuerpo. Ella muestra su proceso de buscar/investigar en el espacio a través de una memoria personal particular: su viaje a Parobamba, Ancash, lugar de nacimiento de su padre ubicado en la sierra. Esta acción implicaba visibilizar el tránsito por un territorio, y si bien podía ser compartida con los espectadores desde la palabra hablada, decidimos que el viaje se haga visible a través de un trazo continuo sobre el piso del escenario, que ella hacía al ras del suelo, y así volver a pasar por el cuerpo ese recorrido, para hacer testigos del viaje a los espectadores. Así, el trazo de la tiza que se agolpa con los relieves del piso, que se rompe, que se desgasta, que deja huella es acompañado por la canción *Río Santa* de la Pastorita Huaracina que siempre acompañó las tardes familiares de la actriz.<sup>5</sup> Esta acción se despliega por el escenario hasta terminar en un zapateo propio de la danza que acompaña la canción, *un huayno*. Rememorar es acuerpar el viaje, volver a pasar por esos tránsitos para llevar en esa senda a otros y compartir la ruta.

---

5 Cantante vernacular peruana de mucha trayectoria cuyo nombre fue María Alvarado Trujillo.



Figura 2. Yolanda traza su viaje (2018). Foto: Paola Vera

En esta acción, ella se espeja con la historia del personaje que representa, Alba, quien también viaja al lugar de origen del padre en la ficción, y es a través del “acuerpamiento” de Yolanda que ambos cuerpos y los archivos que los constituyen pueden convivir y generar una imagen para el espectador sobre lo que moviliza el viaje al origen en sí. Al finalizar la escena, Yolanda volteaba hacia mí y Melvin, quienes estábamos en otra parte del escenario y nos decía: “Tengo algo para mostrarles. ¿Lo ven? Capaz y nos da imágenes”.

Yolanda da testimonio de su proceso de creación y asistimos a la experiencia de construcción de un “cuerpo en recordación”, un estado que deviene de la acción de recordar y que adquiere una condición liminal (Medina, 2018, p. 75). No solo convoca la memoria personal sino también una memoria cultural que está activa en el repertorio del cuerpo de la actriz y los espectadores a través de signos sensoriales como la música y el zapateo. Otra vez, la vibración. Cabe señalar que el zapateo del pie contra el piso retumbaba el escenario, aún cuando fuese leve, y eso nos permitía estar conectados en esa sonoridad y vibra-

ción que en su ser sutil nos convocaba al movimiento del presente.

Los materiales personales viajan en la investigación, transitan de un estado a otro. Creo que el estar atentas a esos tránsitos, perceptibles en nuestro cuerpo en rememoración y nuestras propias vulnerabilidades, nos permitían manejarnos en la pregunta, en la incerteza de cómo hacer, de tantear, de bordear, de ver cómo decir, que no es lo mismo que esquivar. Es quizá, pensar con cuidado, sentir con cuidado, senti-pensar los paisajes del yo que asomaban.

Otro momento de la obra que quisiera convocar es la relación entre el cuerpo y el archivo personal del proceso creativo. El texto/partitura de la obra estaba colocado en forma instalación en las paredes del teatro, y allí se mostraban los tachones, borrones, notas y hojas sobrepuestas con las distintas versiones. Esa escritura se expandía por el espacio para dar continente a la escritura escénica, desarrollada a partir de las acciones de actores y actrices. Podría decir que la misma memoria del proceso contenía el proceso y se activaba a través de nuestros cuerpos.

A lo largo de la obra, a modo de nota de trabajo, escribía en mi computadora los textos que me habían acompañado durante el acto de creación, tanto poemas como citas de conferencias a las que asistí, libros que leí, canciones o preguntas que revoloteaban dentro de mí. Digo revolotear porque fueron inquietudes que nunca me soltaron. Éstos eran registrados como notas de voz y amplificadas a la vez por los parlantes o proyectados en la pared, sobre el mobiliario o en una pantalla. Esto me permitía activar mi cuerpo en el momento de la escritura al convocar la escucha y la lectura en los espectadores. Fue en ese momento de comunión donde considero que la palabra como archivo y el cuerpo pudieron convivir.



Figura 3. Lucero escribe en escena (2018). Foto: Paola Vera

Tradicionalmente, uno relaciona la escritura como un acto silencioso y solitario, pero en este caso, escribir en escena, que es prácticamente lo que hacemos en las artes escénicas, podía ser un acto de creación conjunta para habitar el tiempo de la escena. Y también, una manera de explorar ese paisaje del yo que escribe, y saber que siempre cobrará sentido cuando entre en contacto con otro, el que mira, el que lee, así sea nuestra propia relectura.

José Antonio Sánchez (2020) se refiere al acto de documentar como aquel donde compartir afectos. Esta sola frase me hace repensar por qué en los procesos de investigación a veces la documentación se nos puede escapar o volverse un conjunto de materialidades inmanejable. ¿No será que el proceso nos moviliza en exceso, que nos afecta en tantas capas que no sabemos por dónde ir? Pero, pensar en la acción de documentar como un compartir me permite dar cuenta del objetivo de preservar, el de mantenerlo en contacto con otras formas de generar vida, de establecer redes que sobrevivan a lo efímero del proceso. En ese sentido, esto es algo que motivó la documentación

del proceso en Carguyoq, el hecho de poder compartir para activar sentidos en otros, y de los cuales no necesariamente tendríamos respuesta.

Jacques Rancière (2001) señala que la memoria es obra de ficción, y creo que desde las artes escénicas se puede ensayar esta propuesta a través del encuentro entre lo que recordamos, lo que callamos o lo que olvidamos a nivel personal y colectivo. No podría desligar el tema de Carguyoq de su modo de representar, creo necesario socializar nuestra investigación como artistas de maneras otras en que nuestros sentidos y presencias se confronten para llegar a capas de relación diversas que generen puentes para dialogar. Exponer el archivo en su opacidad fue una estrategia escénica, pero también una opción política. ¿Dónde quedan los registros de los procesos de creación? ¿Cómo se comunican, si se hace? ¿Pensamos en compartirlos? Del mismo modo que la figura del artista encerrado en su torre, solitario, aún puebla nuestros imaginarios, creo que es necesario reinsertar imágenes otras donde la creación y la investigación no sean vistos como actos opacos, sino vitales y, por tanto, interconectados con el tiempo que les toca convivir, al que les toca responder.

Vuelvo a los paisajes: el yo en escena es íntimamente relacional, y por ello contiene dentro de sí la potencia de activar lo colectivo, de resonar con el otro. En ese sentido, podemos decir que ese paisaje se compone también de capas geológicas que podremos atravesar o no. No es un paisaje hecho para pasear, sino para perderse, como en la investigación. No lo hacemos para caminar por la certeza, sino por sus capas de incerteza, de abismo que nos revele. El yo es también un paisaje en construcción, permanente y voraz, y por eso también está vivo. Si tratamos de asirlo es escurridizo. Quizá sirva pensar en acuerpar nuestros

paisajes del yo, en darles un correlato concreto en la experiencia.

*Voy a tu encuentro  
Con tu propia palabra  
ya tocada, ya trocada  
vuelta a mí  
En el polvo de lo que fue  
En el polvo que será  
Cuerpo de mi  
respiro de mi  
Déjame llegar  
Déjame llegar  
Déjate llegar*

### **Re-encantar un final**

Me gustaría terminar esta reflexión pensando en el lugar que el desplazamiento tiene en la obra. ¿Qué se pudo desplazar a raíz de la experiencia de Carguyoq? No lo sé del todo porque la vivencia de la función trasciende la hora y media de estar juntos y juntas al entrar en contacto con nuestras propias vivencias y lo que nos puede resonar. Carguyoq nos llevaba al territorio del desplazamiento con geografías muy concretas, cuyos extractos de desigualdad estaban muy presentes en vidas concretas, y hacia paisajes del yo colectivos que nos comprometían al ser testigos del desplazamiento. En ese sentido, el activar la condición de testigo desde la interrelación entre el cuerpo y el archivo, su materialidad y sensorialidad, me permite activar capas profundas en mí misma como creadora, capas que desconozco y me permiten saber de mí y de mi país, y hallarme en ese desconocimiento que me lleva a querer conocer más. Querer saber.

Del mismo modo, compartir con el público el acto de in-

investigación y creación me parece una apuesta que también activa nuestras resonancias con lo vivo, que permite que nuestras preguntas y respuestas se extiendan. Al hacerlo en escena, noche a noche, no solo repetimos, sino que activamos la pregunta en cada función al hacerla pasar por nuestro cuerpo. Eso nos daba la libertad de pensar que a la siguiente función podíamos cambiar algo, un detalle, una frase, un movimiento, una forma de mirar y convocar la mirada. Todos sabíamos que el texto era inestable, y esa era su razón de ser, no estaba para mandar sino para provocar, para seguir preguntándole qué hacer.

Hay un momento de la obra que me da cierta luz y quisiera compartir porque cuerpo y archivo llegaron a conjurar cosas que no imaginamos. Una apuesta de Carguyoq era que al final de la misma se abría un espacio de intimidad con el público, donde compartíamos el material de archivo sobre el proceso de investigación. Los tachones, borraduras y vacíos estaban expuestos, y en sentido, como señala el punto quince de la manifiesta de Despatriarcalizar el archivo, convivíamos con la ruina del archivo “porque la ruina no es final sino principio, es oportunidad de reconstruir, de dar lugar a la creatividad, a otros relatos, a otras vidas” (Despatriarcalizar el archivo, s.f.). Al tener el archivo del proceso instalado por todo el escenario, esto motivó conversaciones con los espectadores sobre sus preguntas referentes al proceso de creación y sus memorias personales vinculadas con la migración, en la necesidad de reconectar con nuestras raíces a través de los vacíos que podíamos percibir. Así, esos textos que pudieron ir a la basura o reciclarse convocaron cuerpos, nos movieron hacia el encuentro con lo vivo.



Figura 4. Lucero dialoga con archivo y público (2018).  
Foto: Paola Vera

Del mismo modo, en el escenario, cuando se suponía que todo había terminado, algo nuevo empezaba, se generaba una comunidad efímera a través de pequeños grupos de conversación, o personas que miraban con sumo detalle las maquetas que usábamos para el circuito cerrado, o algunos se sentaban en las sillas dispuestas en el escenario. Una persona quiso quedarse a barrer el suelo lleno de tierra, y lo hizo. Y así, el espacio adquiría una vida otra. Era lo que la experiencia había convocado y nos excedía. Recuerdo a un hombre mayor que me contó cómo sus padres murieron sin poder regresar a su pueblo, del cual tuvieron que salir de manera forzosa. Otro, acompañado de su hijo, nos fue entregando rosas que él mismo cultivaba. Su hijo nos contó que había visto la obra en el 2018 y quiso que su papá la viera porque sabía que el tema le podía interesar. Su padre solo le preguntó cuántos éramos en escena y trajo tres rosas dentro de una bolsa de plástico. Yo lo vi recorrer el archivo del proceso de investigación muy atentamente y luego acercarse a cada uno a darnos

una rosa. Fue un 9 de marzo del 2020, una semana después la rosa seguía viva en un vaso con agua, cerca de mi lavadero, y nosotros seguíamos vivos. Yo temía preguntar hasta cuándo. La rosa fue testigo.

Quizá aquí tiene sentido lo que Coccia señala, la metamorfosis es “una misma vida que improvisa un cuerpo nuevo y una forma nueva con el fin de existir de manera diferente” (2021, p. 12). Un saber vivo se transforma, es inestable. Tiene que serlo para seguir en su continuidad. Eso es para mí investigar, transformar, inventar, persistir. Investigar/crear es buscar siempre ese “cuerpo nuevo”, ese aliento que nos convoque a vivir de maneras diferentes conectados a la memoria de lo que fuimos. Saber es recordar. Un saber vivo es sabernos vivas y vivos.

*Ya tocado, ya trocado*  
*Ya pensado, ya trocado*  
*Llego*  
*Voy*

## Referencias

- Brook, P. (2015). *El espacio vacío*. Grupo Editorial 62. (Trabajo original publicado en 1968)
- Coccia, E. (2021). *Metamorfosis*. Cactus.
- Despatriarcalizar el archivo. (s.f.). Manifiesta para despatriarcalizar el archivo. <https://despatriarcalizarelarchivo.hotglue.me/?manifiesta>
- Díaz, J. (1985). Conjuros, oraciones, ensalmos... : formas marginales de poesía oral en los Siglos de Oro. *Bulletin Hispanique*, 87, (1-2), 47-87. <https://doi.org/10.3406/hispa.1985.4554>
- Medina, L. (2018). *La ficción de nuestros padres: lo político del testimonio de hijos en el teatro documental posconflicto en las obras El rumor del incendio (México) y Proyecto 1980-2000: el tiempo que heredé (Perú)* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú] Repositorio digital de tesis y trabajos de Investigación PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/12514>
- Rancière, J. (2005). La ficción documental: Marker y la ficción de memoria. *La Fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*. Paidós.
- Rivera Garza, C. (Mayo de 2021). Salud mental. Cristina Rivera Garza y Mario Souza y Machorro. [Mesa de diálogo: Ciclo Narrativas hispanoamericanas de la enfermedad. Festival de Arte y Ciencia. El Aleph] <http://culturaunam.mx/elaleph/ejes/salud-mental-en-el-siglo-xxi/>
- Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente* (Trads. C. Palmeiro, M. Cabrera y D. Kraus). Tinta Limón Ediciones. (Trabajo original publicado en 2018)
- Sánchez, J. (Noviembre de 2020). Ficción e investigación. Conferencia llevada a cabo en el I Programa Institucional de Apoyo a la Investigación en los Centros Superiores de Enseñanza Artística: La investigación en la creación escénica contemporánea y su aplicación en el aula, RESAD, España.

## Topoficción. Teatros del paisaje, panorama de Cuatrociénegas

*Aristeo Mora de Anda*

*Teatros del paisaje* es un proyecto de teatro expandido realizado por la Compañía Opcional<sup>1</sup> del 2019 al 2021 en el valle de Cuatro Ciénegas, Coahuila. En la agrupación desplegamos una serie de actividades como seminarios, encuentros y laboratorios durante los cuales indagamos en la teatralidad del territorio, entendiendo como teatralidad aquello que Cornago (2005) define como la conciencia de representación frente a alguien o algo que atestigua. Asumiendo que en este ejercicio existe una agencia que puede ser humana o más que humana, es decir que esta capacidad de representación puede ser ejercida por aquello a lo que Haraway (2016) refiere como más que humano. El proyecto apela por una ética de la mirada del testigo en la que el teatro no impone un sentido, en la que

---

<sup>1</sup> La Compañía Opcional es un grupo de trabajo formado tanto por miembros estables como por colaboradores ocasionales. Durante sus procesos de creación cada integrante del equipo asume una función determinada, trabajando de forma simultánea, pero independiente de sus compañeros, en un sistema al que, en contraposición con el llamado “de Creación Colectiva”, se podría calificar como “de Creación Cooperativa”. La Compañía Opcional no procura que su trabajo cumpla con ninguna responsabilidad que pueda tener con el medio en el que se desenvuelve, puesto que cree que el trabajo de creación es, por definición e inevitablemente, deudor del contexto en el que se realiza y que sólo trabajando a partir de los intereses personales de sus integrantes puede generar piezas con las cuales sentirse íntimamente comprometida.

la teatralidad opera como un encuentro entre los sentidos, para convocar nuevos significados, es decir para constituir una ecología de significaciones. El proceso de investigación/creación se construye a partir de cuatro conceptos que José Antonio Sánchez (2016) identifica como conocimientos, y sumamos saberes situados, sujetos, que entendemos como políticos, comunicación, que se produce a partir de las herramientas y prácticas artísticas y contexto.

