

2024

LA ESCUELA JOURNAL

Rios Vivos
Pueblos Libres
Oporapa Resiste

Nº1

CULTURAS HIDROCOMUNES:
ARTE, PEDAGOGÍA Y PRÁCTICAS DE CUIDADO EN LAS AMÉRICAS

LISA BLACKMORE Y ALEJANDRO PONCE DE LEÓN
EDITORES

LA ESCUELA__ JOURNAL

investigación artística y aprendizaje

LA ESCUELA__ JOURNAL es una publicación digital académica dedicada a abordar problemáticas ecológicas y socioculturales latinoamericanas actuales desde diversas perspectivas de investigación artística.

LA ESCUELA__ es una plataforma para el aprendizaje y la creación colectiva en el espacio público, que articula proyectos editoriales, formativos y de investigación acerca de prácticas de arte y educación en América Latina.

LA ESCUELA__ es un proyecto fundado por el artista Miguel Braceli junto a la fundación internacional Siemens Stiftung, desarrollado en colaboración con una red de artistas e investigadores, así como universidades, instituciones y comunidades en América Latina.



SIEMENS | Stiftung

LA ESCUELA__ JOURNAL

Nº 1 – 2024

laescuela.art

LA ESCUELA__

Dirección de proyectos y contenidos: Miguel Braceli

Culturas hidrocomunes:

Arte, pedagogía y prácticas de cuidado en las Américas

Editores: Lisa Blackmore y Alejandro Ponce De León

Coordinación editorial: Marianela Díaz Cardozo

Edición de contenidos: Cecilia Pérez-Muskus, Luis Mancipe León, Marianela Díaz Cardozo y Sylvia Monasterios.

Traducción: Cecilia Pérez-Muskus, Luis Mancipe León, Sylvia Monasterios, Diego del Valle Ríos y Marianela Díaz Cardozo.

Diseño editorial: Studio Markus Weisbeck

Diseño y diagramación de Mapa de Hidrocomunes: Teresa Mulet

Diagramación: Julieta Bonino

Imagen de portada: Acción con participación de la comunidad de Oporapa durante el proceso de *Geocoreografías* en 2014.

Cortesía: Jaguos por el Territorio.

LA ESCUELA__ JOURNAL N°1. Culturas hidrocomunes: Arte, pedagogía y prácticas de cuidado en las Américas. © 2024 LA ESCUELA__ bajo licencia CC BY-NC-ND 4.0.

© de las imágenes, sus autores.

Culturas hidrocomunes: arte, pedagogía y prácticas de cuidado en las Américas

Lisa Blackmore y Alejandro Ponce de León, editores

Contenidos

pág. 7 Hacia otras relaciones en, desde, a través de
y con el agua
Lisa Blackmore y Alejandro Ponce de León

Pedagogías líquidas

pág. 28 El agua enseña (seis reflexiones desordenadas)
Cecilia Vicuña

pág. 35 Aprender con el agua
Diálogo con Astrida Neimanis y Lisa Blackmore

pág. 62 De las formas nacidas de las aguas
Lior Zisman Zalis y Guilherme Bento Lago Queiroz

pág. 90 Tejiendo aprendizajes con el carrizo: resiliencia
hidrocomún y escucha interna
Alejandra Ortiz de Zevallos

pág. 119 Ríos voladores: condensaciones del Laboratorio
"Acualiteracias: sentipensando con las aguas"
Elizabeth Gallón Droste y Daniela Medina Poch

Prácticas artísticas para aguas vivas

- pág. 148 "Tenemos suficientes muros, ahora hay que generar puentes"
Diálogo con Carolina Caycedo y Lisa Blackmore
- pág. 172 Infiltraciones pedagógicas de la llanura: una maniobra artística para catalizar aprendizajes de estos suelos y desandar inercias
Elina Rodríguez y María José Trucco
(CENTRO RURAL DE ARTE)
- pág. 203 Empantaná
Camila Marambio y Carla Macchiavello Cornejo
- pág. 233 Ilhas: travesías coreográficas en paisajes de exclusión
Marina Guzzo y Kidauane Regina Alves
- pág. 264 Primitiva afluencia: Parir relaciones hidrofeministas: prácticas del cuidado hacia los ríos Cali, Cauca y Magdalena
Luisa Fernanda Giraldo Murillo

Panoramas ecocríticos en mundos anfibios

- pág. 289 El nosotros adentro: imaginarios oceánicos del arte caribeño
Tatiana Flores
- pág. 317 Ariel Guzik y su Laboratorio de Investigación en Resonancia y Expresión de la Naturaleza. Instrumentos para una nueva educación en torno a las especies marinas
María Paz Amaro Cavada

pág. 343 Una serie de retornos: tierras indígenas, agua y soberanía alimentaria en el arte contemporáneo
Katie Lawson

pág. 370 Feminismo posthumanista y crisis hídrica en la obra *Kowkülen* de Seba Calfuqueo
Camila Stipo

Acciones hacia ecologías y economías hidrocomunes

pág. 398 El río fluye, la piedra permanece: entendimientos mutuos entre el agua y la humanidad en territorio maya
Diego Ventura Puac-Coyoy

pág. 426 Si crees que puedes tomarme, piénsalo de nuevo: una mirada artística al paisaje acuático del Humedal Nacional Térraba Sierpe en Costa Rica
Diana Barquero

pág. 451 Mezcal, bosques, agricultura y agua en Agua del Espino, Oaxaca, México
Elisa Silva en colaboración con Ellie Bailey

pág. 486 Existir de otra forma: acahual, narrativas ecológicas y especies nepantleras
Mauricio Patrón Rivera y Ana Emilia Felker Centeno

Mapa de Hidrocomunes entre—ríos

Hacia otras relaciones en, desde, a través de y con el agua

Lisa Blackmore y

Alejandro Ponce de León

¿Cómo explicar un canto / que nace de la corriente? / Un ritmo simple sin ninguna pretensión. / No es melodía dictada por la mente, / el mismo río se lo dicta al corazón. / El boga en su canoa solo se mece, / el agua es la música, su voz. / Se mezcla en paisajes en la mente [...]

Víctor Hugo, "Aguabajo",
de *Soy de río, soy de mar* (2017).

Pensar en dónde comienza o termina lo hidrocomún es un desafío lleno de posibilidades. Tan transversal y envolvente como el aire, el agua es una sustancia que todo lo permea, expresándose en escalas dramáticamente dispares y en estados físicos en transformación constante —de las células a los tsunamis, y de lo sólido, a lo líquido y lo

gaseoso—. En las comunidades afro del Pacífico colombiano, el agua es el corazón de todas las actividades económicas, sociales y culturales. Las canciones de aguabajo, que entonan los bogas mientras navegan, transportando personas y mercancías por el río Atrato en el Chocó, nacen de la lluvia y de las corrientes —de la sonoridad misma del

¹ Taussig, Michael. 2009. *My cocaine museum*. Chicago: University of Chicago Press, 23. La traducción es nuestra.

agua—. Esta es “la tierra de lluvias incesantes”, como le llamará Michael Taussig¹; donde lo hídrico es una fuerza capaz de tallar territorios, empapando atmósferas, saturando cauces, desbordando suelos y fecundando mundos. Más que un recurso o componente del paisaje, el agua hila, conecta y permite el florecimiento de la vida en los territorios latinoamericanos. El pensador indígena brasileño Ailton Krenak habla del agua como una “fuerza mágica capaz de cargarnos”²; una energía que soporta biológicamente la vida a la vez que nos llena de vitalidad. Sin embargo, la región hoy enfrenta un repertorio de estreses hídricos, cada vez más frecuentes y notorios. Formadas en los cruces de la colonialidad/modernidad y los

procesos de industrialización y urbanización, estas turbulencias ecosociales han convertido los cuerpos de agua en “máquinas orgánicas”, infraestructuras al servicio del desarrollo humano y, por consecuencia, vulnerables al desvío, la contaminación y el olvido³. Hacer del agua un recurso ha actuado en detrimento de las profundas conexiones territoriales en las que, como siguen insistiendo las hidrocosmologías indígenas, las aguas son úteros, parientes —mundos vivos que gestan y pululan de vida—. No es casualidad, por ejemplo, que la resistencia de la activista afrocolombiana Francia Márquez a la contaminación de mercurio y cianuro de la minería, empiece por el derecho a proteger el agua y los ríos “como espacios de vida”⁴.

² Krenak, Ailton. 2022. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 15. La traducción es nuestra.

³ White, Richard. 1995. *The Organic Machine*. Nueva York: Hill & Wang.