Es a partir de una serie de artilugios creados en colaboración con distintas comunidades humanas y más que humanas de Cuatro Ciénegas, que se componen topoficciones<sup>2</sup>; artilugios narrativos que mezclan registros científicos y artísticos para hablar con el paisaje o el territorio, dispositivos textuales, performativos, visuales o sonoros que nos permitieron la indefinición y la redefinición de las maneras en las que contactamos y configuramos el paisaje. Con ellos el proyecto busca generar formatos híbridos entre la ciencia, el activismo y las artes, que posibiliten acercamientos detonadores de extrañeza, sorpresa y curiosidad para imaginar otras estrategias de preservación de nuestro patrimonio medioambiental. Formatos que Diéguez (2009, 2014) denomina como *artivísticos* y que se ubican

---

<sup>2</sup> El término *topoficción* surge en el marco de la Escuela ficticia 2021. La escuela ficticia es un proyecto creado para intercambiar y crear conocimiento a partir de la colaboración y la indisciplina. Los programas propuestos en el marco de este proyecto incluyen experiencias para diseñar máquinas para viajar en el tiempo, autoficciones para la vida, escritura de cartas de amor, laboratorios para reinventar la biblioteca, el museo y el concepto de polis. La escuela ficticia se ha realizado en espacios domésticos como la casa de Aristeo Mora, instituciones como el Museo de Arte de Zapopan, El Festival de la Joven Dramaturgia, El Festival de la Red Latinoamericana de Teatro, el Centro de las Artes de Guanajuato, El festival de Teatro de Colima y a partir del 2020 sus ediciones han sido eminentemente virtuales. Se puede consultar la publicación en donde se revisa distintas acepciones del término en <https://lamemoriadelinstante.wordpress.com>

en un espacio liminal entre los ámbitos en los que opera, se despliega o a partir de los cuales se configura.

La primera entrega del proyecto tomó la forma de una obra de docuficción que convocó entidades del valle, minerales, vegetales y restos de animales de un lugar en el que actualmente están desapareciendo una gran cantidad de especies endémicas que son únicas en el mundo y que han evolucionado para subsistir en un ambiente que mantiene las mismas condiciones que hace 200 millones de años, y en donde la desecación sigue asediando a la mayoría de los manantiales, ríos y estanques que en los últimos años han experimentado drásticas reducciones en sus caudales.

El presente texto tiene la intención de compartir la experiencia vivida por la Compañía Opcional a partir de una revisión del proceso de trabajo implementado para la realización de *Teatros del paisaje*. Aquí desplegamos una serie de textos a partir de los cuales detallamos algunos de los conocimientos y saberes situados que encontramos en el valle de Cuatro Ciénegas, compartimos algunas vivencias de los sujetos implicados en él, retomamos parte de la comunicación producida a partir de las herramientas y prácticas artísticas y especificamos algunos elementos del contexto en el que trabajamos.

### **Sobre el contexto. Cuatro Ciénegas**

La Región Centro-Desierto de Coahuila se encuentra en el centro noroeste del estado de Coahuila y se subdivide en Región Desierto de Cuatro Ciénegas y Región Centro de Monclova. El presente proyecto se desarrolló en el municipio de Cuatrociénegas.

Cuatrociénegas es reconocido como una de las 13 Maravillas Naturales de México debido a las pozas o lagunas que

la rodean, y en el año 2012 fue incluido al programa Pueblos Mágicos por la Secretaría de Turismo. Este hecho cambió radicalmente la dinámica de la zona debido al aumento de visitas turísticas al lugar, junto al consecutivo desarrollo de infraestructura hotelera, y de recreación y ocio. Los turistas comenzaron a llegar a pesar de que desde el año 2006 distintas investigaciones detectaron que los microorganismos que se podían encontrar en los cuerpos de agua estaban siendo afectados por múltiples factores causados por su explotación.

El área de protección de flora y fauna “Cuatrociénegas” se decretó el 7 de noviembre de 1994 y se ubica a 80 km. al oeste de la ciudad de Monclova, en un valle de aproximadamente 150,000 ha. Considerado como uno de los humedales más importantes dentro del desierto de Coahuila y como uno de los más importantes de México. El valle está clasificado como un sitio Ramsar y la Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad lo incluye entre los sitios prioritarios para la conservación. También es considerado por el Fondo Mundial para la Naturaleza (WWF) dentro de la regionalización de Ecorregiones Prioritarias para la Conservación.



Figura 1. Cuatrociénegas Foto: Claudia Luna

En este valle subsisten una gran cantidad de especies endémicas que son únicas en el mundo y que han evolucionado para subsistir en un ambiente que se mantuvo aislado debido a que el valle forma una cuenca cerrada. Sin embargo, para fines de aprovechamiento se construyeron canales para abastecer a algunos municipios e incluso para distintas empresas privadas que utilizan el agua de esta zona con fines de producción alimenticia, algunas de ellas transnacionales. Valeria Souza, profesora e investigadora de ecología de la Universidad Nacional Autónoma de México, declaró en distintas investigaciones que las especies de la zona comenzaron a desaparecer a causa de la sobreexplotación de los terrenos aledaños a la reserva, e incluso existen distintas organizaciones que han responsabilizado a la agricultura en gran escala que se practica desde hace más de veinte años en los valles cercanos, cuyos mantos acuíferos se conectan de forma comprobada con el de Cuatro Ciénegas.

Como consecuencia de estas explotaciones, la Laguna de Churince, el cuerpo de agua más grande de la región, se secó totalmente en los últimos cinco años y de ella solo queda el fondo rocoso y seco. Sus comunidades de microorganismos, adaptados a condiciones ambientales similares a las de hace 600 millones de años, han desaparecido completamente y la desecación sigue asediando a la mayoría de los manantiales, ríos y estanques de Cuatro Ciénegas que en los últimos años han experimentado drásticas reducciones en sus caudales.

### **La comunicación con el paisaje**

Contactar con aquello que actualmente está desapareciendo es una prioridad que las universidades tienen muy clara, pero la labor investigativa se ha encontrado con fuertes problemas de divulgación debido a su falta de accesibili-

dad. Los artículos escritos por las y los especialistas atienden a una parte del proceso de preservación y defensa del territorio que es solo el inicio de esta labor. Resulta de vital importancia la implicación de los grupos activistas y la de las y los ciudadanos comprometidos con su entorno para dar seguimiento a los hallazgos científicos, pero a pesar de las resonancias que esta problemática encuentra gracias a estos esfuerzos en los medios de comunicación masiva, parece que siguen haciendo falta eslabones en el circuito de esta tarea, uno o más componentes que permitan detonar acercamientos empáticos y accesibles, no solo a las comunidades que habitan estos territorios sino a cualquier persona que desee entrar en contacto con nuestro patrimonio natural y hoy en día muy especialmente con la Región Centro-Desierto de Coahuila.

Las prácticas artísticas en su giro ético, que Laddaga (2006) reconoce como prácticas o estéticas de la emergencia, pueden posibilitar encuentros y nuevas formas de lazos sociales, así como formas modestas de micro-política, para modificar nuestra mirada y actitudes con respecto a nuestro entorno colectivo. Esta vertiente de las artes, dentro de la que consideramos al teatro expandido, nos permite imaginar otra distribución de competencias y maneras de organización en las comunidades efímeras que solemos llamar públicos o provocar pequeños laboratorios sociales como los que estudia y provoca la agrupación Mapa Teatro a los que Rolf Abderhalden (2003 y 2010) entiende como laboratorios de imaginación social.

*Teatros del paisaje* convocó preguntas a partir de las cuales se aglutinaron prácticas que tenían el objetivo de ensayar y balbucear respuestas a los cuestionamientos. ¿Qué tipo de situaciones relacionales nos permitirían mirar el paisaje de otra manera?, ¿qué puede decirnos el paisaje que estamos haciendo desaparecer?, ¿cómo documentamos aquello que dejará de existir? La práctica

artística desarrollada en este contexto invita entonces a imaginar respuestas, en colectivo, a partir de un contacto con el problema atravesado por los afectos y siempre desde lo que Bourriaud (2006) reconoce como el centro de las prácticas artísticas relacionales, aquello que aparece entre quienes participan del acto que convoca el arte.

*Teatros del paisaje* es un eslabón más en la cadena de tareas que se deben emprender para establecer una comunicación que ponga en el centro un pacto por el buen vivir y el buen morir que Haraway (2016) propone como una forma de atender a la necesidad de la preservación de nuestro patrimonio medioambiental. Este es un proyecto que nos permitió generar una plataforma de diálogo y colaboración entre los agentes humanos, académicos, sociales, artísticos y más que humanos, estromatolitos, peces y plantas que hacen parte de este problema.

### **Herramientas y prácticas artísticas de Teatros del Paisaje, Panorama de Cuatrociénegas**

Teatros del paisaje se compone de cuatro elementos: dos dispositivos relacionales denominados *Encuentros con el paisaje* y *Visitas al paisaje*, que consisten en una serie de encuentros con especialistas del desierto de Coahuila y distintas exploraciones de campo en la Región Centro-Desierto de Coahuila respectivamente. Un archivo compuesto por los materiales recabados en los encuentros y las visitas al desierto; objetos y relatos que junto a sus respectivos análisis científicos en formato de artículos se publicaron en una bitácora-web llamada *Diario del desierto*. Y finalmente la obra central del proyecto: una obra de teatro expandido de corte docuficcional titulada *Panorama de Cuatrociénegas*. *El panorama* es un dispositivo que nos permite mirar el teatro que produce la naturaleza recreando paisajes a partir de la suma de objetos,

cuerpos y sonidos recolectados en la investigación del proyecto como si se tratase de un *camarote de las maravillas animado* por estrategias performativas, audiovisuales, sonoras, coreográficas y dramáticas.

*Los teatros del paisaje* son pues, una serie de dispositivos a los que denominamos *topoficciones*, que articulan materiales originarios de los territorios explorados para componer una dramaturgia que dialoga con ellos, recomponiendo una versión que podríamos entender como escénica del paisaje que nos permite observar a detalle aquello que no somos capaces de ver a simple vista. La intención de este proyecto, a través de la creación disciplinada, es la de disponer herramientas artísticas para generar formatos híbridos entre la ciencia, el activismo y las artes, que posibiliten acercamientos estéticos detonadores de extrañeza, sorpresa y curiosidad en las y los espectadores; aquellas y aquellos ciudadanos con los que queremos imaginar otras estrategias de preservación y promoción de nuestro patrimonio natural a través de un teatro que puede poner en práctica otras formas de vinculación y divulgación empáticas y cercanas.

Encuentros con el paisaje: para la investigación del proyecto se realizaron distintos encuentros que contaron con la participación de especialistas, científicos, organizaciones sociales dedicadas a la preservación del patrimonio natural de la región y artistas locales y nacionales cuyo trabajo se ubica en el giro ético del régimen estético de las artes y con alguna vinculación con la temática o las metodologías de los especialistas o las organizaciones invitadas. Como parte de estos encuentros se pueden consultar cinco artículos generados en las conversaciones que se sostuvieron de enero a agosto de 2021<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Los artículos se pueden consultar en nuestra web bitácora <http://teatrosdelpaisaje.com>

Visitas al paisaje: se realizaron diversas exploraciones en la Región Centro-Desierto de Coahuila durante las que se realizaron levantamientos documentales de imágenes, objetos, audiovisuales y audios que formaron parte de la obra escénica *Panorama de Cuatrociénegas*.

Panorama: obra escénica de docuficción. El dispositivo se dispone de forma circular alrededor del público con una serie de instalaciones compuestas por objetos, proyecciones, acciones y partituras de movimiento activadas por cinco performers. El espacio sonoro es una instalación cuadrafónica desde la que se emiten textos, sonidos y composiciones sonoras que remiten al paisaje de Cuatrociénegas. La primera versión de la obra fue montada en el teatro de la ciudad de Saltillo y en el auditorio de Cuatrociénegas. El dispositivo escénico de recreación del paisaje 360° está inspirado en los dispositivos de finales del siglo XIX denominados Panoramas, utilizados para representar vistas de ciudades de otros continentes en ferias o eventos multitudinarios, que nos permitían viajar dentro de las imágenes y sensaciones de otras latitudes.



Figura 2. Teatros del Paisaje. Foto: Victoria López

Diarios del paisaje: bitácora-web que despliega el archivo desarrollado en las visitas al paisaje; imágenes, sonidos, objetos, artículos científicos, crónicas de los territorios, personas y acontecimientos históricos de las regiones estudiadas por el proyecto y correspondencias con locatarios de la zona, con lo que se detalla el devenir de los territorios investigados.

### **Apéndice. Fragmentos de la bitácora de trabajo de Teatros del paisaje, Septiembre 2021**

Hace algunos días Claudia Luna<sup>4</sup> y yo decidimos visitar cuatro Ciénegas para recopilar elementos del territorio. Durante el viaje nos reencontramos con el paisaje del valle de Cuatrociénegas, para salir al campo, Juan Carlos<sup>5</sup> le pidió a su compañero Fernando que nos acompañara. En el trayecto él nos contó sobre su vida en el pueblo, sobre sus estudios y sobre el trabajo que ha hecho junto a la CONANP<sup>6</sup>. Claudia le preguntó: ¿si tú pudieras solucionar el problema de Cuatrociénegas, qué harías? Fernando nos habló de proyectos de restauración en colaboración con los ejidatarios, de trabajo colaborativo, del bien común, pero sobre todo nos habló de la necesidad de repartir el agua justamente.

#### ***¿Quién tiene derecho al agua?***

Fernando es muy consciente de que no sólo los ejidatarios tienen derecho al uso del agua, el valle mismo es sujeto de derecho, según Fernando las tortugas, las plantas y los estromatolitos también tienen derecho al líquido vital.

---

4 Performer de la obra escénica y artista visual originaria de Monclova, Coahuila.

5 Juan Carlos Ibarra Flores, director del área de protección de flora y fauna Cuatrociénegas.

6 Comisión Nacional de Áreas Naturales Protegidas.

### ***¿Quién se queda con el agua y para qué?***

Durante el trayecto mientras nos zangoloteábamos en la camioneta, Fernando nos habló de las transnacionales que habitan a las arribas del valle. Ellas succionan el agua que la montaña genera con su respiración, los lagos se desecaron, los cuerpos de agua comenzaron a desaparecer y en el valle la pregunta de quién se queda con el agua sigue provocando tensiones y peleas entre los habitantes.

### ***¿De dónde viene el agua? ¿Por qué ya no llega?***

En una de las conversaciones del seminario, Valeria Souza nos dijo que para entender la historia del valle teníamos que seguir el camino del agua. El camino por el que Fernando nos llevó nos permitió acceder a la poza Escobedo, al nacimiento del Saca Salada, a las dunas de yeso, lugares a los que no todos tienen acceso, de nuevo la pregunta ¿quién puede llegar al brote de esta agua?

Yo tomo un estromatolito de la poza y lo deposito en un frasco, tengo el permiso de Juan Carlos para llevar a este arte a Saltillo. Sólo los científicos y los activistas han tenido acceso a esta posibilidad, me pregunto ¿cómo es que el arte logró esta facultad?

Claudia y yo seguimos el camino del agua, nos preocupa averiguar cuáles son los orígenes de su existencia y los de su actual conflicto, pero yo no sé si hacemos las preguntas adecuadas, probablemente no, así como no utilizamos un método científico para la recabación de estas especies. Llevamos minerales, fósiles, plantas, algunos fragmentos de animales como un caparazón de tortuga, agua, sulfato de calcio, rocas y residuos, estos elementos hacen parte de una colección que a tientas intenta contactar con algunas respuestas para entender la historia de este milagro ambiental y su problema actual.

Dice Simel (2012) que el extranjero le permite a una comunidad comprender sus especificidades a partir de la comparación con ese otro, con eso desconocido, diferente. Nosotras, las artistas, las extranjeras, o las hijas que regresan a casa con otro cuerpo y otros ojos, venimos a regalarle al valle una mirada extraña.

¿Puede la extrañeza encontrar respuestas diferentes a este problema?

Fernando nos sigue hablando de sus propuestas para salvar el valle, él conoce muy bien a la comunidad, sabe lo que pueden y lo que no pueden hacer para solucionar la desecación, pero también sabe que este problema es más grande que todos ellos, que es estructural, que tiene que ver con las formas con las que las instituciones funcionan y con el desahucio de las mismas, con su corrupción. Sabe que ni él ni nosotras somos salvadoras, más bien creemos que somos testigos, un testigo que es partícipe, cómplice, aliada.

Dona<sup>7</sup> dice que somos acompañantes del problema, un acompañante es aquel que nos recuerda las preguntas que hay que hacerse para no perderse, alguien que te abraza o te alienta, es alguien que te permite proyectarte, que abre el diálogo, que comparte el problema contigo.

Nosotras le regalamos al valle nuestra mirada extraña, nuestro asombro por encontrar agua en el desierto, nuestras preguntas y algunos de nuestros miedos. Nosotras también nos proyectamos en el valle, construimos paisajes en ese territorio, lo topoficciónamos, es decir que nos permitimos jugar con él a imaginar futuros o desentrañar el presente desde lo que nuestras posibilidades nos permiten.