⁴ Ver: Goodman, Amy. 2018. “La lucha de la activista afrocolombiana Francia Márquez para detener la extracción ilegal de oro”. *Democracy Now!*, 23 mayo 2018. Acceso 11 de noviembre de 2023. www.democracynow.org/es/2018/5/23/la_lucha_de_la_activista_afrocolombiana.

Atender al agua en tanto fluido que nos soporta y conecta es un desafío urgente al florecimiento colectivo de la vida en el planeta. Este llamado requiere de acciones que desborden los lenguajes habituales del agua, y que a su vez potencien sensibilidades *otras* que nos recuerden de nuestro estado de inmersión compartido. Recordar significa, etimológicamente, traer de vuelta al corazón para re-*membrar* y reintegrar al cuerpo saberes que honran al agua como sustancia vital. La estética es fundamental para habilitar esa transición hacia otras culturas de agua, en tanto campo amplio de fermento de sensibilidades especulativas que invitan e instan a repensar y reconectar con lo hídrico. En su libro *Agua viva*, publicado en 1973, Clarice Lispector se aboca a —y se desboca en— el proceso de urdir en palabras la liquidez de la vida que fluye, fértil y generativa, sin parar. En ese texto, que no es ni novela ni ensayo, va conjugando vivencias que siente, somatiza y verbaliza, sabiendo, al mismo tiempo, que así como la palabra puede congelar mundos también puede conjurarlos. Escribe:

«En este instante-ya estoy envuelta en un vago deseo difuso de maravilla y en millares de reflejos de sol en el agua que brota de la fuente de un jardín maduro de perfumes, jardín y sombras que invento ya y ahora y que son el medio concreto de hablar en este mi instante de vida. Mi estado es el de jardín con agua que fluye. Al describirlo intento mezclar palabras para que el tiempo se cumpla».

⁵ Lispector, Clarice. 2023. *Agua viva*, trad. Elena Losada. Madrid: Siruela, 25.

Intenta tramar un “puro presente” en el que la palabra es un cebo “que pesca lo que no es palabra” sino un sentir-vivir a la vez inefable y desgarradoramente matérico⁵. Busca palpar la energía inherente al agua, gestando mundos estéticos en los cuales lo líquido metaforiza aperturas hacia la inmanencia, lo visceral, y lo profundamente vivo, a aquello que nunca se deja capturar del todo en una forma fija. Como agua viva, entonces, la vida se gesta, se sostiene y se expresa en las interpermeaciones de cuerpos de agua, tierra, plantas, luz —es decir, en las ecologías líquidas que son el entramado vital planetario.

La colección de ensayos y proyectos que aquí reunimos comparte esa inquietud de gestar otras formas de hacer, estar y relacionarnos hídricamente que se salgan de los paradigmas que sofocan las aguas comunes. Este primer volumen de LA ESCUELA__ JOURNAL convocó a prácticas pedagógicas, estéticas y ecológicas que respondieran al escenario hídrico contemporáneo con fuerzas propositivas que energicen culturas hidrocomunes urdidas en los territorios. Entendemos lo hidrocomún como el campo emergente de teorías, prácticas y acciones que reconocen al agua como sustrato básico de la vida y, en esta capacidad, una condición fundamental para el bienestar más-que-humano⁶. Desde ese contexto, planteamos una serie de provocaciones editoriales para convocar mundos hídricos otros:

¿Cuáles pedagogías artísticas, inter o transdisciplinares nos permiten aprender de y con el agua, identificar

⁶ Blackmore, Lisa. 2022. “Imaginando culturas hidrocomunes: investigaciones interdisciplinares y prácticas curatoriales entre ríos”. *Revista Heterotopías* 5, no.10: 1-30.

problemáticas comunes y acciones propositivas hacia el cuidado de territorios líquidos?

¿Cómo enfrentan los artistas las injusticias cognitivas históricas y duraderas al recuperar y poner en práctica los vínculos ecoéticos y relacionales de las hidrocologías indígenas y afrolatinoamericanas y caribeñas?

¿Qué tipo de coaliciones artísticas, científicas y activistas están impulsando la transición del paradigma extractivo de los "recursos" hídricos hacia culturas del agua de abundancia, resurgimiento y bienestar más-que-humano?

Culturas hidrocomunes teje, moviliza y hace confluir campos de saberes, procesos y territorios que muestran la diversidad de iniciativas ambientales, artísticas, educativas y comunitarias que se conjuran alrededor del agua y su vitalidad en este momento. Estos trabajos y proyectos también reflejan la brújula de LA ESCUELA__, que orienta la atención hacia la búsqueda y difusión de respuestas a dinámicas y problemáticas comunes, habilitadas por las intersecciones entre arte y pedagogía. Es así como, en los diálogos incluidos aquí, escuchamos a la docente e investigadora Astrida Neimanis celebrar el valor del trabajo procesual que ha aprendido de las prácticas artísticas, y leemos a la artista Carolina Caycedo reconocer la importancia de la pedagogía en su trabajo articulando espacios de arte con dinámicas de activismo ambiental. Estas polinizaciones entre arte, pedagogía y activismo también se reflejan en las varias y variadas formas que toman las contribuciones al volumen. Si bien el reconocimiento de la investigación-

creación como práctica académicamente rigurosa sea relativamente reciente, sabemos que el arte siempre ha sido un modo de experimentación e invención formal. No solo comparte algunos protocolos empíricos de la ciencia —como el trabajo de campo o los procesos abiertos— sino que también ha sido una compañera activa en procesos experimentales⁷. Así como Clarice mezcla palabras con las cuales buscar formas para los “millares de reflejos de sol en el agua”, encontramos en los ensayos a continuación una amplitud de voces y estilos, incluyendo pasajes poéticos, textos no-lineales e íntimos, autoetnografías, entre otras experimentaciones escriturales, junto a metodologías traídas del trabajo de campo y de la investigación científica. Tal diversidad atestigua el pulso de urgencia que anima los procesos de investigación-creación como campo experimental sensible a un presente político y ecológico

marcado por conceptos como la “disolución” (Stacy Alaimo), la “porosidad” (Nancy Tuana), y la “inmersión” (Emanuele Coccia), entre otras formas mutantes.

Otro rasgo sobresaliente es la energía ecofeminista que impulsa las iniciativas de cuidado del agua y de articulación comunitaria reunidas en esta colección. El tejido intergeneracional que se despliega en estas páginas honra una larga tradición de artistas y activistas ecofeministas que abordan al agua, la fluidez, y las prácticas de hacer mundo desde estéticas radicales que critican las lógicas del extractivismo, el heteropatriarcado y la injusticia racial contra las vidas negras e indígenas. Es importante notar que, con ello, la intención no es esencializar la relación mujer-agua —aun cuando es indiscutible el liderazgo de las mujeres en el activismo por la protección y la gestión justa del agua—. Las discusiones

⁷ Pickering, Andrew. 2016. “Art, Science and Experiment”. *MaHKUscript: Journal of Fine Art Research* 1, no. 1: 1–6.

actuales y emergentes sobre lo hidrocomún enfatizan que el agua es el fluido amniótico compartido por *toda* la vida planetaria. El enfoque posthumano que Neimanis le da a este entramado vital enfatiza que la “gestacionalidad” (*gestationality*) no solo es una característica del cuerpo de la mujer, sino que este proceso se da en otras formas de vida y en las interpermeaciones constantes que nos imbrican en ciclos hidrológicos más-que-humanos⁸. De ahí se desprende la importancia de pensar en términos político-ecológicos las *coordenadas y prácticas situadas* en las que se lleva a cabo la gestión y el cuidado del agua, como también los malestares que somatizan los cuerpos hídricos, buscando en el rol del agua como conector vital en posibles alianzas hidrocomunes con potencial ecoético.

Las cuatro secciones de ensayos y el Mapa de Hidrocomunes

que conforman esta edición de LA ESCUELA__ JOURNAL no intentan encasillar los textos y proyectos seleccionados en una taxonomía estricta. Por el contrario, ofrecen a los lectores rutas para reflexionar sobre las formas y medios por los cuales se están energizando las culturas hidrocomunes a nivel regional. De esta manera, el número puede leerse como una cartografía de una amplia confluencia de prácticas y saberes que atraviesan el hemisferio, desde el sur de Chile hasta Canadá. La selección de estudios ubicados en diferentes latitudes también representa un esfuerzo editorial por enfatizar las complejidades, especificidades y diversidades presentes en las varias culturas hidrocomunes en las Américas. El volumen, al trazar conexiones y resonancias desde lo continental, busca activar una escala que desborde los límites político-administrativos de los estados-nación, del norte-sur,

⁸ Neimanis, Astrida. 2017. *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*. London: Bloomsbury Academic.

el mundo andino y el sistema caribeño y transoceánico. Así, buscamos descentrar la atención analítica, moviéndola de lo exclusivamente terrestre o de lo exclusivamente marítimo. Pensar las Américas en su conjunto heterogéneo nos fuerza a atravesar y sumergirnos entre sistemas hídricos que, como lo demuestran cada vez más los ciclones y ríos atmosféricos, exceden y conectan diferentes territorios de maneras todavía insospechadas.