---

<sup>7</sup> Dona Wiseman, performer de la obra escénica y terapeuta Gestalt originaria de Detroit, Estados Unidos.

Este es un regalo muy modesto, tal vez insignificante o de poca utilidad, sin embargo, este regalo habilita otras formas de contactar con el territorio, las que nosotras conocemos, y muy probablemente este regalo sea inadecuado para enfrentar un problema como el que vive este lugar.

Aun así decidimos hacerle preguntas al valle, averiguamos y resolvimos dudas y curiosidades sobre su vida y sobre su probable muerte y venimos aquí a narrar lo que de él entendemos y experimentamos. Esta es una historia contada desde el futuro, desde los miedos que despertaron al ver el presente, desde la sensación de que algo está a punto de desaparecer, porque estas sensaciones que atraviesan nuestros cuerpos al tocar la luz, el agua, el viento, nos traen desde la montaña algo así como una premonición, una pregunta ¿por qué encontramos agua en este lugar? ¿Cuál es su historia y cuál es su porvenir?

### **Créditos de la obra**

Este proyecto se realizó con textos de María Cecilia Guelfi, dirección de Aristeo Mora, producción de Lola Bianchin / DIVERSAmx, trabajo de investigación y acompañamiento dramático de David Gutiérrez Castañeda, performers Dona Wiseman, Claudia Gutiérrez, Claudia Luna Fuentes, música de Kenji Kishi Leopo, video de Roberto Cárdenas, escenografía de Lucía Ortiz Arellano, dispositivos animistas de Adriana Salazar, reliquias encapsuladas de Claudia Luna Fuentes, gráfico de Fernando Orozco, web de Ricardo Pérez Arce Herrera, editorial de Adriana Camarena, asistencia de producción Sylvia Vilchis y apoyo de comunicación de Andrea Galindo.

El proyecto se desarrolló con la colaboración de FONCA Jóvenes Creadores, Festival El Aleph UNAM, Secretaría de Cultura de Coahuila, Gobierno Municipal de Cuatro Ciéne-

gas, Coahuila a través de Turismo y Fomento Económico, Secretaría de Medio Ambiente Coahuila y Universidad Autónoma de Coahuila a través de la Coordinación General de Difusión y Patrimonio Cultural, la Dirección de Investigación y Posgrado, Centro de Investigación y Jardín Etnobiológico y el Centro de Investigación para la Conservación de la Biodiversidad y Ecología de Coahuila.

## Referencias

- Abderhalden, R. (2006). Pequeño laboratorio del imaginario social. En G. Zalamea (Ed.), *Arte y localidad: modelos para desarmar* (77-81). Universidad Nacional de Colombia.
- Abderhalden, R. (2010). El artista como testigo: testimonio de un artista. En O. Cornago (Ed.), *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización: la creación escénica en Iberoamérica* (295-302). Universidad de Castilla-La Mancha.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética Relacional*. Adriana Hidalgo editora.
- Contreras-Balderas, S. (1984). Environmental Impacts in Cuatro Ciéngas, Coahuila, Mexico: A Commentary. *Journal of the Arizona-Nevada Academy of Science*, 19(1), 85-88. <http://www.jstor.org/stable/40024292>
- Cornago, O. (2005). ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad. *Archivo Artea*. <http://archivoartea.uclm.es/textos/que-es-la-teatralidad-paradigmas-esteticos-de-la-modernidad/>
- Diéguez, I. (2009). Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas. *Archivo Artea*. <http://archivoartea.uclm.es/textos/escenarios-y-teatralidades-liminales-practicas-artisticas-y-socioesteticas/>
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios Liminales, Teatralidades, performance y política*. Atuel.
- Haraway, D. (2016). *Staying with the Trouble. Making King in the Chthulucene*. Duke University Press.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Adriana Hidalgo editora
- Sánchez, J. A. (2016). In-definiciones. El campo abierto de la investigación en artes. *Artes La Revista*, 12(19), 36-51. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/26282>
- Simmel, G. (2012). *Filosofía del paisaje*. Casimiro.

ESTA PÁGINA HA SIDO INTENCIONALMENTE DEJADA EN BLANCO

## Mapas corporales de la trashumancia: saberes desde la emoción viva y corporizada<sup>1</sup>

*Porfirio Carrillo Castilla*

### La mirada y el caminar trashumante

En el valle del Rift keniana, a orillas de Lago Turkana, Meave Leakey encontró al homínido fósil nombrado *Australopithecus anamensis* (Arsuaga y Martínez, 2014)<sup>2</sup>. Esta especie, ancestro de la especie humana, habitó ambientes forestales abiertos, las cercanías de cuerpos de agua, y eran, según los datos anatómicos, bípedos: sus miradas escudriñaban ahora hacia el horizonte. El paisaje de planicies y montañas, de grandes hondonadas y escarpadas cordilleras era el escenario de una nueva forma de vida hace cuatro millones de años.

Los homínidos que seguirán esta ruta evolutiva, nosotros incluidos, serán los caminantes y transformadores del paisaje. Destino y convivencia del hombre hacia ecosistemas nuevos, retos de la mirada y del caminar. El andar erigido, liberador de las manos, fue también el detonante para interrogarnos por el paisaje que se tenía enfrente.

---

1 El presente ensayo es una reflexión-reinterpretación, de las ponencias presentadas durante el 3er Encuentro de Investigación Artística. Saberes vivos en la Investigación Artística. Jardín de las Esculturas, Xalapa, Veracruz. 22, 23 y 24 de octubre 2021.

2 Anam significa «lago» en lengua turkana, o sea el «australopiteco del lago».

Bajamos de los árboles para construir nuevas geografías, bajamos de los árboles para subir cerros, rodar por las hondonadas. Así nos convertimos también en paisaje, no solo mirada.

Nuestro saber de la naturaleza circundante fue un entonces autodescubrimiento, la adaptación evolutiva a la motricidad erguida, los cambios anatómicos en la cara y el ojo, se acompañaron también, quién lo dudaría, de una reconfiguración de la emoción y de la experiencia sensorial desde el paisaje y con el paisaje. Incluso la manera como asumimos la marcha en grupo fuera de África, fue no solamente un acto de descubrimiento geográfico sino también de razonamiento y emoción; una construcción social. Fuimos paisaje en lo individual, pero sobre todo en lo colectivo, no nos desplazamos solos, lo hicimos en grupo, transhumantes acompañados de congéneres y animales otros. Construimos desde esta errancia imágenes de paisaje, y construimos también paisajes nuevos al intervenir y usufructuar la naturaleza. Tallamos piedras siendo *habilis*. El residuo de esas piedras generó suelos transformados desde donde la mirada se hizo arte, tecnología, arma y dispositivo, artilugio y magia. Cognición y emoción. En la piedra transformada quedó la huella de nuestro cuerpo, de nuestras manos en movimiento.

Antes de la pintura rupestre y del origen del arte, la piedra modificada fue el paisaje revelado por la mirada y construido con las manos, símbolos que interrogaron al hombre. Las oquedades de la montaña fueron casa y lienzo, la escalada de los cerros fueron los primeros viajes al futuro en la nave óptica de la mirada que al observar interrogaba al horizonte, el paisaje y sus interrogantes transmutaron en religión y catástrofe, reto y progreso. Sometimiento y muerte. La magnificencia del paisaje, marcas en la piel y peligro de muerte, se redujo a la choza construida con piedras, huesos y pieles. Nuestro universo geográfico

–nuestro ecosistema, pensamiento y sentimiento– se modificó, se aisló, se hizo un microcosmos de calor y protección, desde el cual el paisaje se hizo excéntrico y nuestro deseo de explorarlo se hizo intrínseco, íntimo, una pulsación para sentirnos libres. Ahora el microcosmos de la cueva, la choza, nos había dejado la sensación opresiva del aislamiento.

Como *Homo sapiens* nos hicimos cazadores recolectores, cuando la memoria del paisaje ya nos habitaba, relatamos en la intimidad de la hoguera los avatares del “afuera”, dibujamos sobre piel y piedra los lugares soñados, los animales reales y los espíritus imaginados.

El pastoreo era y es sacar a los animales y alimentarlos, según la geografía, según el clima, según el tiempo. Pero en verdad quienes salían a explorar lo añorado éramos nosotros: los animales bajo nuestro cuidado, nuestro sustento, transmutaron a nuestros protectores, habíamos abandonado lo agreste y ahora le temíamos. No extraña que fuese en la naturaleza donde se originaron los demonios, los ogros, los seres malditos de nuestras pesadillas, las bestias y quimeras. Los animales entonces se hicieron dioses protectores de nuestra fragilidad ante el paisaje. Nuestra mirada nunca olvidó el paisaje, nuestro pensamiento lo hizo mapa, cartografía, GPS, coordenada, sin embargo nuestra emoción lo excluyó, lo hizo externo, lo hizo extraño, la hizo ajeno, a veces miedo. El arte reclama hoy esa exclusión para transformarla en emoción y conocimiento. Las nuevas geografías no son nada más de la naturaleza externa, son de lo interno, lo corpóreo.

Hoy las resistencias ante lo impuesto, lo normalizado y acríticamente aceptado del paisaje o del cuerpo, pueden ser un regresar a ese andar de homínido, dueño de las interrogantes (más que de las respuestas) que lo hicieron avanzar hacia nuevos territorios. El arte ahora los quiere

hacer saberes vivos para trazarlos en la primigenia superficie del cuerpo, recuperar la emoción creadora de conocimientos, hacer los mapas para y desde los saberes vivos, revelarlos, no dejarlos en el olvido ante las paredes mudas, sordas y ciegas de la razón indolente, avasallados por la epistemología dominante y su sucedáneo, el método ortodoxo y excluyente que niega el cuerpo como fuente primigenia y permanente de conocimiento.

Esa ciencia empeñada en ignorar al imprescindible, nunca viejo u obsoleto, debate que relaciona al mundo externo con el interno, que ignora la irresuelta pregunta ¿cómo es posible el conocimiento? Interrogante nunca más actual, presente, a la luz de los desatinos de la modernidad y su parroquial sistema neoliberal que, además del índice nasdaq o nikkei, impone las visiones e ideas surgidas de una idea de ciencia rígida, ampliamente superada desde que, entre otros, Humboldt lúcidamente señalara que la naturaleza, solo puede comprenderse a través del arte, la poesía, las emociones y la ciencia abierta hacia ellas, de que el mundo externo (incluido el paisaje ), las ideas y los sentimientos se funden entre sí (Wulf, 2016).

## **Mapas de la trashumancia**

Aristeo Mora de Anda<sup>3</sup> es un investigador y creador multifacético de piezas y contextos experimentales escénicos, teniendo como base a su grupo creativo la Compañía Opcional<sup>4</sup>. Con ella, en Madrid, Guadalajara o la Ciudad de México, crea los encuentros secretos, una obra de teatro expandido que recibe las cartas de habitantes de ciudades que le cuentan a la compañía las distintas maneras de

---

<sup>3</sup> Aristeo Mora de Anda. Mapas por correspondencia. el 3er Encuentro de Investigación Artística. Saberes vivos en la Investigación Artística. Jardín de las Esculturas, Xalapa, Ver. 22, 23 y 24 de octubre de 2021.

<sup>4</sup> Ver más en [www.aeristeomora.com](http://www.aeristeomora.com)

apropiarse o aislarse, vivir y/o sufrir, las geografías de concreto y vidrio, contingencias de cuerpos y almas, lo real y lo imaginario de las ciudades que habitamos y nos habitan.

Aristeo no solo recibió de su abuela parte del mapa genético de su destino biológico, también recibió de ella los mapas de su imaginación trashumante. Habitó y caminó, la ciudad libre y secreta, con ese cuerpo e imaginación preformados en el homúnculo de la imaginación rizomática, la urbe imposible pero habitable, gracias al trazo, la magia, el amor, la prisa de explorar más allá de la realidad imaginada, más allá de las grietas de cemento, más allá de los cruces e intersticios de cal y canto, más allá, siempre más allá de la arquitectura, del volumen y la forma, allende los confines de los sueños y los deseos. El trazo biológico de la abuela de Aristeo y el trazo en papel fueron las experiencias que le revelaron lo que se queda entre uno y otro paso, lo que resulta del polvo y de la luz reflejada en ese charco clandestino donde se retrata el parpadeo cíclico del semáforo.

A través de sus estructuras de exploración, Aristeo nos convoca a sentirnos unidos (y a veces ajenos) a las ciudades rotas, quebradizas, como nuestras vanas ilusiones de caminar sin ser afectados por las agencias corpóreas, por la destrucción anticipada de los proyectos inconclusos, maravillas dejadas en papel por la corrupción de los sexenios y que habitamos y reconstruimos, demolemos o celebramos en la memoria de la afectivo, de lo individual o colectivo, dinero de la gente que fue a parar a una licuadora maestra que nos sirve de combustible para la resistencia, el encabronamiento o la ilusión en colectivos donde la memoria es el despojo útil para la construcción de la ciudad verdadera: la imaginada.

Aristeo y su trabajo creativo nos invita, reta, convoca, em-

puja, a imaginar, dibujar, añorar, pensar, reconstruir, los territorios que el fuego del olvido ha quemado en el crisol de la memoria, ¿qué dejamos al olvidarlos? ¿qué nuevos territorios construimos con los desechos de esos olvidos? ¿son reales los sitios que habitamos o sólo son sombras emergentes que atisbamos como sonámbulos ante arquitecturas e ideas que nos excluyen? ¿Cómo vamos a construir nuestra *terra torium* si hemos sido excluidos y todo está cartografiado por la producción digital y el catastro? ¿Cómo hacer que la *res cogitans* y *res extensa* confluyan más allá del compartir nuestra ubicación o el código postal?

Aristeo Mora a través de las artes escénicas nos propone ver cómo durante la construcción de sus piezas, que generan contextos, que crean agencias, él suma la cartografía y la imaginación, escucha a la otredad, construye e imagina, imagina y construye artilugios “*para posibilitar y transformar realidades, para transformar encuentros con materiales sean o no apropiados e incluso choques frontales con otras realidades que nos conecten con humanos y presencias más allá de lo humano*”, nos relata con su voz, en el video que presentó en el Encuentro.

## **Relaciones de deseos y diálogos, encuentros secretos**

¿Cuál es la mejor manera de reconstruir una ciudad ficticia como la que habitamos en lo imposible pero deseable? Aristeo pide establecer los encuentros secretos. Cartografías de la memoria, claves para la redención ante lo efímero y concreto. Cartografías donde no hay calles, números ni apartados postales, donde no hay colonias ni jefes de manzana. Son cartas que dialogan, que unen las sinapsis profundas de los cuerpos agenciados que se cruzaron y al no tocarse se influenciaron, cartas donde el destinatario y el

mensajero son sonido, imagen, volumen, color, risas y gritos, sonidos y silencios como ventanas rotas donde la noche lunar se vuelve epifanía. Caminemos en silencio, escuchemos la noche, ¿qué dice el silencio?, que perdemos al no escucharlo, que acallamos cuando hablamos y que dejamos que se escuche cuando hablamos. A quién escuchamos cuando escuchamos nuestra voz, a quién debemos callar para escucharnos. El sonido externo de la ciudad, ¿dónde está en nuestro cuerpo? Ese sonido de nuestro cuerpo, ¿a quién le habla?, ¿qué le dice? Quizás solo las cartas de Aristeo tienen las preguntas correctas, quizás también las respuestas.