En la primera sección, ***Pedagogías líquidas***, el interés se sitúa en la pregunta sobre *cómo aprendemos y cómo el aprendizaje puede habilitar cambios que se traducen en acciones*. Reconocer que el impasse ecológico y los estreses hídricos son el resultado de fuerzas estructurales que (des)hacen mundos, y que tales fuerzas imponen formas

hegemónicas de construir conocimiento y estar en relación con otros, es saber que todavía hay mucho por desaprender, reaprender e inventar. Como plantea la antropóloga peruana Marisol de la Cadena, pensar comienza por “no saber”, sentir los límites de lo que pensamos saber y luego “co-laborar” (*co-laboring*) con otros en terrenos que exceden nuestros protocolos epistemológicos, disciplinares y contextos socioculturales, para así re-conocernos en y desde nuestras diferencias⁹. Preguntarnos cómo se aprende, en este sentido, no es cuestión de identificar buenas prácticas y metodologías en contextos formales de la educación, sino interesarnos por cómo habilitar cambios que puedan llevar a sensibilidades y acciones *otras*. Aprender significa abrazar la incertidumbre, atravesar la vulnerabilidad y disponerse al

⁹ de la Cadena, Marisol. 2021. “Not Knowing: In the Presence of...”. *Experimenting with Ethnography: A Companion to Analysis*. Andrea Ballester, Brit Ross Winthereik (eds). Durham N.C.: Duke University Press, 246-256.

cambio como acción propositiva, en contextos donde se disuelvan anclajes epistemológicos. La disposición a decir que “no sabemos” y de ahí partir a aprender, entonces, es una forma de resonancia con la urgencia de enfrentar las injusticias cognitivas, socioambientales y raciales que estructuran la hidrósfera contemporánea. Por eso, para decirlo con bell hooks, lo que urge es una pedagogía que habilite “la transgresión — un movimiento contra y más allá de los límites” de lo que pensamos saber, a través de experiencias que abran la mente y el corazón a la transformación individual y al estar en relación con comunidades de saberes en las que aprender se haga una “práctica de libertad” orientada hacia otras formas de vivir en común¹⁰.

La pregunta sobre *qué se aprende del agua* es clave en

Pedagogías líquidas, como puede rastrearse en las varias contribuciones que, en lugar de fijar formas, atienden a los modos en que el agua se mantiene móvil, fluctuante. En tanto sistemas dinámicos, los ríos labran caminos y al pasar guardan las memorias de sus cursos anteriores, aprehendiendo los contornos cambiantes de sus cuencas. Desde la experiencia de vivir en “disolución”, como Stacy Alaimo llama al presente ecológico, aprender del agua plantea el reto de aprender a leer sus movimientos y formas acuosas como expresiones comunicativas en sí mismas, expandiendo la semiótica más allá de sus anclajes logo- y antropocéntricos¹¹. En este espíritu, esta sección abre con una contribución de **Cecilia Vicuña**, en la que plantea seis lecciones aprendidas del agua en experiencias de infancia, la escucha atenta y la

¹⁰ hooks, bell. 1994. *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom*. Nueva York: Routledge, 12.

¹¹ Alaimo, Stacy. 2016. *Exposed: Environmental Politics and Pleasures in Posthuman Times*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

inmersión corporal en sus flujos. Seguidamente, **Astrida Neimanis** comparte un vocabulario teórico para pensar nuestra coconstitución como cuerpos de agua inmersos en ciclos hidrológicos más-que-humanos, y reflexiona sobre la docencia como forma de activismo. **Lior Zisman Zalis y Guilherme Bento Lago Querioz** se detienen en las relaciones entre formas del agua y formas del pensamiento, señalando cómo las prácticas artísticas movilizan, diluyen e interactúan en lugares donde lo matérico y lo epistémico convergen. En su ensayo sobre la práctica de tejer con el carrizo (*Phragmites australis*, una planta acuática que crece en humedales), **Alejandra Ortiz de Zevallos** describe la fibra vegetal como una maestra que le invita a habitar una temporalidad fluida y estirada donde la paciente negociación del hacer artesanal fecunda otros ritmos y convivencias. Finalmente, en su análisis de un Laboratorio digital que dictaron en LA ESCUELA__, **Elizabeth Gallón Droste y Daniela**

Medina Poch argumentan que las prácticas pedagógicas corpóreas realizadas en espacios digitales ofrecen una metodología valiosa y versátil para generar "acualiteracias" que se articulan, simultáneamente, de modos transfronterizos y situados.

La segunda sección, *Prácticas artísticas para aguas vivas*, reúne trabajos que, desde el movimiento, demuestran cómo el arte desborda y opera más allá de los métodos y espacios convencionales. Desde el performance ecosomático, pasando por la convocatoria y articulación de grupos activistas, hasta las estrategias pedagógicas activadas desde la curaduría, estas "prácticas expandidas" transgreden barreras disciplinarias y tienden puentes entre universos divergentes y distantes. Los textos aquí reunidos instan a considerar el arte en íntima relación con la sociedad, revelando el compromiso de las autoras con las comunidades y los territorios en donde anudan sus procesos

de investigación-creación. Se exploran diversas iteraciones sobre el papel del artista en movimiento, alejándose de las modalidades históricas de expedición y contemplación romántica, para sumergirse —en algunos casos literalmente— entre las aguas y entramar geografías distantes. En lugar de buscar una inmersión que fusione el territorio y el cuerpo femenino —como puede observarse en corrientes anteriores del ecofeminismo, en obras como las de Yeni y Nan o Ana Mendieta—, las prácticas reunidas aquí revelan a las artistas activando sus cuerpos muchas veces desde lo performático, pero también tomando caminos y rutas de colaboración y gestión, y negociando con comunidades y personas que habitan los lugares donde entran y salen. Asimismo, son contribuciones que plantean una relación autorreflexiva con los entornos habituales de las galerías y museos, que sirven —así lo muestra la práctica de **Carolina Caycedo** presentada en la entrevista que abre la

sección— como plataformas para insertar estéticas y discursos de movimientos activistas, autogestionados lejos del mundo del arte. En suma, son ensayos que abordan de modos conscientes las implicaciones éticas entre el cuerpo de la artista en movimiento y su impacto en el territorio, y el arte en circulación.

Los textos en esta sección tejen cartografías *otras*, ensamblando cuerpos y territorios, y cuestionando el paisaje como género al inventar prácticas que exploran relaciones afectivas, económicas y éticas con cuerpos de agua. Estas prácticas examinan cómo los cuerpos de agua toman lugar en el arte y cómo el arte puede ser un lugar para conjurar estéticas y éticas de resistencia. El ensayo de **Elina Rodríguez y María José Trucco** nos lleva a la provincia de Buenos Aires, afectada por la sobreexplotación de recursos hídricos. Aquí, el río Salado aparece como materialización local de una dinámica global: un cuerpo de agua en una

frontera extractiva que ha sido severamente intervenido para su explotación económica. Ante esta instrumentalización, las autoras sugieren un plan territorial que permita la liberación de los espacios, proponiendo una economía basada en afectos y conexiones con el río. Del mismo modo, **Camila Marambio y Carla Macchiavello Cornejo** presentan estrategias alternativas de relación con cuerpos de agua, en su caso los humedales australes de Tierra del Fuego. Partiendo de una crítica a la colonización agraria y la apropiación genocida de tierras indígenas, la contribución despliega una serie de rutas errantes y no lineales por los humedales, buscando así movilizar afectos y sentidos desde lo lúdico, donde la seducción y lo sensorial operan como vías de entrada a las duras historias de la región. En su ensayo, **Marina**

Guzzo y Kidauane Regina Alves analizan performances colaborativos en donde el acto de atravesar un puente urbano —que une y separa comunidades— permite atender a este tipo de infraestructuras como modos de materializar jerarquías socioeconómicas, pero también ofrece una posibilidad, en la travesía, de resignificarlos a través del movimiento autoconsciente. Finalmente, el ensayo de **Luisa Fernanda Giraldo** narra una serie de viajes por diferentes ríos colombianos que le permitieron establecer vasos comunicantes entre la experiencia de materner, el significado de los ríos como gestores de vida en la cosmología amazónica, y las consecuencias de la desacralización de los cuerpos de agua hoy. En la confluencia de movimientos performáticos y colaborativos, Luisa encuentra una práctica que, respondiendo

¹² Ver, por ejemplo, Federici, Silvia. 2020. *Reencantar el mundo: el feminismo y la política de los comunes*. Madrid: Traficantes de Sueños, y Bennett, Jane. 2001. *The Enchantment of Modern Life: Attachments, Crossings and Ethics*. Princeton: University of Princeton Press.

al llamado de pensadoras feministas y neomaterialistas, abre una nueva veta hacia la crítica y el reencantamiento del presente¹².