Las cartas de Aristeo las imagino hablando disimulado, como las viajeras desarraigadas que en la madrugada y al llegar a su destino hablan quedo, despacio, contenidas, cansadas del recorrido. Su voz es una alerta suficiente para avisar que llegaron pero pendientes de no despertar del todo a quien las esperaba. Las cartas de (y para Aristeo) las imagino como pregones de futuro, pájaros extintos cantando, huellas en las paredes que habitamos, el residuo de la regadera con que nos bañamos, ronquidos de nuestros viejos más amados, ciudades enteras como posdatas de incendiados amaneceres. Abres una carta dirigida a Aristeo y a la Compañía Opcional y puede ser que te encuentres el aire jugando a ser mar entre las ramas de las casuarinas esbeltas. Sólo una carta se necesita, más que una cartografía, para la revelación de nuestro paso por el mapa del mundo real-imaginado. Con esa carta, cortamos, barrenamos, encalamos, mantenemos, revocamos, empalamos, damos color y textura al mundo que nos habita y al que nos expulsa. No todo está en una carta, ni en una cartografía, está en la imaginación, gracias la trabajo de Aristeo Mora vemos y vamos más allá, a esa ruta trazada en la arenas móviles de nuestros desiertos y que Aristeo nos obliga a transitar, derrumbando los muros invisibles de la ideología que ignora nuestro andar, que no

dialoga, que condiciona y aísla. Es muy posible que Aristeo y la Compañía Opcional nos instruyan a derribar esos muros, como ir de lo discursivo a lo práctico, de ciudad en ciudad de calle en calle, intentarán por todos los medios, hacernos llegar y recibir las cartas, expandir los mitos, utopías, que fundarán un futuro imaginado desde la emoción, ritos nuevos para la ucronía.

La creación de territorios, como lo dice Aristeo, es como la creación de mapas: siempre se parte de un conocimiento previo. Así cuando miramos a la naturaleza, la coreografía de seres, materiales, colores y texturas, sonidos y sombras, nos sentimos impulsados a levantar el telón y desvelarla; observarla como un teatro natural donde el paisaje se ve, se siente, se vive, se construye y nos construye. Sitios como Cuatro Ciénegas, en Coahuila, donde la Compañía Opcional desarrolla proyectos conservacionistas dedicados a observar el paisaje como escenario, Teatros del Paisaje. Teatros donde los peces negros de sus aguas turquesa nos cuentan la historia del origen de la vida y también de la desaparición de las especies. Somos espectadores y productores de esa dual historia, nos creamos con el paisaje y nos extinguimos con él. Para Mora de Anda los hilos que nos atan al paisaje son cordones umbilicales desde donde las fantasías nos alimentan o destruyen; los excesos de la extracción del agua de las pozas de Cuatro Ciénegas, líquido amniótico primigenio, resultan, como nos advierte Aristeo, en la deshidratación de nosotros mismos, camino de muerte donde el escenario desaparece y nosotros también. Pasemos de la contemplación al activismo, de la ilustración al conocimiento que da el arte crítico y desenajenado, mirar, observar, denunciar, nos impele Aristeo, con otros ojos, con otros oídos, con otras manos, con las herramientas que permitan la creación de un nuevo orden desde el cual no solo la conservación de la memoria será posible, también de la vida.

## Surcos epistémicos para conocimientos situados

Los saberes vivos son potencias vitales soterradas que emergen cuando hacemos surcos en la epistemología tradicional. Desierto de palabras donde se excluye al cuerpo y sus emociones de cualquier pedagogía y conocimiento. Mónica Amieva<sup>5</sup> con su presentación en el encuentro nos alerta de las distintas posturas académicas no tradicionales ni hegemónicas agotadas, y que ahora son renovadas por, entre otros, los diálogos de saberes imprescindibles para la generación de conocimiento. Anclados en las geografías del sur de Boaventura de Sousa y otros pensadores, Amieva se cuestiona y nos propone la rearticulación del arte-pedagogía-conocimiento-arte contemporáneo, ciertamente nada nuevo pero sí renovado por la resistencia que enfrenta la crisis y la expansión de la tiranía conceptual. En el centro de esta rearticulación, la investigación artística propone como eje (sino central sí como atractor importante) al cuerpo; fuente de resistencia, metáfora, narración y aun herramienta de conocimiento. Cuerpo que hace surcos con su presencia y resistencia en el paraje yermo del pensamiento positivista y su desierto de ideologías plagadas de istmos y categorías muertas. Mónica le pregunta a la investigación artística y al arte en general, cómo es que pueden contribuir a generar estos surcos, en donde sembremos nuevas realidades.

Para Mónica, las epistemologías del sur y la ecología de saberes pueden ser arados potentes desde los cuales agrietemos el suelo seco de la exclusión y entre el agua fresca de la resistencia. Cuando doña Carmen Rodríguez (*Proyecto Calpulli Tecalco*) traza en el papel o los surcos de la milpa nuevas simientes; letras, símbolos, o semillas,

---

5 Mónica Amieva. El lugar del cuerpo en la ecología de los saberes. Una reflexión desde la Investigación artística. El 3er Encuentro de Investigación Artística. Saberes vivos en la Investigación Artística. Jardín de las Esculturas, Xalapa, Veracruz. 22, 23 y 24 de octubre de 2021.

interviene realidades y genera conocimiento. Hace visible la lucha resistente de una cultura viva que amplía las epistemologías normalizadas. Hace patente que algunas palabras, como basura, no existen en náhuatl, porque son producto de un lenguaje basado en la ideología dominante que degrada en basura, residuos, nuestros entornos naturales, empobreciendo no solo los ecosistemas sino nuestra percepción de los mismos. Amieva nos demuestra, a través del trabajo de la familia Rodríguez, que el arte y la investigación artística transdisciplinar ayudan a la sabiduría de los pueblos tradicionales con toponimias y reinterpretaciones respetuosas del paisaje, con generación de imágenes respetuosas, sin el extractivismo epistémico típico de algunos procesos de las ciencias. ¿Puede haber más fuerza epistémica que esto? ¿Dónde más se puede o debe generar conocimiento sino es en los sitios donde resulta el diálogo entre el cuerpo y la palabra, la milpa y el pizarrón, el surco y el trazo, para ilustrar el interconocimiento negado por miles de años? Así es como se hace visible una ecología inclusiva que abraza el cuerpo y al paisaje en múltiples gestos encarnados, no fuera del sujeto que observa y estudia, sino dentro.

### **Historias en resistencia**

El conocimiento como lo conoce y define la revolución científica del siglo XVII, presupone muchas ideas y condicionantes que se encuentran en crisis. Los conceptos de ciencia basados en paradigmas aceptados como marcos de conceptuales y metodológicos de Tomas Khun (2012), se sustentan principalmente en una “acumulación objetiva” de conocimientos que se autorregulan por la aceptación en las comunidades que investigan y generan conocimientos, cubiertos por el paraguas de esos paradigmas. Las crisis y cambios de paradigmas -paso esencial para la generación de cambios de visiones e ideas sobre el mundo- sobrevie-

nen cuando éste, por los hallazgos acumulativos de la ciencia extraordinaria, hace dudar de los presupuestos paradigmáticos, los replantea o los sustituye. Para la ciencia positivista dominante todo lo que no se hace así es, ciencia inmadura, la ausencia de paradigmas. El concepto de crisis pasó a un plano irrelevante y la parte dominante del conocimiento se hizo la aceptación de paradigma. Tiramos al niño con todo y bañera por la ventana.

Juan Aurelio Fernández y Andrés Luna<sup>6</sup> nos invitan, durante su presentación en el Encuentro, a pensar de forma crítica cómo y por qué aceptamos y generamos la acumulación de información que define nuestra historia personal, la del mundo y la de las formas de conocimiento. Somos animales de imaginación y relato, anticipación y recuerdo, somos animales que construimos, narramos y aceptamos y representamos historias. ¿Pero, porqué o cómo o para qué? nos cuestionan Juan Aurelio y Andrés.

Las preguntas que esta dupla nos hace son por demás auténticos retos de la transdisciplina y la investigación artística. ¿Cómo es el material con que se construye y trabaja la historia? ¿De qué manera los asociamos, diferenciamos, sustituimos o intercambiamos con la ficción? ¿Abona la ficción a la historia o se hace historia la ficción en tanto responde a una necesidad de hegemonía o dominio? ¿Cómo se utiliza desde el poder y sus múltiples rostros a la historia y/o a la ficción?

Los retos que plantean estas interrogantes y sus representaciones son material no solo de la historia, de la historiografía dirían los enterados, sino de la investigación artística en cuanto ruptura o crítica a lo normalizado.

---

<sup>6</sup> Juan Aurelio Fernández y Andrés Luna. Blanco Nocturno. El 3er Encuentro de Investigación Artística. Saberes vivos en la Investigación Artística. Jardín de las Esculturas, Xalapa, Veracruz. 22, 23 y 24 de octubre de 2021.

Cuando la historia, como disciplina de las ciencias, pasa por el cuerpo, cuando se sitúa en el contexto rizomático de la interdisciplina abierta al conocimiento situado, entonces comienzan a construirse otras narrativas, confabulaciones del ser verdadero que se asume en el devenir no sólo en la observancia: se transforma en un sujeto contingente. Revisar la historia críticamente, desvelando la naturaleza falible de quienes la han contado, nos convierte en libre pensadorxs, nos liberamos de la sujeción, de lo acumulativo de lo lineal, del paradigma y entramos en un tiempo de crisis, desde el cual al preguntar, más que acumular, generamos conocimiento. La crisis recupera su imprescindible valor del cambio, construye y representa así un nuevo conocimiento que, sin ser ficción o historia lo hace presente, lo hace andamiaje no escalera, lo hace bisagra, une y separa, junta y distancia. Juan Aurelio y Andrés nos piden revisar nuestra historia para entender la de otras, otros, otras, revisar nuestra historia para con ella construir la de un nuevo mundo. Callar para escuchar entre voces diversas, cerrar los ojos para ver entre líneas, agenciar nuestra historia con la de los otrxs, incluirnos en los márgenes, abandonar la periferia.

Construyendo mapas, cartografías, con los bordes desconocidos, abandonamos la comodidad de la representación y proponemos las imágenes de la duda, cuestionamos más que instruimos, hacemos la no-historia, esperamos las ucronías de Aristeo para construir una mejor utopía, abandonamos el valle y subimos a nuestra propia montaña, observamos la lejanía del paisaje, y también la cercanía del cuerpo.

### **Sirenas y la pedagogía de la seducción**

Seducir en su origen mismo es el atributo que hace a otros hacer lo que nosotros deseamos. Seducir es enajenar el

sentimiento, el deseo del otro y usufructuarlo, guiarlo. Si una asociación machista es clásica y normalizada es que la mujer representa, para bien y para mal, a la seducción. De ahí a la sirena como el objeto femenino de seducción, hay un paso.

Es Homero, quien más, el primero en registrar, según Félix Baez-Jorge, la figura de seducción de otredad que representa la sirena. Imagen, pensamiento y deseo que, desde el feudo masculino, se construye para excluirla injustamente desde lo íntimo y también desde lo social. Amarrados al mástil de la hombría nos guarecimos de lo anhelado al negarlo, mecanismo de defensa ante el deseo de una voz que es a la vez arrullo materno (Baez-Jorge, 1993).

Para Lia García, *La Novia Sirena*<sup>7</sup>, la seducción es un acto de prestidigitación que anticipa desnudar nuestra incapacidad de reconocer lo otro, otre. La presentación de Lia en el Encuentro se puede ubicar en la línea de la performatividad: su premisa es que la incertidumbre en la investigación artística es un valor importante que une tiempos, distancias, cuerpos. Lia une, una y otra vez los hilos de nuestra ceguera que van atándonos al mástil de la resistencia, nuestra mirada obligada no es hacia la seducción atraída por su cuerpo, es una mirada a nuestra piel misma donde reconocemos la continuidad entre ella y nosotros. *La Novia Sirena* no trata de aleccionar ni de enajenar, trata de transgredir nuestra mirada para reconocer la realidad encarnada, la continuidad de cuerpos, espacios y tiempos.

Para ello, Lia pone el juego del canto materno que se redime a fuego lento. La elaboración de un pastel con sus ni-

---

<sup>7</sup> Lia García. Reclamando la piel. Incertidumbres y melancolías desde las cuerpos transmutantes. El 3er Encuentro de Investigación Artística. Saberes vivos en la Investigación Artística. Jardín de las Esculturas, Xalapa, Veracruz. 22, 23 y 24 de octubre de 2021.

ños acompañantes, que es lo que presenta en su video durante el Encuentro, no es solo el acto de la creación culinaria de sabores, es la transformación de afectos, el regreso a la infancia ausente de calificativos. Ceremonia donde los ingredientes no son ni la masa ni los huevos, ni el azúcar ni el centeno, es la piel misma de ella, de los niños, de cada uno de sus espectadores la que entra al horno; Lia nos usa para cernir lo nuevo. Son las manos que amasan, la voz que susurra, el llanto que redime, el resultado de un menú colmado de incertidumbres y melancolías, sabores viejos en reclamos nuevos. Reclamos que rescatan nuestra soledad ante lo otro, nos enseñan que las sirenas cantan con su voz y su cuerpo desde las pedagogías no binarias que demuestran seducir, pero para atraer un deseo ajeno, culposo y soterrado por la cruz y el libro. Seducir, para Lia, es atreverse a estar liado al mástil de la resistencia, ese mástil que al hacerse añicos se sustituye con el cuerpo (Leibold, 2015). Resistir con el cuerpo es hacerlo uno con el resto del universo. Es degenerarlo, desalinearlo, ponerlo a danzar en la azotea, las plazas, los conventos, las ciudadelas y los museos, sitios todos a donde Lia llega con su canto y seducción. Hace perder los miedos, ¿miedo?, ¿a qué? A ver a todas, todos y todes en nuestros propios cuerpos.

Lia, Aristeo, Mónica, Juan y Andrés nos desvelan que nuestro contingente cuerpo es paisaje, coordenada, altitud y latitud, emoción y cognición, puerto de llegada y terreno de labranza, surco y canal, sabor, saber vivo, resistencia, trashumancia, ficción que debemos escuchar todo el tiempo. Superficie que debemos convertir en tierra fértil, donde crezca la imprescindible resistencia ante la historia dada. Solo tenemos eso, a veces, nuestros cuerpos.

## **Lecturas citadas**

- Arsuaga, J.L. y Martínez I. (2014). *La especie elegida. La larga marcha de la evolución humana*. Planeta.
- Baéz-Jorge, F. (1992). *Las voces del agua. El simbolismo de las sirenas y las mitologías americanas*. Universidad Veracruzana.
- De Sousa Santos, B. (2011). Introducción: Las Epistemologías del Sur. [http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/INTRODUCCION\\_BSS.pdf](http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/INTRODUCCION_BSS.pdf)
- Kuhn, T. (2012). *The Structure of Scientific Revolutions: 50th Anniversary Edition*, University of Chicago Press.
- Leibold, V. E. (2015). "La Sirena decolonial: Lia La Novia y sus interrupciones afectivas" [artículo en línea] Extravío. Revista electrónica de literatura comparada 8. Universitat de València.
- Wulf, A. (2016). *La Invención de la naturaleza. El nuevo mundo de Alexander von Humboldt*. Taurus.

ESTA PÁGINA HA SIDO INTENCIONALMENTE DEJADA EN BLANCO

The image features a solid purple background. Overlaid on this background are several sets of black, wavy contour lines that resemble topographic map lines. A prominent dashed black line traces a path across the map, starting from the left side, moving north, then east, and then south, ending on the right side. The word "Territorio" is centered in the lower half of the image in a bold, black, sans-serif font.

**Territorio**

ESTA PÁGINA HA SIDO INTENCIONALMENTE DEJADA EN BLANCO

## **Comunidades de cuidados como prácticas y experiencias de resistencia entre mujeres de la Sierra de Zongolica**

*Verónica Moreno Uribe  
Shantal Meseguer Galván*

### **I. Antecedentes de nuestra voz colectiva como Cuidadoras de las Altas Montañas**

Intentar democratizar el acceso a la investigación para generar conocimiento como colectividades, comunidades o sociedades resulta de vital importancia para diseñar políticas de innovación más justas, democráticas y plurales, y esto implica considerar e incorporar la participación activa de los diversos grupos sociales con sus saberes, tradiciones y conocimientos en los procesos de generación de conocimientos. En este sentido en distintas entidades de la Universidad Veracruzana desde hace más de una década se han desarrollado experiencias de investigación comprometidas con una política de generación de conocimiento colectiva (Cruz, J. C. et al, 2014).

Así tanto los programas de la Universidad Veracruzana Intercultural (UVI), como la Maestría en Educación para la Interculturalidad y la Sustentabilidad (MEIS) desarro-

llan un enfoque de investigación vinculada<sup>1</sup> desde el que se proponen construir conocimiento colectivo con grupos y comunidades que generalmente son invisibilizadas por las narrativas hegemónicas. La finalidad es revertir lo que Castillo E. & J. A. Caicedo (2016) conciben como injusticia cognitiva, afectación que se genera y reproduce al priorizar los ámbitos legitimados de generación de conocimientos y no reconocer los ámbitos sociales, institucionales y comunitarios como sociedades de conocimientos (Olivé, 2012; 2009) negando e invisibilizando el valor de iniciativas y saberes locales que pueden mejorar significativamente la aplicación de las políticas públicas, o bien impulsar la creación colectiva de micropolíticas que aporten en contextos específicos a un ejercicio de autonomía.