La sección ***Panoramas ecocríticos en mundos anfibios*** reúne exploraciones a la mediación estética de océanos, ríos y cuerpos (humanos) de y en agua en prácticas artísticas contemporáneas. Se centra en cómo estas prácticas movilizan perspectivas sumergidas y reemergentes para abordar violencias duraderas que permiten, sostienen, y afectan la ocupación de maritorios y territorios acuosos. Estos ensayos hacen un aporte valioso al giro crítico del género del paisaje, gesto central en las discusiones recientes de estudios culturales e historia del arte¹³. Preguntarse

por la cartografía y el paisajismo implica examinar las relaciones entre la posición del observador, las tecnologías visuales y las estructuras de poder que soportan estas perspectivas. Durante las expediciones marítimas, coloniales y poscoloniales, que establecieron los límites y funciones de los cuerpos de agua en América, solo ciertos grupos (hombres blancos y acomodados) participaron en la construcción de un "imperio visible", lo cual constituye una epistemología visual donde los artefactos estéticos también instituyen estructuras de poder¹⁴. Abarcando una variedad de cuerpos de agua, desde Canadá hasta Chile y a través del Atlántico, las obras de arte aquí analizadas, como artefactos estéticos y visuales, configuran una extensa panorámica

¹³ Un estudio clásico es Mitchell, WJT. 2002. *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press; desde el contexto latinoamericano, ver Andermann, Jens, 2007. *The Optic of the State*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, y Andermann, Jens. 2018. *Tierras en trance*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

¹⁴ Bleichmar, Daniela. 2012. *Visible Empire: Botanical Expeditions and Visual Culture in the Hispanic Enlightenment*. Chicago: University of Chicago Press.

—hemisférica y transoceánica— capaz de revelar fuerzas estructurales de violencia cognitiva, racial y territorial al experimentar con diversas perspectivas, posiciones, cuerpos y dispositivos en el proceso de aprehensión cartográfica. Además, la perspectiva ecocrítica de estos ensayos permite examinar cómo las prácticas artísticas desafían la suposición humana de dominio sobre la materia y las estructuras de poder que sostienen dicha suposición, centrando la atención en otras visualizaciones que emergen en los contactos entre cuerpo y territorio.

En el ensayo que abre esta sección, **Tatiana Flores** problematiza la conjugación del "nosotros" en la propuesta de que todos somos cuerpos de agua. Trazando una reinserción del cuerpo negro dentro de las representaciones marítimas del Caribe, un gesto crítico que recalca la especificidad del mar

—como diría Derek Walcott— como "historia"¹⁵, Tatiana insiste en la imposibilidad del universalismo ontológico y en la necesidad de reconocer las experiencias específicas, especialmente aquellas de los cuerpos marcados por las huellas de la esclavitud y sus legados contemporáneos. **María Paz Amaro Cavada** también indaga en lo subacuático, en su caso a través de su análisis del Laboratorio de Resonancia de Ariel Guzik. Aquí explora cómo los instrumentos de Guzik facilitan la comunicación interespecie con animales marinos, destacando la importancia de la experimentación medial en la sensibilización ante problemas ecológicos. **Katie Lawson** reflexiona sobre cómo Maria Thereza Alves, Ogimaa Mikana y el colectivo Cocina CoLaboratorio confrontan la usurpación colonial de tierras indígenas. Su texto investiga la resiliencia de relaciones

¹⁵ Ver el poema "The Sea Is History".

metabólicas ancestrales entre tierra, agua, agricultura y comida como una forma de rehabilitación de estilos de vida justos y ecoconscientes. Finalmente, **Camila Stipo** pone en contrapunteo el "agua moderna" y la privatización de recursos hídricos en Chile (un remanente de la dictadura de Pinochet) con la performance de Seba Calfuqueo. Para ello, Camila analiza cómo Calfuqueo, sumergiendo su cuerpo no binario en el río Cautín, articula una ecología cuir que desafía al heteropatriarcado y su jerarquía ontológica e identitaria, resistiendo también a la presión del monocultivo en esa región.

El último grupo de ensayos gira en torno a **Acciones hacia ecologías y economías hidrocomunes** y con ello aterriza modos de gestión hídrica y recuperación ecológica que producen y potencian la vida. El énfasis está, no tanto en los flujos y la movilidad, sino en los arraigos y los parentescos que las acciones señaladas cultivan

en comunidades específicas. En esta sección, el cuerpo no es tanto un puente o plataforma de conexión y enunciación, sino una lanza —la agencia que gestiona cambios tangibles en espacios de corresponsabilidad con mundos hídricos—. Aquí, nos interesa especialmente pensar los cruces entre pueblos originarios y sus culturas hidrocomunes con las prácticas de cuidado contemporáneas. En esta línea, desde su papel como líder comunitario y curador maya, **Diego Ventura Puac-Coyoy** muestra cómo la disposición del cuidado del agua no es algo reciente en la historia de Guatemala sino parte de una tradición muy concreta de pensamiento ancestral que emerge tanto en la gobernanza y en las prácticas visuales. Esto permite ver que el cuidado del agua y la comprensión de su papel como conector de vidas en múltiples escalas es parte del pensamiento político de los pueblos originarios. Centrada en México, Guatemala y Costa Rica, esta sección pone énfasis

en contextos centroamericanos donde los saberes ancestrales y las prácticas locales se cruzan con economías modernas y dinámicas locales. Tal es el caso del texto de **Diana Barquero**, quien realiza una revisión de la injerencia histórica del United Fruit Company en el Humedal Nacional Terraba Sierpe, en el Pacífico Sur de Costa Rica. Frente a modos de captura (*enclosure*) de las lógicas del mercado global y del monocultivo, como, por ejemplo, el uso agresivo de pesticidas y fumigación, Diana atiende los testimonios de los habitantes actuales y las dinámicas del ecosistema del humedal para trazar formas de resistencia. Encuentra en las huellas de contaminación del humedal y en las estrategias de convivencia simbiótica que los pescadores y campesinos mantienen con su ecosistema, evidencias de un entramado comunitario que diariamente cuida de ese mundo anfibio que sigue viviendo en constante fluctuación bajo las políticas públicas y dinámicas

económicas actuales que también lo transforman. En México, **Elisa Silva, con Ellie Bailey**, exploran relaciones hidrocomunes desde la desecación del río Prieto en Agua del Espino, Oaxaca, entendiendo la mengua y restauración del caudal del río como ritmos de un mismo pulso que atestigua las dinámicas económicas de la zona y del tejido comunitario. El ensayo describe la producción tradicional del mezcal a pequeña escala como una práctica de arraigo que respeta y protege la salud del ecosistema a través del cultivo sostenible del agave y la protección de los bosques que mantienen el agua de las cuencas. A este sistema de convivencia, contraponen el auge de monocultivos de agave, producto del interés del mercado global, y relatan los impactos negativos que la expansión de la industria del mezcal tiene sobre los suelos y el clima. Desde este contexto, relatan una alianza que Elisa estableció entre cursos universitarios de diseño con pobladores y organizaciones

locales, como un fermento para restaurar el ecosistema y así sembrar el agua. Cerrando esta sección, **Mauricio Patrón Rivera y Ana Emilia Felker** dan cuenta de su experiencia fundando Topote de Acahual, un programa educativo en la Reserva de la Biosfera de Los Tuxtlas en Veracruz, México. Este programa reunió a artistas, ejidatarixs, campesinxs, técnicxs forestales, viveristxs y biólogxs a trabajar juntos por la reforestación de la selva tropical y la conservación de sus fuentes hídricas. Mauricio y Ana plantean la importancia de la existencia de zonas no productivas como alternativas al pensamiento productivista que busca expandir sin cesar las fronteras de extracción. A través de procesos especulativos y experimentales que buscan relacionarse con la selva y cartografiarla afectivamente, el ensayo muestra cómo para existir de otras formas, la colaboración y complicidad regenerativa entre diversos saberes es fundamental. Más que partir solo de la experticia tecnocientífica, este

texto nos invita a reconocer la disposición del *amateur* —amante del conocimiento movilizado por el deseo de aprender— como una clave para la transformación y el cultivo del sentido de corresponsabilidad territorial e hídrica. Así, esta sección demuestra la importancia de la complicidad multisectorial y la colaboración interdisciplinar en las comunidades que se juntan y activan a través de relaciones sociotécnicas comprometidas con la vida.

El volumen cierra con el **Mapa de Hidrocomunes**, el cual presenta una selección de iniciativas, colectivos y comunidades activas en el cuidado de diversos tipos de cuerpos de agua en América Latina. Concebido como un proyecto editorial que puede expandirse en el tiempo, esta primera edición del Mapa ofrece un índice inicial desde el cual comenzar a sistematizar un panorama creciente de acciones de investigación, activismo y difusión orientadas a concientizar y movilizar a las

personas en las localidades donde trabajan. Las categorías de acciones surgen de los proyectos reseñados y presentan una taxonomía diseñada para cultivar un expansivo directorio de prácticas hidrocomunes desde el cual rastrear sinergias y sincronicidades, contactos y conexiones entre los proyectos. Nuestra intención al generar este mapa ha sido visibilizar aquello que observamos como un resurgimiento de culturas hídricas en la región, energizadas por conexiones afectivas a los territorios, principios de solidaridad y juntanzas entre personas y saberes diversos. El Mapa es, por ende, una contracartografía a las formas hegemónicas de pensar, visualizar y moldear los “recursos hídricos” y los territorios bajo paradigmas basados en límites, separaciones y propiedades. Propone, en cambio, un mapa de la región donde las fronteras de los estados-naciones ceden su lugar a un extenso territorio hidrosocial de cuencas vivas

y comunidades activas del territorio americano. Las fichas descargables —una por cada iniciativa— permiten profundizar en proyectos emergentes y establecidos, y, ojalá, soñar con otros.

Nuestro deseo es que este primer número de LA ESCUELA__ JOURNAL convoque a sentipensar las múltiples escalas, contextos, texturas y prácticas desde las cuales se puede tejer lo hidrocomún. La invitación es a atender a dinámicas hídricas propias de las Américas, al tiempo de reconocer que estas también se entrelazan en una escala planetaria en la cual lo global y lo microscópico se hacen indiscernibles; donde ocurren los ríos atmosféricos formados gota a gota en el Pacífico, torrencialmente convirtiéndose en glaciares al norte de California, antes de irrigar campos y hacerse naranjas al norte de México. Estas perspectivas ampliadas requieren cultivar simultáneamente aproximaciones

ecocríticas e interdisciplinarias que emergen de la academia, prácticas artísticas y pedagógicas que nacen y se urden en territorios, así como la cartografía translocal creada por iniciativas específicas de cuidado. Como las cuencas y sus ríos, los principios hidrocomunes operan de manera fractal —formas cuyas distintas

escalas generan intersecciones donde lo distante y lo íntimo convergen, donde contactos y acciones inesperadas pueden emerger—. Así es el tejido que imaginamos y animamos aquí: un entramado translocal, hemisférico y planetario que nos lleve a explorar nuevas formas de interacción en, desde, a través de, y siempre con las aguas.

Lisa Blackmore. Cuerpo de agua en constante movimiento. Trabaja en las confluencias de las prácticas creativas y las investigaciones académicas, combinando la escritura sobre las artes, la ecología y la historia, con proyectos curatoriales, audiovisuales y editoriales. Desde 2018, dirige entre—ríos, plataforma de investigación-creación que inventa metodologías participativas e interdisciplinarias, en línea y en persona, que conectan saberes y comunidades con los cuerpos de agua. Obtuvo su doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos en Birkbeck College en 2011 y actualmente es profesora asociada de Historia del Arte y Estudios Interdisciplinarios en la Universidad de Essex, Reino Unido. Es autora de *Spectacular Modernity: Dictatorship, Space and Visuality in Venezuela 1948-1958* (2017) y coeditora de *Natura: Environmental Aesthetics After Landscape* (2018) y *Liquid Ecologies in Latin American and Caribbean Art* (2020), entre otras publicaciones.

Alejandro Ponce de León (Cali, Colombia, 1989) Investigador. Su trabajo se sitúa en la intersección de las humanidades ambientales

y los estudios de la tecnociencia. Es el fundador y coeditor de la Plataforma latinoamericana de humanidades ambientales, un colectivo que fomenta diálogos sobre el pensamiento ambiental en las Américas. Su trabajo ha sido publicado en *Cultural Studies*, *Journal of Latin American Cultural Studies*, *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, *Revista Tabula Rasa*, *Revista Endémico*, *Diffractions*, *Tapuya*, *Sociological Forum*, entre otros. Estudió Ciencia Política y Estudios Culturales en la Universidad de Los Andes (Colombia). También tiene una maestría en Sociología de la Universidad de Texas en Austin y está finalizando un doctorado en Estudios Culturales en la Universidad de California, Davis.

PEDAGOGÍAS LÍQUIDAS

El agua enseña (seis reflexiones desordenadas)

Cecilia Vicuña

1.

Primera enseñanza.

El agua no es el agua, es el canto del agua.

Del agua y sus criaturas.

El canto del oído que la oye silencioso.

Crecí escuchando el canto de la acequia desde la cuna,
arrullada por sapitos de cuatro ojos que calculaban
el cambio de la luz.

Apenas caía el sol, empezaban a cantar.

Su canto y la luz conversaban.

El sonido del agua y los sapitos me educaba, y yo solo
debía seguir su enseñanza.

Saber ser era estar en éxtasis, en arrobos cotidianos
frente a su beldad.

¿Qué era más hermoso: el sonido de las aguas que
corrían cerro abajo

o el canto que bailaba junto a sus olas azoradas?

2.

Segunda enseñanza.

Antes de que nadie dijera “eso es el mar” yo ya sabía que las olas eran seres juguetones que revolcaban a las niñitas que apenas caminaban con sus propios pies, y entraban en la marea para ser revolcadas y tragar arena.

Nada me gustaba más que ese azote caricioso que me lanzaba al fondo. Rodillas y manos, nalgas y piernas se aventuraban en el goce.

La niña huía radiante por haberlo gozado.

3.

La enseñanza de los sentidos dice:

Sense, from Latin *sensus*, to head for, go.
Old English *sendan*, to send, message,
messenger, godsend.

Sense is the message.
Water is the messenger of the senses.

Sensing water, the message begins.

El ser del agua desea ser
en todos sus sentidos.

Oír su deseo, es empezar a oír.

4.

To sense water in us
is to feel what unites us
to all that is.

*The role of water in photosynthesis is to supply electrons
for the light reactions.*

Water is us.
We are water.
Seeking light.

Water hears us.

“We are water” says the soul, and people
say: “We are water protectors against the
oil pipelines.”*

El agua no muere, se transforma.

5.

Water is not fully known.
Two molecules that can never be together
have joined.
Their polarity attracts them.

Her quantum life
Her state of interaction, our cellular life

now constantly subjected
to destructive technogenic acts.

El agua nos llama
and we don't hear.

Water is leaving us.
Cut and dry.

Can we move her again, to sing with us?

Can we plead for her return?

6.

El ruego es el riego.
Rogation is irrigation.

Cecilia Vicuña
Nueva York, agosto 2023

* Fuentes: *We Are Water Protectors* [Somos guardianes del agua] (2020) es un libro escrito por Carole Lindstrom e ilustrado por Michaela Goade. Fue escrito en respuesta a las protestas contra el oleoducto Dakota Access. El libro cuenta la historia de una niña del pueblo Ojibwe que lucha contra un oleoducto, en un intento por proteger las fuentes de agua de su comunidad. Ver (en inglés): https://en.wikipedia.org/wiki/We_Are_Water_Protectors

Cecilia Vicuña (Santiago, Chile, 1948) Poeta y artista radicada en Nueva York y Santiago, Chile. En su trabajo destacan los temas del lenguaje, la memoria, la disolución, la extinción y el exilio. Vicuña comenzó a crear sus “objetos precarios” y quipus a mediados de los sesenta como formas de “escuchar un silencio antiguo que espera ser oído”. Sus obras multidimensionales comienzan como un poema, una imagen que se transmuta en film, canción, escultura, o performance colectivo. Estas instalaciones efímeras sitio-específicas en la naturaleza, calles y museos, combinan ritual y ensamblaje. Vicuña es autora de más de 30 libros de poesía y arte. Es cofundadora de oysi.org, una organización educativa sin fines de lucro dedicada a preservar las tradiciones orales indígenas. En los últimos años se han

organizado exposiciones individuales y retrospectivas de la obra de Vicuña en diversas instituciones, como el Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile (2023); la Tate Modern de Londres, Reino Unido (2022); el Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, EE.UU. (2022); Museo de Arte Miguel Urrutia (MAMU), Bogotá, Colombia (2022); Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M), Madrid, España (2021); CCA Wattis Institute for Contemporary Art, San Francisco, EE.UU. (2020); y Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Ciudad de México (2020). Su obra ha participado en numerosas exposiciones colectivas, entre ellas documenta 14, Atenas y Kassel (2017), y la 59^a Bienal de Venecia (2022), y forma parte de importantes colecciones de museos de todo el mundo.