En una sociedad de conocimientos sus miembros: a) tienen la capacidad de apropiarse de los conocimientos disponibles y generados en cualquier parte del mundo, b) pueden aprovechar de la mejor manera los conocimientos de valor universal producidos históricamente, incluyendo desde luego conocimientos científicos y tecnológicos, pero también otros conocimientos tradicionales y locales, que en América Latina, así como en Europa y en todos los continentes, constituyen una

---

<sup>1</sup> La investigación vinculada que se desarrolla en la UVI y comparte la MEIS abrevia de enfoques desarrollados en diversos países de América Latina entre los que se encuentran los que comparten elementos ético-políticos de la IAP (Investigación Acción Participativa) de (Fals Borda, 1973, 2017), de la investigación militante (Patricia Botero, 2012, Jaumont & Versiani, 2016), de la investigación colaborativa (Zayda Sierra, 2010), de la etnografía colaborativa (Joanne Rapaport, 2015), de la investigación descolonizada (Leyva & Speed, 2015), de la metodología indisciplinada (Alejandro Haber, 2011), de la praxis comprometida (María Berthely, 2015), de la etnografía doblemente reflexiva (Dietz & Mateos, 2015), de las antropologías no hegemónicas o posantropologías (Lins R. & Escobar, 2009), de la antropología socialmente comprometida (Hernández Castillo R., 2015).

enorme riqueza, y c) pueden generar por ellos mismos los conocimientos que les haga falta para comprender mejor sus problemas (educativos, económicos, de salud, sociales, ambientales, etc.), para proponer soluciones y para realizar acciones para resolverlos efectivamente. (Olivé, 2012, p. 8)

Asumiendo la posibilidad de crear sociedades de conocimiento no exclusivamente universitarias, sino en un espacio intermedio y mediado por actoras de orígenes, formaciones, intereses, edades e identidades diversas, desde diciembre de 2020, en medio de la pandemia, académicas y estudiantes que trabajamos en la Sierra de Zongolica, región rural e indígena de Veracruz, nos conformamos como un grupo de colaboración que hemos llamado Cuidadoras de las Altas Montañas (CAM)<sup>2</sup>. Desde nuestra colectividad decidimos, en principio, crear un espacio de cuidado mutuo en un contexto en el que enfrentamos diversas dificultades y cansancios en torno al teletrabajo y al telestudio.

El compromiso que desde hace algunos años desarrollamos impulsando y acompañando procesos educativos en la Sierra de Zongolica tanto dentro del programa educativo de UVI como vinculados a organizaciones y comunidades comunitarias; nos han permitido acceder, vivir, convivir, escuchar, sufrir, apoyar y en ocasiones graves canalizar, las situaciones de desigualdades, despojo discriminación y violencia que enfrentan las mujeres de la región, mismas que a la vez realizan acciones individua-

---

2 Integrantes del colectivo CAM: Norma Aidee Algalan, Karina Cristal González, estudiantes de Lic. en Gestión Intercultural para el desarrollo/UVI-UV, Bianca Paola Mazahua, estudiante de Lic. en Antropología Social/UV, Fernanda Martínez, estudiante de la Maestría en Antropología Social/CIESAS, Mtra. Amanda Ramos, Mtra. Anabel Ojeda, Mtra. Angélica Hernández y Dra. Shantal Meseguer, profesoras de la UVI y Dra. Verónica Moreno, profesora de la Facultad de Antropología.

les y/o colectivas para resistir y preservar la vida de sus familias, comunidades y territorios.

La cercanía con las mujeres colegas, estudiantes, las mujeres de su familia y de sus comunidades, que a través de la docencia, la tutoría y la asesoría de investigación, hemos conocido y en ocasiones atestiguado las situaciones de violencia que enfrentan, nos han llevado a un posicionamiento que Marina Garcés (2006) enuncia como:

Encarnar la crítica no es encontrar la palabra justa, ni complacerse en los jardines de la buena conciencia, ni vender a las instituciones la solución más barata. Encarnar la crítica significa plantearse hoy cómo subvertir la propia vida de manera que el mundo ya no pueda ser el mismo.

En este sentido, entendemos que encarnar la crítica requiere de un ejercicio permanente de autoreconocimiento en el que analicemos y reconozcamos las diferencias y desigualdades existentes entre nosotras como académicas universitarias, estudiantes y mujeres de la región, exponer nuestros locus de enunciación para pensarnos colectivamente desde la interculturalidad crítica (Walsh, 2010) por un lado, y por otro, generar espacios y metodologías en las que el poder estructural que caracteriza nuestras relaciones se cuestione y revierta a partir de nuestra conciencia de él y de la puesta en marcha de mecanismos que horizontalicen nuestros espacios de interaprendizaje. Es decir, encarnar la crítica durante el proceso de generación colectiva de conocimientos supone garantizar el mantenimiento de una conexión permanentemente revisada, alimentada y renovada entre las mujeres participantes.

Si bien, partimos de las perspectivas interculturales y feministas en las que nos hemos formado y que nos han llevado a indagar y reconocer los saberes, prácticas y estra-

tegias que las mujeres de la Sierra de Zongolica realizan para el bienestar de su familia, de su comunidad y de su territorio; las hemos leído, escuchado y experimentado también desde nuestra propia vulnerabilidad como mujeres a las que también nos afectan las representaciones culturales de género, el patriarcado, la situación de violencia y desigualdad en los ámbitos familiares, comunitarios, laborales, y la gran sobre carga de trabajo durante la pandemia. De esta manera no ha sido principalmente un interés académico el que nos ha interpelado a la investigación con mujeres de la Sierra de Zongolica, sino un interés colectivo por transformar nuestras realidades y apoyarnos entre mujeres en esta peligrosa tarea, que implica múltiples riesgos y profundo desgaste.

Desde esta plataforma plural que hemos ido configurando, fue que nos preguntamos cómo desentrañar esa diversidad de prácticas sociales, culturales, económicas, de salud, educativas, organizativas, afectivas y rituales que las mujeres realizamos y que constituyen en conjunto un “trabajo” no reconocido que en el contexto de pandemia se ha ampliado y multiplicado, dado que ha sido imprescindible para el sostenimiento de la vida que el coronavirus puso en alto riesgo.

## **II. Los eventos entre cuidadoras de las Altas Montañas**

Tal interés nos llevó a organizar las *Jornadas Cuidadoras de las Altas Montañas* en abril del 2021, con el fin de posibilitar encuentros y diálogos principalmente entre mujeres que identificamos y son identificadas en su entorno por sus prácticas de cuidado. Nuestra intención fue generar conocimiento con ellas, así mismo favorecer el reconocimiento de su papel en el sostenimiento de la vida dado que impulsan acciones que permiten la revaloración

ción de los cuidados y la reorganización de los mismos, conocimientos más que relevantes en lo que se considera la primera pandemia del siglo, por lo que pueden ser base para políticas en iniciativas de preparación para pandemias futuras.

La idea surgió por las reflexiones que entre maestras y estudiantes sostenemos sobre la manera en que las diferentes generaciones de mujeres asumen e identifican a los cuidados cómo algo inherente a su identidad, asunto que es motivado por la representación y rol de la mujer en ámbitos familiares, comunitarios, institucionales, mediáticos y globales. La sentencia de ser mujer, como le llama la estudiante Karina Cristal G. resultó ser un elemento común entre nosotras, pese a las diferencias que padecemos y enfrentamos. Pero además, acompañarnos en esta experiencia nos ha permitido iniciar un proceso de de-construcción y re-construcción de las relaciones entre maestras y estudiantes.

Este proceso político-pedagógico que llevábamos tiempo intentando para transformar nuestra docencia e incidencia comunitaria, fue impactado por la emergencia de la pandemia, en la que los cuidados se posicionaron de manera central en la política de los estados y como una responsabilidad social de las familias, por lo que fue aquí que consideramos inminente la profundización en la manera en que éstos se han realizado y realizan en ámbitos tanto urbanos como rurales. Asimismo, consideramos necesario analizar las implicaciones de los cuidados tanto en la vida de quienes los realizan, como los aportes que tales cuidados hacen o pueden hacer en la construcción de nuevas realidades con o post Covid-19.

*Las Jornadas Cuidadoras de las Altas Montañas* significaron una primera aproximación, un mapeo de experiencias de cuidado en la Sierra de Zongolica, en el que identificamos y

reflexionamos con abuelas, curanderas, hermanas, mujeres que constantemente luchan por un bienestar común de sus familias, comunidades y territorios. Conocer, compartir y reflexionar colectivamente sobre lo que pasa y lo que ha pasado en las experiencias de vida de las mujeres cuidadoras y darnos entre todas un tiempo y un espacio para poder platicar y comunicar lo que los cuidados implican (complejidad, desigualdades, discriminaciones, conflictos) en lo emocional, en lo epistémico, en las relaciones de la vida, en el cuidado de patrimonio biocultural y en general para el sostenimiento de la vida; fue una experiencia significativa que nos aportó elementos para analizar desde todas las aristas lo que enfrentan estas mujeres que cuidan de las Altas Montañas: injusticias, violencias, experiencias, aprendizajes, emociones, logros, redes, etc.

Algunos meses después de las Jornadas, en octubre de 2021 Kalli Luz Marina A.C y la Red por los Derechos Humanos de las Mujeres Indígenas (REPRODMI) nos convocaron a acompañar y colaborar un *Encuentro de Lideresas y cuidadoras por una vida digna* para todas cuyo objetivo fue compartir saberes y experiencias desde sus territorios para el intercambio y fortalecimiento de acciones encaminadas a generar una vida digna. Nuestra vinculación con Kalli, viene de tiempo atrás, principalmente porque como maestras hemos recurrido a ellas cuando nuestras estudiantes o mujeres de sus familias requieren acompañamiento psicológico y jurídico porque han sido víctimas de violencia. Así mismo estudiantes y egresadas tanto de la UVI como de la MEIS ya participan como promotoras, integrantes de la organización.

El Encuentro nos permitió ya no sólo asistir a académicas y estudiantes como colectivo CAM, sino acompañarnos de algunas de las participantes de las Jornadas, pluralizando nuestra conformación como colectivo, fortaleciendo y visibilizando nuestra conexión con tales mujeres, permi-

tiendo ya sentir y mostrar nuestra identidad colectiva como Cuidadoras de las Altas Montañas.

El evento además nos permitió conocer no sólo a más mujeres de la Sierra de Zongolica que realizan muy diversas prácticas de cuidado sino pensar cómo fortalecer nuestra articulación. Asimismo, trabajamos en el objetivo de resignificar los cuidados en un contexto de pandemia, construir propuestas socioambientales desde un feminismo territorial y visibilizar una agenda feminista a través de datos y experiencias de lo que ocurre en las Altas Montañas. Consideramos que tales discusiones y análisis constituyeron un avance en crear comunidades de cuidado cuya organización puede fortalecerse, reconocerse y conscientizarse para la necesaria reorganización e implicación de todas en su realización.



Figura 1. Cuidadoras de las Altas Montañas I.  
Foto: Camilo Lara Berlanga



Figura 2. Cuidadoras de las Altas Montañas II.  
Foto: Camilo Lara Berlanga



Figura 3. Cuidadoras de las Altas Montañas III.  
Foto: Camilo Lara Berlanga



Figura 4. Cuidadoras de las Altas Montañas IV.  
Foto: Camilo Lara Berlanga



Figura 5. Cuidadoras de las Altas Montañas V.  
Foto: Camilo Lara Berlanga

### **III. De prácticas de cuidados a experiencias de transformación**

Los eventos antes descritos nos han permitido profundizar en la diversidad y la complejidad de las prácticas de

cuidado, los ámbitos en que se realizan, la manera en que se realizan, así como los costos emocionales y físicos que implican y el enorme aporte de experiencias y saberes que resultan de ellas, así como las tensiones y contradicciones de su despliegue en este punto de inflexión que la pandemia ha revelado, en medio de la crisis civilizatoria que estamos enfrentando.

Nos acercamos a la comprensión de los cuidados desde una perspectiva intercultural e interseccional, lo que posibilita entenderlos:

- a. Como prácticas constituidas por acciones con sentido, que si bien, de manera general, podríamos decir que tienen por objeto el sostenimiento de las vidas de las personas, cuyo contenido concreto está determinado por el contexto sociohistórico en el que se despliegan<sup>3</sup>. Así, su caracterización debe ser referida a las coordenadas culturales en medio de las cuales se les confiere un significado.
- b. Como depositarios de saberes vivos que los grupos sociales ponen en funcionamiento para asegurar la supervivencia de los grupos domésticos y de comunidades más amplias (que incluyen los entornos bióticos) y que connotan sentidos de ecodependencia e interdependencia, intercambio de conocimientos entre las generaciones y que están sujetos a transformación por el contacto intercultural.
- c. En el contexto de trabajo, como esfuerzos organizados, gestionados y ejecutados preponderantemente por mujeres, a razón de disposiciones y mandatos de

---

<sup>3</sup> Revisar al respecto el texto: Carrasco, C., Cristina Bordería, et al. (Eds.). (2011). "Introducción. El trabajo de cuidados: antecedentes históricos y debates actuales" en *El trabajo de cuidados. Historia, teoría y políticas*. (13-95) Los libros de la Catarata.

orden sociocultural que les asignan los trabajos de reproducción de la vida como inexorables. Es en este sentido que autoras como Amaia Pérez (2014) hablan de la tiranía del cuidado, por cuanto constituyen ordenamientos de la vida social impuestos a las mujeres mediante un proceso de generización heteronormada que disciplina los cuerpos,

- d. Atravesados por profundas contradicciones, sobre todo cuando son desplegados en un contexto en el que se intersectan precariedad, violencia, discriminación y despojo que agreden a los cuerpos y a los territorios. En estos escenarios, se convierten en prácticas de resistencia para asegurar la vida, que si bien son fundamentales, por cuanto confrontan, pueden poner en riesgo a las personas que de ellos se ocupan y configuran desigualdades que por lo general se imbrican con otros sistemas de dominación.

Los trabajos de cuidados, conformados por haceres, saberes y relaciones se encuentran tensionados y permeados por estas contradicciones; a pesar de ser fundamentales para el sostenimiento de la vida y la gestación de buenos vivires, la consecución de saberes, el fortalecimiento de vínculos de intercambio y reciprocidad y el aprovisionamiento y reproducción de las unidades domésticas y de las comunidades, no son reconocidos como trabajos, ni valorados socialmente por un sistema que pondera como único valor aquel que se traduce en ganancia y acumulación y que desprecia aquello que feminiza (Federici, 2010).

Aun cuando son impuestos tiránicamente a las mujeres de diferentes sociedades, no se consideran trabajos desde la lógica del sistema de valor dinero, e implican procesos de resistencia frente a un sistema que deprecia la vida (Pérez, 2014; Moreno, 2016), los cuidados generan sabe-

res vivos y actuantes para la reproducción material y simbólica de las personas, articulan vínculos para el sostén afectivo y la resolución de conflictos, detonan capacidades para la gestión, organización y administración de los recursos, restituyen autoridad y densidad política a los haceres de las mujeres, posibilitan el intercambio de conocimientos entre diferentes generaciones y comunidades epistémicas y gestan formas de relacionamiento económico para el aprovisionamiento de las unidades domésticas, no necesariamente circunscritas a los intercambios monetarizados.

Para entender la manera en que las prácticas de cuidado se convierten en experiencias de transformación de las mujeres, partimos desde las teorías de la práctica social que la abordan como la producción y reproducción de maneras concretas de participar en el mundo. Las prácticas se ocupan de la actividad cotidiana ‘de hacer algo’ y de los escenarios de la vida real en los que ocurre, destacando el contexto histórico y social que le otorga una estructura y significado compartidos, por medio de los cuales los grupos organizan y coordinan sus actividades, sus relaciones mutuas y sus interpretaciones del mundo (Wenger, 2001, p. 31 y 71).