Aprender con el agua

Diálogo con Astrida Neimanis y Lisa Blackmore

Lisa Blackmore (LB): *Es un verdadero placer conversar contigo. Sabiendo que algunos lectores quizá no estén familiarizados con tu trabajo (todavía), me preguntaba si podríamos empezar con algunas perspectivas sobre estos conceptos claves que son centrales en tu trabajo: cuerpos de agua, lo hidrocomún más-que-humano, y el hidrofeminismo. En términos ontológicos, ¿qué significa decir que "todos somos cuerpos de agua"? ¿De qué manera podemos percibir los flujos y estructuras de lo hidrocomún en los lugares concretos que habitamos? Y, ¿cómo moldea tu práctica el hidrofeminismo?*

Astrida Neimanis (AN): ¡Qué buena manera de empezar! Al mismo tiempo, me resisto a

ofrecer definiciones precisas; estos son conceptos que vengo desarrollando y con los que trabajo desde hace quince años. Así que invito a los lectores a tomarlos como les resulten útiles. Dicho esto, creo que es importante mencionar que todos surgen de mi compromiso con formas feministas interseccionales de entender las relaciones humanas con los mundos acuosos. Aunque no podemos (ni debemos) controlar cómo se utilizan nuestros conocimientos, espero que estos conceptos mantengan el vínculo con estos inicios feministas y que se utilicen para construir mundos más justos y prósperos.

Decir que "todos somos cuerpos de agua" es recordarnos que, como cuerpos humanos, estamos hechos principalmente

de agua. Esto nos sitúa en una relación recíproca y material con nuestro entorno. Estamos hechos de lo que está afuera. Lo que está ahí afuera nos constituye. Esperemos que esto ayude a dismantelar la idea de que los seres humanos estamos separados de la naturaleza.

¿Qué tipo de ética cultivaríamos si prestáramos atención a nuestros orígenes acuosos?
¿Cómo podríamos reimaginar el parentesco y la conexión si recordáramos esta red ineludible



Foto cortesía de Astrida Neimanis.

de animales, plantas, ríos, nubes y océanos, pero también de plantas de aguas servidas, balsas de residuos y agua sucia de lavaplatos que circula a través de nosotros? Pensar en esto podría sugerir otros tipos de responsabilidades.

Esta red es lo que yo también llamo lo hidrocomún. Es como el ciclo hidrológico que aprendemos en la escuela primaria, pero con más capas y mayor complejidad. Las aguas circulan a diferentes velocidades, con diferentes ritmos. Algunas aguas se quedan estancadas en el fondo del océano, inmóviles, durante decenas de miles de años. Otras se congelan en núcleos de hielo. Estos son archivos acuosos que pueden contar historias sobre pasados profundos. Otras aguas se mueven muy deprisa, evaporándose de una acera caliente en cuestión de segundos: ¡puf, desapareció! Algunas aguas se atascan en sistemas de drenaje de concreto o pasan demasiado rápido de ser agua dulce a salada. Lo hidrocomún

no es solo cosas, también abarca pautas, movimiento, tiempo, velocidad, transformación. Cuando estos procesos se desbarajustan, pueden comprometer la forma en que lo hidrocomún (y nosotros, como parte de ello) es capaz de cumplir con nuestras responsabilidades hacia todos los seres con los que estamos conectados. Lo hidrocomún también circula entre las generaciones, en forma de memoria y de futuros especulativos. Podríamos imaginarlo como un mapa salvaje y maravilloso de conexiones. Así que todos debemos ser custodios de lo hidrocomún.

El hidrofeminismo es quizás lo más difícil de definir. No dejo de aprender sobre lo que es y lo que puede ser. Por un lado, el hidrofeminismo nos recuerda que los problemas medioambientales, como la subida del nivel del mar, las sequías y la contaminación, son cuestiones feministas, porque los causantes de estos problemas son los mismos sistemas de poder coloniales

y patriarcales que denigran los cuerpos humanos femeninos, trans y no binarios (que además están siempre racializados). El hidrofeminismo también consiste en ampliar y profundizar la praxis feminista, prestando atención a lo que el agua nos enseña. Algunas de estas lecciones incluyen: la gestacionalidad (*gestationality*) no humana (todos los cuerpos de agua pueden ser las condiciones o el medio capaces de ayudar a otros cuerpos a crecer y florecer), o la importancia de la intimidad sin dominio (solo porque mi cuerpo está íntimamente conectado a tu cuerpo a través de flujos acuosos no quiere decir que pueda conocer completamente tu cuerpo o que deba intentar controlarlo. El agua siempre acaba avanzando y desbordándose...). También deseo que el hidrofeminismo sea un concepto de acción: quiero que seamos más hidrofeministas y que actuemos de forma hidrofeminista. Es un concepto que debemos hacer, no solo conocer.

LB: *Esta edición de LA ESCUELA__ JOURNAL teje conversaciones entre lxs colaboradores invitadxs sobre su práctica y las genealogías críticas, creativas y pedagógicas que dieron pie a sus colaboraciones con cuerpos de agua. Pensar y hacer, como sabemos, es siempre un proceso relacional: un pensar con muchos. ¿Quiénes son lxs pensadores, lxs creadores y —si fuera el caso—, los cuerpos de agua específicos que inspiraron tu compromiso con los reinos líquidos?*

AN: Una de las bellas lecciones del agua es que nos recuerda que siempre estamos acumulando y que siempre estamos goteando, de modo que nadie, ningún cuerpo, llega simplemente preformado, así que siempre estamos absorbiendo diversos materiales, materias y significados. Pensando en esta pregunta, me remonto al inicio de mi proyecto de doctorado —*Bodies of Water*—

sobre los cuerpos de agua. Lo empecé como estudiante de Pensamiento Social y Político en la Universidad de York. Había aplicado para hacer un proyecto sobre la corporeidad y la teoría feminista. Mi formación hasta ese momento, a finales de los noventa, había sido más bien en postestructuralismo y antiesencialismo. Y la respuesta simple a tu pregunta deriva de eso: la teórica feminista Luce Irigaray, los postestructuralistas Deleuze y Guattari, y el fenomenólogo corpóreo existencial francés Maurice Merleau-Ponty.

Pero la respuesta más precisa sería hablar acerca de los profesores que me dieron clases en ese entonces: Barbara Goddard y Samuel Mallin. Fueron ellos quienes me presentaron a estos pensadores. Fue en el espacio entre sus cátedras que empecé a hacer conexiones extrañas, y a pensar y experimentar la corporeidad como una especie de puesta en común, o una especie de



Foto cortesía de Astrida Neimanis.

confluencia de cosas que no deberían encajar pero lo hicieron: las preocupaciones feministas acerca del poder y la diferencia, los linajes de la corporeidad y el pensamiento a través de los cuerpos, pero también una disolución deleuziana de lo que pensamos que es un cuerpo.

Casi me da vergüenza contar esto, porque es un linaje tan blanco, tan europeo, pero también es honesto, porque es ahí donde empezó. Sin embargo,

afortunadamente, una de las cosas que emergieron a través de la fenomenología fue la instrucción de prestar atención al mundo *tal como se experimenta*. Cuando lo haces con honestidad (y de ahí fue de donde surgió realmente el trabajo sobre los cuerpos de agua, de prestar atención a mi propio cuerpo como entidad acuosa: observar de dónde viene, adónde va, cómo me implica en el mundo), ves que este linaje europeo es solo una versión de una historia muy amplia. Así que, muy rápidamente, esas influencias se hicieron múltiples y diversas.