En el contexto de reflexión conjunta con los grupos de mujeres y organizaciones que operan en la Sierra de Zongolica, abordamos los cuidados en mesas de trabajo, a partir de temáticas y problemáticas delimitadas colectivamente en dos actividades, las *Jornadas Cuidadoras de las Altas Montañas* y el *Encuentro Lideresas y cuidadoras por una vida digna*, como se muestra a continuación.

¿Qué estamos entendiendo por prácticas de cuidado?	
Mesas de las Jornadas Cuidadoras de las Altas Montañas abril, 2021	Mesas del Encuentro Lideresas y cuidadoras por una vida digna octubre, 2021
<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Cuidados de territorio</li> <li>▪ Cuidados y violencia</li> <li>▪ Cuidados y economía</li> <li>▪ Pedagogías del cuidado</li> <li>▪ ¿Hombres cuidadores?</li> <li>▪ Autocuidado político</li> <li>▪ Mujeres que cuidan</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Habitar nuestro cuerpo</li> <li>▪ Transitar hacia el cuidado, sanación y autonomía</li> <li>▪ Tierra y territorio: la conexión de la Madre Tierra con las mujeres</li> <li>▪ Organización comunitaria: entre la incidencia y la acción sociopolítica para la transformación de las realidades de todas</li> <li>▪ Mujeres guardianas de nuestra identidad cultural</li> <li>▪ Redes para la soberanía alimentaria y el comercio local</li> </ul>

Las prácticas de cuidado analizadas en los eventos antes descritos caracterizan la participación de las mujeres en distintos ámbitos familiares, comunitarios, laborales, etc., tales que se reflejaron en las mesas temáticas de ambos eventos, dado que pusieron sobre la mesa, lo que las mujeres hacen o la manera en que participan en el territorio, en la cultura, la economía, la organización comunitaria, distinguiendo que el principal efecto exterior de sus prácticas de cuidado es la resistencia o el mejoramiento de las condiciones de vida, es decir el *yekyetolistli* con objeto de alcanzar *pakilistli*<sup>4</sup>.

Por otro lado, se visibilizaron tres ejes que estuvieron presentes y articularon las distintas prácticas. El primero fue la autonomía, en dos sentidos, como derecho colectivo, es decir como autodeterminación de los pueblos, pero también como derecho de las mujeres, a no depender de la estructura familiar o comunitaria que impone la orga-

---

<sup>4</sup> Significa estar bien en lengua náhuatl y felicidad, respectivamente.

nización patriarcal. El segundo fue la violencia en diversas formas, la estructural que genera desigualdades, la extractivista que genera despojo, la familiar que genera sobre carga de trabajo y de responsabilidad, además de maltrato físico y emocional y la violencia sexual que se presenta en todos los ámbitos; violencias todas que terminan afectando la salud de las mujeres. El tercer eje es el reconocimiento de sí mismas, de su agencia y el reconocimiento de las mujeres como red de apoyo; el primer aspecto aparece, a veces, como el reconocimiento del cuerpo como territorio, también como autocuidado político, mientras que el reconocimiento colectivo se traduce en el apoyo mutuo, en el cuidado de otras mujeres o en la transformación de las realidades de todas.

La participación de mujeres en las *Jornadas CAM* y de colectivos de mujeres en el *Encuentro de lideresas y cuidadoras por una vida digna*, permitió desde nuestro punto de vista avanzar en concebir las prácticas de cuidado como experiencias, dado que cuando nos referimos a experiencias de mujeres, lo hacemos considerando los principios con los que Larrosa (2006) elabora el concepto de experiencia como un proceso de formación y transformación del tipo “me pasa algo”, que inicia considerando a la persona de la experiencia como “sujeto sensible, vulnerable, ex/puesto, abierto a transformarse”, capaz de dejar que algo le pase, que padezca algo que será particular, propio, impredecible, subjetivo, tal como lo indica la etimología de la palabra experiencia, que deriva de prueba o ensayo (*experientia*).

Podríamos decir, por tanto, que la experiencia es un movimiento de ida y vuelta. Un movimiento de ida porque la experiencia supone un movimiento de exteriorización (prefijo- *ex*), de salida de mí mismo, de salida hacia fuera, un movimiento que va al encuentro con eso que pasa, al encuentro con el acontecimiento. Y un movimiento de vuelta porque la experiencia supone

que el acontecimiento me afecta a mí, que tiene efectos en mí, en lo que yo soy, en lo que yo pienso, en lo que yo siento, en lo que yo sé, en lo que yo quiero, etc. (Larrosa, 2006, p.45)

Así las experiencias que resultan de las prácticas de cuidado que realizan las mujeres les llevan a ese movimiento de salir de sí mismas, a veces reduciéndose, marginándose, pero otras disponiendo de sí mismas para proyectarse como otra –la vuelta transformativa sobre sí–; generándoles una inestabilidad porque el movimiento implica un riesgo, un peligro, una pericia, significados que también están contenidos en la raíz indoeuropea (*peri*). Así cumplir con el cuidado puede asumirse como experiencias de voluntad, de compromiso o de obligación.

La reflexión colectiva sobre las prácticas de cuidado que se dieron en las mesas de los eventos, favoreció el conocimiento de cómo las realizan diversas mujeres, cómo las aprendieron, cómo las enfrentan, cómo desde ellas se relacionan con otras mujeres, con su familia, con su comunidad, con autoridades y otros actores. Reconocer los impactos positivos de tales prácticas y los efectos positivos y negativos que tienen en ellas mismas. Tales ejercicios nos permitieron conectarnos, solidarizarnos, empatizar con otras, reflejarnos, advertir nuestras diferencias y lo común en lo que se encarna ser y hacerse mujer.

Estas reflexiones que nos conmovieron, nos dolieron, nos hicieron sentir orgullosas de ser mujeres, acompañadas y fortalecidas al compartir lo que hacemos y el sentido de nuestra participación, nos permitieron ‘padecer’ la experiencia de cuidado reconociendo cómo al reflexionarla y colectivizarla genera transformaciones en nuestros cuerpos, en nuestras relaciones, emociones, ideas y pensamientos, también nos aclara el rol sociocultural y político que queremos desempeñar en nuestros contextos.

#### IV. Comunidades de cuidados como formas de resistencia y re-existencia

Encontramos entonces que grupos de mujeres en la región de Zongolica desarrollan cotidianamente un creciente esfuerzo por organizar comunidades de cuidados, que tienen por objeto resistir y desafiar las múltiples agresiones a sus cuerpos y territorios y posibilitar re existencias arraigadas en nociones propias de los buenos vivires (Giraldo, 2020).

Estas comunidades implican formas de politicidad fundadas en la preservación de la vida y la gestación de relaciones basadas en la posibilidad de construir horizontes de deseo como actos de resistencia frente al capitalismo patriarcal rapaz y depredador. Estas formas de politicidad, como dijimos, se asientan sobre lógicas autónomas, supra estatales y en muchos sentidos, que trascienden las mediaciones patriarcales Gutiérrez, R. et. al (2018).

Habitamos en medio de tres clases de separaciones articuladas: de las mujeres entre sí y con sus creaciones; de las variopintas y altamente diversas colectividades humanas con sus medios de existencia; y de las capacidades políticas de un amplio arcoíris de comunidades y pueblos para autodeterminar su vida colectiva. *Mediación patriarcal, mediación dineraria –y salarial– y mediación de la ley colonial están entonces firmemente trenzadas, amalgamadas en un complejo de dominación, expropiación, explotación y despojo que tiene a la violencia como eje organizador*<sup>5</sup>. (Gutiérrez, R. et. al., 2018, p. 3)

Así como en otros rincones de Abya Yala en medio de la pandemia por Covid 19 (Instituto Tricontinental de Investigación Social (2021), las comunidades de cuidados se ex-

---

5 Cursivas en el original.

presan en prácticas de cuidados que tejen redes de apoyo, solidaridad y sostenimiento a otras mujeres preponderantemente, pero no solo, y que buscan preservar saberes antiguos y renovados para la reproducción de la vida (Moreno, 2016), en medio de la creciente exacerbación de las violencias.

Por ello, estas prácticas colectivas del cuidado constituyen estrategias para la reproducción de la vida que agrietan las lógicas patriarcales y coloniales desautorizantes de los saberes de las mujeres que en este sentido constituyen también prácticas de resistencia epistémica.

Las *Jornadas* y el *Encuentro*, nos permitieron identificar que estas comunidades de cuidado se concretan en acciones como:

- Cuidado del río y de la fauna.
- Preservación de semillas criollas, del sistema milpa y de los huertos de traspatio.
- Transmisión intergeneracional de saberes sobre partería y uso de plantas medicinales.
- Acompañamiento a mujeres en situación de violencia.
- Escuelas comunitarias para la preservación de la lengua y la cultura Nahua.
- Transmisión de saberes relativos a la fabricación artesanal de tejidos en lana, teñidos con tintes naturales y elaborados en telar.
- Economía solidaria y redes de mercado justo.
- Reproducción de saberes asociados a la sanación espiritual.

- Acompañamiento a familiares de personas desaparecidas.

Cada tipo de práctica hace referencia a los históricos despojos al territorio que vienen padeciendo los pueblos originarios de Abya Yala y de México en particular, ya sea antaño instrumentados por las haciendas decimonónicas, reactualizados, durante el siglo XX, por las grandes empresas y los caciques locales, y en el presente llevados a cabo por una articulación sofisticada de distintos sistemas de dominación que socavan agresivamente su vida colectiva. Tales despojos no se pueden pensar como agravios disociados del continuo embate a los cuerpos, los saberes y las prácticas de las mujeres, que cuidando hacen enormes esfuerzos, pese a todo, por generar *yekyetolistli* y *pakilistli* en sus congregaciones y *sanar* sus territorios, pero tampoco están escindidos de los esfuerzos que en colectivo, organizan y realizan para sanarse ellas mismas de múltiples violencias.

Las experiencias de interdependencia y ecoddependencia reflejadas en sus prácticas, dan cuenta de una noción del cuidado que denota que la vida plena debe alcanzar a todos los seres, incluidos los no humanos. Esta noción compleja y enriquecida del cuidado será cada vez más importante en el periodo de post pandemia, en el que aprender de las experiencias de las mujeres, entre ellas las de las mujeres de Zongolica, será central para enfrentar los retos que implique sostener una vida digna o una vida que valga la pena vivir.

## Referencias

- Carrasco, C., Cristina Bordería, et al. (Eds.). (2011). "Introducción. El trabajo de cuidados: antecedentes históricos y debates actuales" en *El trabajo de cuidados. Historia, teoría y políticas*. (13-95) Los libros de la Catarata.
- Castillo, E. y Caicedo J.A. (2016, abril). Interculturalidad y justicia cognitiva en la universidad colombiana. *Nómadas (Col)*, (44), pp. 147-165. <https://www.redalyc.org/pdf/1051/105146818009.pdf>
- Cruz, J. C., Cruz, O. y Puchet Anyul, M. (2014). "Hacia la construcción de un modelo de innovación intercultural. Una propuesta desde los estudios filosóficos y sociales sobre ciencia y tecnología" en *Perspectivas latinoamericanas en el estudio social de la ciencia, la tecnología y el conocimiento*. Siglo XXI Editores. pp.433-446
- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de sueños.
- Garcés, M. (2006). *Encarnar la crítica. Algunas tesis. Algunos ejemplos*. Transversal texts. <https://transversal.at/transversal/0806/garces/es>
- Giraldo, O. (2020). "El desmoronamiento de la creencia en el Estado: buen vivir y autonomía de los pueblos" en A. I. Mora, A. Oviedo, A. Avella, E. Vega, C. Campuzano, F. Simbaña, ...S. Rodríguez. *Buenos Vivires y transiciones. La vida dulce, la vida bella, la vida querida, la vida sabrosa, la vida buena, la vida en plenitud: convivir en armonía*. Corporación Universitaria Minuto de Dios.
- Gutiérrez, R., Sosa, M. N., y Reyes, I. (2018). El entre mujeres como negación de las formas de interdependencia impuestas por el patriarcado capitalista y colonial. Reflexiones en torno a la violencia y la mediación patriarcal. *Heterotopías*, 1(1). <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/20007>
- Instituto Tricontinental de Investigación Social (2021). Destapar la crisis. Trabajos de cuidados en tiempo de coronavirus. Dossier No. 38.
- Larrosa, J. (2006). Sobre la experiencia I. *Revista Educación y Pedagogía*, 18. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaeyp/article/view/19065>

- Moreno, V. (2016). *Mujeres ahorradoras del centro de Veracruz, y sus estrategias por la Reproducción del Vivir y para la disposición de sí, en medio de procesos de empobrecimiento, explotación y opresión* [tesis de doctorado, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla]. Repositorio Institucional BUAP.
- Olivé, L. (2009). Por una auténtica interculturalidad basada en el reconocimiento de la pluralidad epistemológica. En *Pluralismo epistemológico*, CLACSO Coediciones. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/coedicion/olive/04olive.pdf>
- (2012, junio). Sociedades del conocimiento justas, democráticas y plurales en América Latina. *Pensamiento y Cultura*, 15 (1), pp. 5-19. <https://www.redalyc.org/pdf/701/70124535001.pdf>
- Pérez, A. (2014). *Subversión feminista de la economía. Aportes para un debate sobre el conflicto capital-vida*. Traficante de sueños.
- Walsh, C. (2010). Interculturalidad crítica y educación intercultural. En *Construyendo Interculturalidad Crítica*. III-Convenio Andrés Bello, pp. 75-96.
- Wenger, E. (2001). *Comunidades de práctica. Aprendizaje, significado e identidad. Cognición y desarrollo humano*. Paidós.

ESTA PÁGINA HA SIDO INTENCIONALMENTE DEJADA EN BLANCO

## Recuerdos-potencia: del Archivo Caminante al Archivo Predictivo

*Eduardo Molinari*

### Introducción

Aprender a no sentir, aprender a no reconocer el dolor propio o ajeno [...] El mundo de *dueños* que habitamos necesita de personalidades no empáticas, de sujetos incapaces de experimentar la conmutabilidad de posiciones, es decir, de ponerse en el lugar del otro. Segato, 2018, p. 81

El presente artículo intenta, a través del ejercicio de compartir y analizar el desarrollo de distintos aspectos de la propia práctica, señalar el interés por el cruce trans(in)disciplinario entre trabajos de memoria, historia, archivismo, arte y territorios. Cruce que, en diálogo con el hacer y sentir de otros autores, permita desplegar -desde la presencia de lo singular en el recuerdo colectivo y de lo colectivo en el recuerdo singular- saberes vivos, que en la labor del *Archivo Caminante* se enuncia como recuerdos-potencia. Herramientas, narrativas e imaginarios vinculadas a nuestra historia (remota y/o contemporánea) y a su aún vigente desafío decolonizador para habitar la interculturalidad. Frente a la persistencia de la hegemonía neoliberal, que insiste en desligar y escindir la práctica y formación artísticas (en especial en las artes visuales) de la historia (especialmente la historia del saqueo y vaciamiento más reciente del

Estado, del espacio público y de los derechos sociales adquiridos en luchas que nos anteceden) así como del contexto (particularmente de su dimensión conflictiva, de la disputa que territorios y comunidades padecen en tiempos de cambio climático, guerras por los recursos y pandemia global), nos enfocamos en reponer trabajos de memoria, prácticas archivísticas y ejercicios de imaginación política en los que la búsqueda y transportación de recuerdos-potencia, el desenterramiento y desocultamiento de las voces disidentes, la ruptura, desborde y desestabilización de los códigos que dan forma al régimen de visibilidad hegemónico y finalmente, la puesta en circulación de las energías generativas presentes en la naturaleza pero también en las memorias materiales documentales y en la infraestructura capitalista heredada, encarnan lo que aquí se propone como “saberes vivos”.

Deseo primeramente dejar en claro mi punto de enunciación. Por un lado, el lugar desde el cuál parten mis inquietudes: nací, vivo y trabajo en la ciudad-puerto de Buenos Aires, Argentina. Por otro, mi oficio: soy artista visual y docente en la educación pública artística universitaria, soy docente investigador en las carreras de grado y posgrado del Departamento de Artes Visuales de la Universidad Nacional de las Artes, en Buenos Aires. También formo parte de la plataforma educativa de la Cooperativa de Fotógrafos SubCoop.