También me gustaría reconocer a personas como Rita Wong, una poeta china canadiense que vive en la costa oeste de Canadá, con la que trabajé en un par de proyectos al principio, y que me enseñó mucho sobre la solidaridad académica por encima de las diferencias. Por aquel entonces, Rita trabajaba con la cineasta Dorothy Christian, quien pertenece a las naciones Secwepemc y Syilx, y

de quien también aprendí mucho acerca del pensar con y junto a las cosmologías indígenas del agua. En aquel tiempo, yo trabajaba con dos colegas muy queridas con las que ya no trabajo tanto: Janine McLeod (quien entonces era estudiante de posgrado de Estudios Culturales) y Cecilia Chen (una arquitecta). Juntas editamos *Thinking with Water* [Pensar con el agua]. Podría nombrar a una veintena de personas más, pero creo que elijo a estas porque estuvieron ahí desde el principio, y muestran la verdadera diversidad de personas con las que me gusta pensar.

Además, por aquel entonces ya me movía bastante por el mundo, tanto por elección propia como ajena. Soy de ascendencia del norte de Europa y del mar Báltico. Mi familia llegó a Canadá como refugiados después de la Segunda Guerra Mundial, cruzando el mar Báltico hasta llegar a los campos de refugiados en Alemania, y de ahí tuvieron que cruzar el Atlántico

en barco, para llegar a la costa este y descender por la vía marítima de San Lorenzo hasta llegar a un lugar que conocemos como el sur de Ontario, en tierras anishinaabe y haudenosaunee. Esto es en la cuenca de los Grandes Lagos-Saint Lawrence, que está llena de increíbles cuerpos de agua dulce. Crecí en Hamilton, Ontario, justo al borde del lago Ontario, pero este era un cuerpo de agua en el que nunca pude nadar porque estaba demasiado contaminado



Foto cortesía de Astrida Neimanis.



Fotos cortesía de Astrida Neimanis.

por la industria siderúrgica. Crecí rodeada de agua que estaba demasiado contaminada para nadar, beber o comer de ella. En mi familia hubo estos viajes a través de grandes cuerpos de agua, y luego también acabé en este lugar donde el agua era tan prominente pero estaba tan dañada. Quizá por eso pienso en el agua como conectora, desigualmente cuidada y distribuida, y que forma parte de las historias del colonialismo heteropatriarcal.

LB: *Hace ya siete años que se publicó Bodies of Water [Cuerpos de agua]. En ese tiempo, hemos visto un auge del interés por las relaciones humanidad-agua, que se ha manifestado en exposiciones de arte, simposios, publicaciones y otros formatos. La popularidad de tu obra y su impacto en la creciente atención que se presta al agua en las humanidades ambientales, los estudios culturales, la práctica artística y los programas públicos es obviamente muy positiva, pero me pregunto si también existe*

el riesgo de que su densidad y pensamiento crítico sea absorbido por la susceptibilidad de la academia neoliberal a las modas intelectuales y, por tanto, sea simplificado a un término en boga. En el propio libro, identificas otro riesgo de pensar con lo hidrocomún, al señalar que "al reconocer nuestra comunalidad, corremos el riesgo de sucumbir a la idea de que nuestras deudas corpóreas son del todo conocibles [y que] todos formamos parte del mismo gran árbol genealógico feliz, y todos conocemos mutuamente nuestros secretos" —una idea que nos recuerda que necesitamos una ecología de saberes para lidiar con nuestras aguas comunes—. En este contexto, ¿qué ideas, prácticas y realidades son importantes para garantizar que lo hidrocomún conserve su energía crítica y especulativa movilizada por la justicia cognitiva y las prácticas ecopolíticas y situadas, donde el equilibrio de poder se incline hacia una revitalización de la política de lo común?

AN: Me gustaría responder esta pregunta de un par de maneras. Una de ellas es una crítica amable y generosa del mundo académico, hacia una situación en la que me encuentro y de la que me he beneficiado enormemente. En la universidad neoliberal, se nos recompensa por inventar y acuñar el concepto, la teoría o la palabra más novedosa y brillante. Esto es algo muy triste y preocupante para mí. Pero no siento ninguna aflicción ni preocupación porque se esté pensando en la idea de lo hidrocomún (¡que es algo que deberíamos cuidar y reponer entre todos!). Si hay algo que me preocupa, sería la mercantilización de la idea en contextos académicos.

Mencionas modos coloniales, capitalistas y extractivos que, por supuesto, afectan a las tierras y las aguas, pero también al pensamiento, el conocimiento y las ideas. Si tuviéramos un enfoque distinto del conocimiento dentro de las instituciones

académicas, podríamos pensar en los conceptos como algo que también podemos cuidar a través de nuestras propias prácticas, ya sea mediante la geografía humana o los estudios de género o la práctica artística. Sería una idea que podría vigorizar, enriquecer y profundizar nuestras prácticas. Pensar “como un cuerpo de agua” es una idea que está fácilmente al alcance de todos nosotros.

Pero aunque me entristece mucho la forma en que las modas intelectuales nos llevan a tratar de hacer marcas con las ideas y rotularlas con derechos de autor, lo atempero con mi preocupación feminista por las prácticas de citación. Algunos de mis trabajos han rastreado la incorporación y el olvido de los estudios feministas, decoloniales y antirracistas en la construcción de las humanidades ambientales contemporáneas. Hay muchas ideas feministas, decoloniales y antirracistas en ese cuerpo de pensamiento, pero no siempre se reconocen, se nombran y



Foto cortesía de Astrida Neimanis.

se citan como tales. La gente adopta la palabra, pero no el compromiso político que la impulsó, que fue su motor. Esa parte la dejan de lado... Pero creo firmemente en la generosidad epistemológica e intelectual, y creo que es maravilloso ver este auge del interés por el agua y las relaciones que nacen de pensar con el agua.

LB: *Estuviste involucrada en la Bienal de Shanghái: Bodies of Water, en 2021, y colaboras frecuentemente con creadores. ¿Podrías reflexionar sobre las posibilidades específicas de la práctica artística y las instituciones para dinamizar las*

(re)conexiones con los cuerpos de agua?

AN: Siempre me ha encantado y sorprendido un poco la acogida de mi trabajo entre las comunidades artísticas. Creo que mi propio pensamiento como fenomenóloga —es decir, que hago teoría partiendo de la honestidad sobre la experiencia vivida y sobre cómo aparecen las cosas en el mundo, y que realmente practico una profunda sintonización con ello— es compartido o se conecta con la práctica de muchos artistas. Cuando escribo, se trata de una práctica material que comienza probando cosas, que es algo que también hacen los artistas. Esto es lo que he aprendido trabajando con artistas: la idea solo funciona, o no, una vez que está en el mundo, una vez que sale de tu cabeza. Entonces creo que existe un bucle de retroalimentación recíproca entre lo que he aprendido de los artistas y el modo en que mi trabajo les habla de una manera con la que se

identifican. Mi pensamiento es muy corporeizado; proviene, como he dicho, de poner a prueba ideas a través de mi cuerpo y en el mundo. Como fenomenóloga, intento no ser universalista y, en cambio, pienso mucho en la práctica situada. Creo que el buen arte es similar: habla desde un lugar muy situado y materialmente asentado, pero se extiende hacia el exterior para poder hablar a una diversidad de experiencias. Además de probar ideas en el mundo, la práctica artística me ha enseñado a asumir riesgos. También he aprendido a buscar que tu trabajo conecte con otros cuerpos en múltiples niveles.

Es interesante que una de mis principales fuentes intelectuales, como ya comenté, fuera mi profesor de Merleau-Ponty, Sam Mallin. No estaba de acuerdo con Sam en muchas cosas, y sin embargo me enseñó a pensar a través del involucramiento con obras de arte. Una de sus enseñanzas fue que una obra de arte sólida te implicará en

varios niveles corporales. Así, te atraerá a través de tu mente cognitiva y racional, pero también te involucrará sensualmente y a través de tus aparatos sensoriales. También te implicará el cuerpo como algo que se mueve en relación con otros cuerpos. Cuando se está en presencia de una obra realmente potente, estos distintos modos de implicancia se engranan entre sí. Aprendí esto de Sam, practicando con obras de arte, pero luego, sin darme cuenta, creo que adopté ese mismo deseo como escritora y como teórica. Quiero que mi teoría permita interacciones en varios niveles, a través de diferentes tipos de vías corporales. No es una buena teoría si solo es lógicamente sólida. También debe implicar al cuerpo y al lector en distintos niveles de experiencia. A veces se refieren a mí como artista, y sí colaboro con artistas, pero desde luego que no me considero una artista. Aunque luego pienso: “quizá sí soy una artista, y mi medio es la academia”. Así que hago arte a través de la

producción de trabajo académico y, en ese sentido, me entendería como artista.