Mi cuerpo de obra está integrado por dibujos, pinturas, collages, fotografías, instalaciones, intervenciones en el espacio público y sitios específicos, performances, videos, textos y publicaciones. En 2001 creé el *Archivo Caminante*<sup>1</sup>, archivo visual en progreso que indaga las relaciones entre arte, historia y territorio. Entre 2010 y 2016, junto a mi compañera, artista visual y docente universitaria, Azul Bla-

---

1 Ver [www.archivocaminante.blogspot.com](http://www.archivocaminante.blogspot.com)

seotto, coordinamos el espacio cultural autogestionado *La Dársena, plataforma de pensamiento e interacción artística*<sup>2</sup> en el barrio de Almagro, una herramienta dialógico-crítica, sitio para el desarrollo de procesos colectivos en contexto en busca del Buen Vivir, estimulando el borroneo de las fronteras entre prácticas artísticas y prácticas políticas. Desde 2016 hasta la actualidad *La Dársena* no tiene sede fija y adopta el “modo alfombra mágica”, que le permite un trabajo en coyuntura, habitando el movimiento junto a otros.

Las palabras de Rita Segato al comienzo de esta introducción hacen visibles dos aspectos de importancia para el *Archivo Caminante* a la hora de pensar en las cualidades de los saberes vivos. La incapacidad para sentir el dolor propio o ajeno habla de cuerpos anesthesiadas, con una vitalidad mutilada. Del mismo modo, la incapacidad por ponerse en el lugar de otros, sumada a la noción de “un mundo de dueños” -privatizado- da cuenta de un territorio en el que vida y muerte no forman parte de un ciclo vital sino de los mecanismos de una maquinaria excluyente y anquiladora.

Mi artículo está estructurado a partir de cuatro capítulos mediante símbolos mestizos o flotantes que me gusta llamar *imalabras o pamágenes*, que refieren a seres no humanos que acompañan mi labor: burros y mulas, un caracol, larvas y cortezas.

### **Los burros y las mulas (o ni nostalgia ni pasado mejor)**

Me interesa compartir algunas categorías conceptuales y experiencias materiales de mi trabajo, a la vez artístico,

---

2 Ver [www.plataformamadarsena.blogspot.com](http://www.plataformamadarsena.blogspot.com)

pedagógico, investigativo y activista. El *Archivo Caminante* es el fruto de una experiencia con resultados no esperados en su origen, una visita en 1999 al Departamento de Documentos Fotográficos del Archivo General de la Nación, el mayor acervo documental público en Argentina. Lo que comenzó como continuación de un legado familiar (mi padre y mi abuelo eran historiadores), una búsqueda de fotografías de la historia argentina que me permitieran pintar determinados acontecimientos (esa era la disciplina que me ocupaba centralmente entonces, junto con mi permanente interés por el dibujo y el collage) se convirtió en una experiencia fascinante (material e inmaterial) que modificó para siempre mi práctica artística. El contacto con los documentos oficiales hizo que tomara dos decisiones: por un lado, puse mi pintura en suspenso, por otro compré mi primera cámara fotográfica (analógica, una Pentax Espio 115G, automática pero con muy buen zoom). Esta segunda decisión desencadenó una tercera, la de mayor relevancia: salir del taller para recorrer los territorios donde los sucesos históricos registrados en el archivo habían ocurrido. Durante todo 1999 concurrí una vez por semana al AGN y esas aproximaciones a la fotografía documental fue dando origen a un conjunto de incómodos interrogantes vinculados a los trabajos de memoria y archivistas:

- ¿Quién (quiénes) producen archivos en una comunidad?
- ¿Para qué y para quiénes los producen?
- ¿Son los archivos espacios de acceso democrático, igualitario?
- ¿Quién (quiénes) deciden qué imagen es un documento y qué otra no lo es?

Además de ordenar, clasificar y proteger memorias ¿qué otras funciones podemos imaginar para los archivos?, ¿pueden los archivos proponer narrativas históricas contrahegemónicas, narrativas no lineales y polifónicas de la memoria colectiva?, ¿pueden los archivos alojar otros mundos posibles?



Figura 1. Archivo General de la Nación (2000) Foto: Azul Blaseotto

Estas preguntas, que sin duda comenzaron a orientar mi práctica archivística hacia un determinado tipo de recuerdos, resonaron en *"El cuchillo"*, la primera muestra que hice en el año 2000, con el material resultante de la investigación.

Mi interés por la fotografía desde sus cualidades gráficas y su capacidad para hacer presente una liminalidad entre lo visible y lo invisible, lo vivo y lo muerto, fantasmal y espectral, fue el que guió mis intervenciones de collage, dibujo y pintura sobre los documentos oficiales. En 2001, poco antes del estallido de diciembre, de la enorme crisis de representación política pero también económica y social luego de más de una década de hegemonía neoliberal

en Argentina, puse nombre a esa práctica y creé el *Archivo Caminante*. Se trata de un archivo visual y gráfico cuyo cuerpo documental proviene de cuatro tipos de fuentes:

- Fotografías históricas (archivos, hemerotecas, bibliotecas, organizaciones sociales).
- Fotografías de mi autoría obtenidas durante mis caminatas.
- Documentación “chatarra”: residuos gráficos recolectados en las calles, donaciones.
- Papelera documental: fotografías de mi autoría, fragmentos o detalles obtenidos en la pantalla de mi computadora durante mis caminatas en internet y las redes sociales.

A partir de la interacción de las partes de esta nave madre surgen mis proyectos artísticos y surgen los *Documentos del Archivo Caminante / DocAC*, que en cada proceso investigativo y artístico se enfocan en cuestiones de interés específico por determinados episodios y acontecimientos del pasado o del presente, siempre interpelando al futuro. Me gusta pensar estos materiales como documentos poéticos expandidos, en referencia a su aptitud para ocupar espacios múltiples, sean instituciones artísticas o no. Y también por su capacidad e intención de interferir, de provocar saltos, rupturas, anacronías y disonancias en la narrativa historiográfica hegemónica. Caminar como práctica estética, investigar con herramientas y métodos artísticos y provocar colaboraciones trans(in)disciplinarias están en el centro de mi labor. Del mismo modo, realizar trabajos de memoria y ejercicios de imaginación política para combatir la momificación de la memoria social y colectiva.

Como los burros y las mulas, seres dotados de una especial resistencia e intuición a la hora de moverse y de transportar cargas valiosas (a veces secretas y/o clandestinas) por caminos difíciles y peligrosos, el *Archivo Caminante* transporta recuerdos de una persona a otra, de una generación a otra, de un lugar a otro.



Figura 2. Símbolo del Archivo Caminante (2001). Sticker

Al calor del legado de la crisis del 2001, sus imágenes no pretenden representar a nadie ni nada. Por el contrario, como un primer rasgo para-archivista, intentan convertirse en presencias. Apariciones presentes junto a otros actores sociales en la tarea de construir la propia historia. Pero... ni nostalgia ni pasado mejor. El desafío de esta transportación es poner en movimiento solamente recuerdos-potencia, imágenes y/o palabras que alojan algo vivo o susceptible de vivir. Recuerdos-potencia que alojan y cuidan mundos que aún no existen pero pueden existir. O también de mundos que existen pero que el pensamiento dominante vuelve invisibles. He aquí que puedo vincular estos recuerdos que interesan al modo de traba-

jo de memoria y archivístico que consideramos necesario, con el modo epistemológico que nos convoca, la búsqueda o creación de saberes vivos. Y aparece aquí una dimensión intercultural, esto es, recuerdos-potencia y saberes vivos procuran dar resonancia y visibilidad, buscan hacer presente, todo aquello que escapa al sentido común dominante. “¿Seres que dan poder de inmunidad a las balas o que ayudan a escapar a (indígenas) *qom* cautivos de los soldados? ¿Estrellas que comunican eventos por venir?” pregunta y señala Mario Blaser: “recuperar aquello que se ha hecho invisible, la guerra que continúa bullendo bajo la pacificación impuesta por los medios más brutales (...) esa guerra subyacente se manifiesta en la incomodidad ante aquello que interrumpe la razón moderna” (Tola y Suárez, 2016, p.18).

Es momento de una primera precisión. Como señalé antes, a partir de mi interés por los acontecimientos históricos ocurridos en distintas geografías (urbanas o no) he generado una práctica situada, vinculada a los territorios marcados con huellas de conflictos pasados o aún en desarrollo. Y es preciso afirmar: no hay texto sin contexto.

Fue justamente el llamado “conflicto con el campo”, apenas regresado a Argentina en 2018 luego de un año de vivir en Alemania, conflicto originado a partir de la resolución 125 del gobierno nacional (un intento por poner un nuevo impuesto a las exportaciones cerealeras), el acontecimiento que enfocó mi labor en el tiempo presente y en el interés por investigar el modelo de agronegocios vigente en Argentina. Fue ese episodio violento y desmesurado el que despertó mi conciencia en la lucha por la justicia espacial y ambiental, sin las cuales creo que es imposible hablar de justicia social en el siglo XXI.



Figura 3. Graffiti contra la instalación de la planta de Monstanto en Malvinas Argentinas, Córdoba, Argentina (2013).  
Foto: Eduardo Molinari

### **Un caracol (o de los trabajos de memoria a la imagin-acción)**

¿Qué lengua viva necesitamos desarrollar para no reproducir los relatos del capitalismo neoextractivista, financiero y semiótico? ¿Qué tipo de narrativas e imaginarios necesitamos para contrarrestar los efectos de la monocultura transgénica hegemónica? ¿Cómo pensar dichas textualidades en la convergencia entre arte, tecnología y medioambiente? ¿Qué tipo de saberes nos interesa encontrar o crear?

Propongo una perspectiva senderista. Se trata entonces de una tarea que busca salirse del camino del “artista hamsterizado” (aquél que come y defeca arte en soledad en su taller privado) y en cambio trata de habitar el movimiento junto a otros, en una topografía particular: los senderos. Una senda (dice la policía del lenguaje, la Real Academia Española) es “un camino más estrecho que una vereda, abierto principalmente por el tránsito de peato-

nes o ganado menor”<sup>3</sup>. Interesan dos aspectos de estos trazados: no son resultado de una planificación urbanística ni institucional y se definen por la acción de seres humanos o no humanos de a pie.

Para alcanzar la detección o la creación de saberes vivos, sentipienso el arte como una lengua que habita el movimiento. Una lengua senderista propone desarrollar una relación desjerarquizada y desjerarquizante entre imágenes y palabras. Nos referimos aquí a la lengua tanto como órgano (destacando que en movimiento todos nuestros órganos son puestos a vibrar) como al poder de una lengua múltiple, pluri y poética para desestabilizar y desbordar los códigos y automatismos dominantes. Y crear así *imalabras o pamágenes*, signos y símbolos mestizos, impuros, flotantes, indisciplinados.

Durante mi trabajo de colaboración con la artista californiana Sandra de la Loza, “Donde los ríos se juntan. Hidromancia y otros fantasmas”<sup>4</sup>, visitamos un archivo y biblioteca de la comunidad afroamericana de Los Ángeles, la Southern California Library. Encontré allí un volante que había sido parte de una conferencia de trabajadores de la cultura en Chicago, en 1985. Una palabra extraña acompañaba a una imagen más extraña aún: una xilografía retrataba una escena, tres seres que parecen marchar juntas. Entre una mujer-ave y un indígena, se encontraba un afroamericano que llevaba en su mano un caracol apoyado sobre su oreja. Debajo aparecía, en inglés, un ejemplo de lo que prefiero llamar de modo híbrido una *imalabra o pamágen*. Decía: *imaginaction* (imagen-acción).

---

3 Ver: <https://dle.rae.es/sendas#EQ3zVn2> (última consulta, 15 de noviembre de 2021)

4 <https://www.hijadela.net/works/rivers-join-archival-hydromancy-ghosts/>

Rumbo hacia los saberes vivos: ¿cuál es o podría ser nuestro caracol? Aquello que sea que nos permita escuchar las voces y/o resonancias necesarias para pasar de la imaginación a la acción? ¿Qué cualidades deberían poseer los signos y símbolos de nuestra lengua en movimiento para poner en circulación saberes vivos?

El arte como lengua en movimiento ejerce una fuerza de contrapoder. Signos y símbolos como semillas no transgénicas de un arte situado que busca su tierra fértil. ¿Qué artefactos, dispositivos, maquinarias, tecnologías, qué “infraestructura” estaríamos necesitando para activar esa fuerza al interior de nuestras luchas en los territorios?



Figura 4. Investigación en Southern California Library, Los Angeles, USA. Flyer IMAGINATION (2017). Foto: Eduardo Molinari

## **Las larvas (o todo arte es geopolítico)**

El caminar como práctica estética provoca interrogaciones sobre nuestras relaciones con la tierra. Caminar implica una doble y simultánea tarea: leer y escribir en el espacio. Quién crea que puede sustraerse de esta tarea dejará en el territorio la huella de su ausencia.

Las distintas comunidades, ya sean nómades o estableciendo posiciones más o menos fijas, desarrollan distintas y diversas relaciones con la tierra y lo hacen a través de una tarea colectiva de creación en el espacio. A través de diferentes lenguajes producen operaciones retóricas e inscriben así en la geografía sus cosmovisiones, sus relaciones con los ancestros, con las deidades, con la muerte. También sus vínculos con los seres no humanos y con los humanos otros, diferentes. El filósofo Rodolfo Kusch propone pensar el territorio como el resultado de la inscripción en el espacio exterior de un itinerario interior vivenciado siempre junto a otros, que a su vez da cuenta de una determinada visión del mundo. Es importante destacar que cuando Kusch hace referencia al carácter geocultural o situado de esta tarea, lo que adquiere relevancia es la importancia insoslayable del suelo, en tanto un mismo suelo es resignificado simbólicamente de distinto modo por diversas comunidades.

Ese suelo está haciendo referencia no a la particularidad del suelo geográfico que piso, sino a aquello que se constituye en el fundamento particular de una cultura, lo que estructura el sentido de una cultura, ya que no hay culturas abstractas sino que son producto de un diálogo particular que se produce entre el hombre y el suelo en el que transcurre su existencia [...] Cada hábitat entonces, tendrá una reinterpretación o comprensión simbólica particular. (Padín, 2018, p.140)

Los territorios dan cuenta así de las disputas por otorgar sentidos diversos a las relaciones con la tierra y las vidas que allí se desarrollan. La radicalización de la violencia contra la vida en todas sus manifestaciones es, en estas disputas, uno de los dramas más acuciantes de la actualidad neoextractivista.

¿Y qué puede el arte aquí? Si a esta altura podría resultar muy absurdo negar la afirmación “todo arte es político”, interesa precisar un giro crítico espacial y afirmar: *todo arte es geopolítico*. No nos referimos aquí, sin embargo, a la clásica ciencia que estudia la influencia de la geografía en la política sino a la posibilidad de habitar (siguiendo a Suely Rolnik) una incómoda dimensión espacio-temporal: aquellos pliegues que ponen en contacto el mundo mapeado-mapeable (con nombres e imágenes) con los mundos que aún habitan bajo nuestra piel (sin nombres ni imágenes). *Mundos larvarios* (Rolnik, 2019, p.81) configurados por preceptos y afectos originados cuando nuestros cuerpos son pulsados por las fuerzas del mundo cartografiado. Sólo habitando esta dimensión geopolítica (de incómoda insatisfacción) los mundos deseados se abrirán paso.



Figura 5. Círculo rojo. Collage manual (2015)

## Cortezas (o para-archivismo)

La tierra no nos pertenece, nosotros le pertenecemos a la tierra. Afirmación proveniente del pueblo Mapuche, aunque presente en la sabiduría ancestral de todos los pueblos originarios, nos interpela acerca de las formas de uso y propiedad de la tierra. También acerca del tipo de vínculos con todas las expresiones no humanas de la vida: plantas, animales, aguas, bosques, montañas, glaciares, humedales, astros. Vínculos que para estas cosmovisiones originarias siempre son de *mutua crianza*, una conversación y una comensalidad con todos los seres vivos que no excluye a ninguno y que también da cuenta de un vínculo espiritual, una unión con los ancestros, los entes tutelares y guardianes, con las deidades.

¿Qué prácticas artísticas, pedagógicas, investigativas debemos ejercitar para recuperar esa dimensión espiritual y sus saberes vivos en la lucha política? ¿Cómo estimular el reencantamiento de la tierra y la mutua crianza desde un sistema de arte contemporáneo herencia del diseño de la hegemonía cultural neoliberal, aquella que desde la caída del Muro de Berlín hablaba del “fin de la historia”? Un sistema cuya principal alianza (al menos en Argentina, desde mi perspectiva) -de modo casi antagónico a la mutua crianza- garantiza la “mutua legitimación”. Una alianza entre los saqueadores, los beneficiarios del desguace del Estado y del desmantelamiento de los derechos laborales y jubilatorios, del desfinanciamiento de los sistemas de educación y salud pública, del endeudamiento y fuga de capitales, del modelo terricida, y un tipo particular de subjetividades y prácticas artísticas. Sujetos y prácticas silentes y disponibles al mejor postor a la hora de aportar a la producción de un imaginario afín a los intereses de dicha empresa. Y también me interesa preguntar: ¿qué categorías estéticas, filosóficas y políticas dieron y siguen dando sustento a la monocultura transgénica hegemóni-

ca? ¿Estas categorías son causa o consecuencia del modelo neoextractivo?

Volviendo sobre los saberes vivos: ¿qué tipo de incomodidades tendrán el poder de despertar a las larvas de nuestros mundos deseados? ¿Cómo fugar de la mutua legitimación a la mutua crianza? ¿Cuántas “crisis” más pueden resistir nuestros pueblos?

Como parte del desafío de la labor de reencantamiento de la tierra, durante mis investigaciones suelo establecer una conversación con un espectro: el historiador ciego. Mitad ciego, mitad vidente, me cuenta historias que nunca vio con sus propios ojos y comparte palabras y visiones predictivas. Para el *Archivo Caminante* la historia es siempre un punto de partida y nunca de llegada. Más que un mero pasado interesa la historicidad de nuestras vidas cotidianas, el poder de crear colectivamente la propia historia. La memoria y la historia son percibidas así como territorios que pueden ser revisitados, retransitados, habitados y resignificados. El historiador Georges Didi-Huberman, luego de una visita al campo de concentración de Auschwitz, reflexiona:

A los nazis, que volaron el edificio (de Auschwitz Birkenau) para borrar las pruebas de su empresa criminal, no se les ocurrió destruir los pisos (...) los pisos nos hablan, precisamente en la medida en que sobreviven, y sobrevive en la medida en la que se los considera insignificantes, sin consecuencias. Por eso merecen nuestra atención. Son en sí mismos como las cortezas de la historia. (Didi-Huberman, 2011, p.61)

El historiador ciego transita estas cortezas y lo hace en busca de nuevas visiones y nuevos rituales. Se desliza a través del flujo que nos lleva desde la historicidad del presente hacia las intuiciones del futuro.

La corteza no es menos verdadera que el tronco. Me atrevo a decir que es incluso a través de la corteza cómo se expresa el árbol (...) cómo se presenta a nosotros. Aparece de aparición y no simplemente de apariencia. La corteza (la superficie de las cosas, también de las imágenes) está en alguna parte de la conexión entre una apariencia fugitiva y una inscripción sobreviviente. (Didi-Huberman, 2011, p.66)

Esta liminalidad entre lo fugitivo y lo sobreviviente es una de las cualidades de mi práctica para-archivista. Para el para-archivismo los documentos históricos poseen, además de su dimensión material, una densidad y un espesor inmaterial. Funcionan como sitios de encrucijada, aquellos que evocan y convocan mundos pasados y mundos por venir. El para-archivismo procura detectar en los documentos pero también en los artefactos y en la herencia de la infraestructura material y territorial capitalista (arquitectura, autopistas, represas, puentes, puertos, trenes, hospitales, escuelas, fábricas, etc), las gramáticas, narrativas e imaginarios que pretenden perpetuar la opresión. Y simultáneamente presta atención a la tarea de desenterrar y desocultar las historias disidentes, resistentes y sobrevivientes.

Enfrentar las fuerzas degenerativas (exterminadoras, genocidas, femicidas, ecocidas, terricidas) aún presentes, y conectar con y poner en circulación las fuerzas generativas (el hilo de la vida, flujos y fuerzas de autoafirmación, liberación, decolonización, emancipación).



Figura 6. La ruta del dinero. Collage manual (2019)

### **Conclusión. Una ofensiva sensible**

Nuevos interrogantes me desvelan al cumplirse 20 años del *Archivo Caminante*: ¿puede un archivo histórico mutar en archivo predictivo?, ¿pueden los trabajos de memoria estimular la mutua crianza?, ¿pueden nuevas visiones-corteza dar lugar a una nueva alucinada imaginación política?, ¿qué saberes historiográficos configuran nuestras narrativas y archivos?

Señala el filósofo Diego Sztulwark: “si pensar de otra manera requiere sentir de otra manera, a la batalla de las ideas debería precederla, o al menos acompañarla, una

ofensiva sensible” (Sztulwark, 2019, p.26). Dicha expresión nos advierte hasta qué punto lo sensible se ha convertido en un campo de batalla para el neoliberalismo. En la misma línea se refiere al teórico del lenguaje y poeta Henri Meschonnic, para el cual la historicidad significa: “lenguaje que crea forma de vida y forma de vida que crea lenguaje. La sensibilidad remite a un máximo de corporalidad en el lenguaje” y destaca, entre la prudencia y el desafío, “no se sabe nunca lo que puede un cuerpo en el lenguaje” (Sztulwark, 2019, p.40).

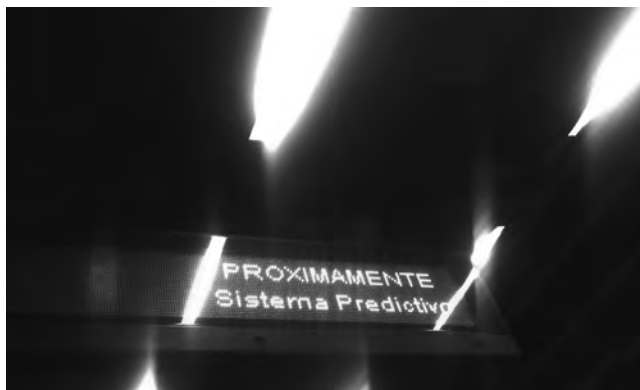


Figura 7. Sistema predictivo (2020) Foto: Eduardo Molinari

Les propongo a modo de conclusión realizar un ejercicio de desobediencia poética a filósofos y teóricos. Si es cierto que no se sabe nunca lo que puede un cuerpo en el lenguaje, menos aún podremos conocer lo que puede el arte, la poesía, en nuestras cuerpos. Y aún más, no podemos predecir qué nuevas formas de vida desplegarán estas cuerpos afectadas poéticamente. Pese a ello y porque ya es hora de pasar a la ofensiva sensible, el *Archivo Caminante* decide mutar en *Archivo Predictivo* y los invita a de-

jarse guiar por sus sueños y alucinaciones, sus saberes vivos de lo que vendrá. Mañana es mejor.

## **Glosario**

- **Recuerdos-potencia:** formas de rememoración en las que la experiencia singular se conecta con la colectiva social, y viceversa. Son memorias (narrativas visuales o textuales, orales o escritas, inscriptas en los territorios y en la arquitectura, en la infraestructura material) que alojan una fuerza viva (sobreviviente) o susceptible de vivir.
- **Imalabras:** visiones intuitivas y alucinadas que utilizamos durante nuestro proceso de creación artística para contarle a otre qué estamos haciendo. Nos llevan a encontrar formas de nominar cosas diversas (personajes, acontecimientos, lugares, objetos, dinámicas) cuando aún no tienen una explicación racional ni forman parte de un discurso coherente.
- **Pamágenes:** Palabras que no tienen ningún correlato visual. Palabras que –durante el proceso nombrado en el punto anterior– ponen nombres temporarios a percepciones sensoriales ambiguas que no terminan de configurar imágenes nítidas. Palabras que lentamente van dando lugar a la aparición de nuevas visiones.
- **Sentipensar:** El sociólogo colombiano Orlando Fals Borda, al referirse a la población de San Benito Abad (Sucre) habla de una cultura “anfibia”. Y rescata las palabras de los pescadores de la región (quienes habitan ciénagas, lagunas y ríos): “Nosotros actuamos con el corazón, pero también empleamos la cabeza, y cuando combinamos las dos cosas así, somos sentipensantes”.

## **Referencias bibliográficas**

- Didi-Huberman, G. (2014). *Cortezas*. Contracampos Libros.
- Padín, L. (2018), *Crítica del pensamiento neocolonial. La perspectiva de Rodolfo Kusch*. UNLa-Universidad de Lanús.
- Rolnik, S. (2019), *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Tinta Limón.
- Segato, R. (2018), *Contrapedagogías de la crueldad*. Prometeo.
- Sztulwark, D. (2019). *La ofensiva sensible. Neoliberalismo, populismo y el reverso de lo político*. Caja Negra.
- Tola, F. y Suárez, V. (2016), *El teatro chaqueño de las crueldades. Memorias de la violencia y el poder*. CONICET.

### COORDINADORAS

**Natalia Calderón.** Investigadora, docente y artista visual. Doctora en Arte y Educación por la Universidad de Barcelona. Realizó una estancia de investigación en la University of the Arts Helsinki, Finlandia y la maestría en la Utrecht Graduate School of Visual Arts and Design, en los Países Bajos. Actualmente es investigadora del Instituto de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana y profesora de la Facultad de Artes Plásticas y de la Maestría en Educación para la Interculturalidad y la Sustentabilidad del Instituto de Investigaciones en Educación de la misma institución. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel Candidata. Desde 2017 coordina el Seminario Permanente de Investigación Artística (SPIA).

**Abel Cervantes.** Estudiante de la licenciatura en Artes Visuales en la Universidad Veracruzana. Es miembro activo en el Seminario Permanente de Investigación Artística (SPIA) desde 2020 donde en colaboración con otros miembros desarrolló el video *Montaje de un ensayo editable*, además ha sido parte del programa de radio y pódcast *Agitar* transmitido por RadioUV. En su obra utiliza la pintura, el collage y el video para dialogar con su tránsito alrededor de la salud mental.

**Atzin Salazar.** Estudia Artes Visuales en la Universidad Veracruzana. Es integrante del SPIA desde el 2021. Las ideas le dan formato a su trabajo; se llegan a aterrizar en la plástica, en lo digital,

en la reflexión y el compartir e incluso en el cuerpo. Actualmente explora el movimiento desde la intuición y conexión con ella misma. En su trabajo visual están presentes las texturas, la repetición y lo abstracto. Le gusta generar obras hipnotizantes y vibrantes que estimulen la vista y el cuerpo. Resalta la importancia de trabajar lo individual para la colectividad, las dinámicas, procesos y relaciones que convergen en el cuidado y devenir del planeta y quienes lo habitamos llevándolo desde una perspectiva ecofeminista.

## AUTORAS Y AUTORES

**Mónica Amieva.** Curadora pedagógica e investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Desde 2005, su práctica se ha enfocado en explorar diversas dimensiones de la potencia transformadora de los cruces entre el arte contemporáneo, la teoría crítica y la pedagogía. Es doctora en Filosofía Contemporánea por la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB). Ha impartido clases de historia del arte y filosofía en la UAB; la UNAM, la Universidad Iberoamericana; SOMA y 17, Instituto de Estudios Críticos, entre otras. Fue curadora pedagógica en el Museo Universitario Arte Contemporáneo, en la 4ta edición del Programa BBVA Bancomer-MACG Arte Actual y el Museo Tamayo Arte Contemporáneo donde creó el Departamento de Estudios Educativos. Es miembro fundador de la Plataforma Arte Educación.

**Lucero Medina Hú.** Directora e investigadora escénica en torno a temas de cuerpo, memoria, archivo y su relación con la escritura en el campo expandido. Bachiller en Artes Escénicas, Magistra en Literatura Hispanoamericana y con estudios en Educación para el Desarrollo en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Profesora del Departamento de Artes Escénicas (PUCP). Ha escrito y dirigido *Extraño camino hacia mi voz* (2013), *Carguyoq-investigación acción escénica* (2018), y *Pata de león* (2021) proyecto ganador de los Estímulos del MINCUL 2020. Es miembro de La Terminal, colectivo de investigación interdisciplinaria con quienes desarrolla proyectos sobre migración e identidad. Actualmente, es Decana interina de la Facultad de Artes Escénicas (PUCP).

**Aristeo Mora de Anda.** Director de escena, licenciado por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid y Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual por la Universidad de Alcalá, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y ARTEA (España). Nace en 1988 en la ciudad de Guadalajara, México. Trabaja en la Compañía Opcional, un grupo de investigación dedicado a la creación de piezas y contextos experimentales para las artes escénicas. Ha trabajado para La Fundación para el Estudio de Ciencias y Artes (FECIAR), la Fundación Siemens-Stiftung de Alemania, la Universidad de Guadalajara, el Centro de Las Artes de San Luis Potosí y el de Guanajuato, ITESO y en múltiples encuentros, coloquios, seminarios y congresos alrededor del mundo. Fue Joven Creador FONCA 2021 y beneficiario del programa de patrocinios de Fundación Jumex Arte Contemporáneo 2021. Actualmente es director de la Jefatura Escolar de la Secretaría de Cultura de Jalisco.

**Porfirio Carrillo Castilla.** Biólogo con posgrado en neurociencias y conducta animal. Investigador desde hace 35 años en el Instituto de Neuroetología, Universidad Veracruzana. Participa, estudia y aprende desde 2018 en el Seminario Permanente de Investigación Artística (SPIA) con el cual ha colaborado en tres exposiciones colectivas y realizado dos video proyecciones con base en una visión multidisciplinaria (ciencia-arte) para la producción y difusión de conocimientos. Sus intereses académicos se enfocan a entender las relaciones de conocimiento y crítica que desde la Investigación artística se le hacen al conocimiento científico normalizado, principalmente en el análisis de las interacciones animal-humano.

**Verónica Moreno Uribe.** Antropóloga, maestra en Desarrollo Rural y doctora en sociología por la Universidad Autónoma de Puebla. Activista, mitotera, migrante, madre y ceramista. Realizó una estancia posdoctoral en el Instituto de Investigaciones en Educación de la Universidad Veracruzana y actualmente es profesora investigadora de la Facultad de Antropología y de la Maestría en Educación para la Interculturalidad y la Sustentabilidad de esta misma casa de estudios. Hace parte del Grupo de Trabajo de CLACSO Cuerpo, Territorios y Feminismos y del Cuerpo Académico Territorio, Comunidad, Aprendizaje y Acción Colectiva.

Es candidata del Sistema Nacional de Investigadores. Actualmente desarrolla el proyecto de investigación *Comunidades de cuidados en medio de la precarización y la violencia entre jóvenes nahuas de la Sierra de Zongolica. Una exploración desde la interculturalidad crítica y la interseccionalidad*, con recursos PRODEP.

**Shantal Meseguer Galván.** Docente de educación primaria, con estudios de Maestría en Educación Básica y Doctorado en Antropología y Bienestar Social por la Universidad de Granada, España. Profesora de posgrados nacionales e internacionales de formación docente. Obtuvo el premio de la Cátedra Gonzalo Aguirre Beltrán a la mejor tesis doctoral de Antropología Social en 2014 con una investigación sobre la juventud rural en la educación superior intercultural. Es académica de la Universidad Veracruzana Intercultural y en la Maestría en Educación para la Interculturalidad y la Sustentabilidad en la Universidad Veracruzana. Conformó una cooperativa agroecológica en 2019 y el colectivo Cuidadoras de las Altas Montañas en 2020.

**Eduardo Molinari.** Artista visual y docente investigador en el Departamento de Artes Visuales, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina. Caminar como práctica estética, investigar con herramientas y métodos artísticos y colaborar transdisciplinariamente están en el centro de su labor. Su cuerpo de obra se compone de dibujos, pinturas, collages, fotografías, acciones e intervenciones en sitios específicos, instalaciones, videos y publicaciones. En 2001 crea el Archivo Caminante, archivo visual en progreso que indaga las relaciones entre arte, historia y territorio. Desde 2010 integra junto a Azul Blaseotto La Dársena, plataforma de pensamiento e interacción artística.

Impreso en Códice/ Taller Editorial  
Violeta No. 7 Col. Salud  
Xalapa, Ver.  
codice@xalapa.com

Enero de 2022

200 ejemplares.

Coordinación y edición:  
Natalia Calderón, Abel Cervantes y Atzin Salazar

Diseño de portada:  
Mariel Rodríguez Salinas