LB: Creo que el mundo académico puede ser mucho más creativo de lo que a veces creemos. Se trata de encontrar esos espacios de movimiento que existen si uno defiende su existencia. Esto se enlaza con lo que quiero preguntarte sobre la pedagogía. Dedicas mucho tiempo a pensar en la pedagogía y en cómo dar cabida a la participación y la diferencia en el aula. En "Composting (in) the gender studies classroom: Growing feminisms for climate changing pedagogies", que publicaste con Laura McLauchlan, subrayas la necesidad de "pedagogías responsables y receptivas" que se centren en la interseccionalidad¹. ¿Podrías compartirnos algunas reflexiones sobre tu enfoque hacia la pedagogía, sobre cómo



Fotos cortesía de Astrida Neimanis.

¹ Neimanis, Astrida y Laura McLauchlan. 2022. "Composting (in) the gender studies classroom: Growing feminisms for climate changing pedagogies". *Curriculum Inquiry* 52: 218-234, 219.

"composta" los asuntos del agua con la justicia social?

AN: El otro día regresaba a casa del trabajo en bicicleta por una ciclovía asfaltada. Recién me había entrevistado una de las personas de prensa de mi universidad para hacer un perfil, y me había preguntado: "¿por qué es importante tu trabajo?". No siempre se me da bien responder a esa pregunta, pero mientras iba por la ciclovía, me di cuenta de que vivo en un lugar muy seco, en la zona desértica de Okanogan, en el interior de Columbia Británica, y esta ciclovía está cubierta de asfalto. Cuando llueve, el agua se escurre inmediatamente y no penetra en el suelo. Sabemos que en las ciudades de concreto y asfalto, la mayoría de sus revestimientos impermeables no permiten que el agua empape el suelo, como tan desesperadamente requiere. Pensaba en esto mientras pedaleaba por la vía, y comprendí que lo que intento hacer en mi práctica

pedagógica —que también es mi práctica de investigación— es raspar el asfalto de nuestros propios cuerpos y prepararlos para recibir algo diferente a un modelo de educación o investigación que solo consiste en descargar información en nuestros cerebros. Ese modelo no funciona. Tomamos decisiones, nos inspiramos, nos dejamos llevar y motivar por sentimientos profundos. A veces los justificamos con razones lógicas, prácticas y racionales, pero en realidad hacemos las cosas porque sentimos algo muy fuerte en relación a las cosas (lo cual incluye tener un fuerte impulso a no hacer nada). La única forma de cambiar lo que *sentimos* por algo es ser un poco vulnerables o estar un poco incómodos en términos de lo que sentimos, para así poder abrirnos y volvernos un poco más porosos. Es entonces cuando podemos absorber algunas de estas ideas distintas que surgen de estar en un aula o en un entorno de investigación colaborativa.

Aunque la universidad sigue siendo un lugar bastante elitista, en mis aulas hay muchísima diferencia: diferentes orígenes, diferentes idiomas, diferentes herencias culturales, diferentes géneros, diferentes capacidades corporales. Y yo me esfuerzo por dar cabida a todo eso. Hay que trabajar a nivel del cuerpo, raspando esas superficies bituminosas y la concepción Occidental de cómo se transmite el conocimiento, para preparar nuestros cuerpos para recibir algo ligeramente nuevo, diferente, o incluso contradictorio con lo que hemos crecido pensando que sabemos. Ese [momento en la bicicleta] es un ejemplo de cómo realmente presto mucha atención a la forma en que el agua se mueve por el mundo. Llevo dos décadas aprendiendo del agua y de su funcionamiento porque creo que nos lo enseña todo. Tanto si miramos a un río como si prestamos atención al ecotono, a la costa de un océano o incluso a cómo el agua se mueve por nuestros propios cuerpos

físicos, la forma en que el agua tiene memoria o la manera en que el agua va recogiendo cosas y luego las deposita en otro lugar, o el modo en que existe este complejísimo ciclo hidrológico que se reabastece continuamente: todo eso es una lección sobre cómo vivir, sobrevivir y florecer. Hay muchas lecciones en todo esto, y sin duda he incorporado esta idea de la absorción a mi forma de pensar sobre la pedagogía y la diferencia, y creo que necesitamos encontrar estos riachuelos de conexión entre nuestros cuerpos.

Como académica feminista, hay un equilibrio muy delicado en el que pienso constantemente, que



Foto cortesía de Astrida Neimanis.

es cómo aferrarse a la necesidad de una diferencia inasimilable, a la vez que encontramos canales de solidaridad y conexión entre estos cuerpos diferentes. Si nos quedamos en la idea de que somos tan fundamentalmente distintos (por especie, raza, geografía, género, clase o incluso experiencia vital) y que estamos para siempre separados unos de otros sin esperanza de conectarnos, me resulta muy difícil imaginar un proyecto de justicia social exitoso y alegre que pueda avanzar. Al mismo tiempo, simplemente olvidarse de las diferencias y convertirse en un solo charco amorfo de igualdad, todos juntos agrupados, sería destructivo. Así que, ¿cómo podemos aprender, nuevamente del agua, acerca del modo en que determinados cuerpos retienen agua, pero, sin embargo, están conectados a través de filtraciones, fugas y ciclos de precipitación y evaporación —todas esas formas en que las aguas están siempre alimentándose unas a otras, conectándose entre sí—? Esa me

parece una lección muy útil para la política de justicia social.

***LB:** Eso es tan importante, ¿verdad? Y también pensar en lo hidrocomún como un verbo, como una serie de acciones que tienen diferentes ciclos, con sus ritmos, densidades y volúmenes. Desde luego, no es un término general, si lo entendemos a través de los propios ciclos y prácticas situadas del agua. Quizás por eso el agua es tan buena maestra, porque tiene tanta complejidad y es tan multiescalar y, como dices, tiene memoria.*

AN: Sí, por eso el agua es especialmente útil. Aunque somos agua, el agua también aparece de maneras que dan la impresión de estar bastante lejos de nosotros (gotas del grifo o lluvia del cielo), lo que significa que tenemos cierta capacidad de metarreflexión sobre el agua que no tenemos con otras propiedades elementales como el carbono. El agua es algo material y sensual en el mundo. En general, como humanos, nos

encanta. Así que también es algo que podemos observar y de lo que podemos aprender al mismo tiempo que es totalmente *lo que somos*. Me parece que el concepto de “planetariedad” de Gayatri Spivak es muy acertado aquí. Cuando leí esa frase de Spivak en su ensayo donde habla de la planetariedad como completa alteridad pero también como aquello que somos, pensé: “eso es exactamente el agua”.

LB: *Y en ese sentido, trabajar con el agua es también recordar esas profundas conexiones socioculturales y sagradas. Me gustaría hablar del modo en que trabajas en contextos moldeados por el capitalismo de colonos (settler capitalism), la violencia y las injusticias cognitivas, y de lo importante que es adentrarse en pozos de conexiones profundas con el agua, que recuerdan relacionarse de otra manera con y a través de ella. Tú trabajas tanto en Australia como en Canadá, en contextos coloniales y culturas indígenas del agua. ¿Podrías hablarnos*

de estas intersecciones del hidrofeminismo en la ética y los legados del colonialismo en esos contextos? Y, ¿tienes alguna idea sobre la pertinencia de tu trabajo en América Latina, especialmente en relación con las prácticas hidrofeministas y las luchas anticoloniales?

AN: Qué pregunta tan importante. Para intentar ser muy honesta, realmente no es un lugar desde el que empecé a pensar en este proyecto. Hace más de una década, pensaba desde una posición muy privilegiada y no entendía realmente cómo, al ser una colona blanca, mi relación con el agua era bastante específica en muchos sentidos. En los últimos quince años, aproximadamente, he estado muy agradecida de trabajar en colaboración con tantos maestros y aprender de ellos, en lo que ahora llamamos Canadá, Australia y también en otras partes del mundo. En mi propia práctica y como persona no indígena que siempre será una visitante, con

o sin invitación, no me planteo problemas como: ¿cómo puedo adoptar una comprensión indígena del agua de forma apropiativa y extractiva? Mi pregunta ha de ser más bien: ¿cómo me sitúo en relación con estas aguas y cuál es mi compromiso y responsabilidad específica que puede apoyar y, de algún modo, solidarizarse con los conocimientos y prácticas sobre el agua del lugar en el que me encuentro? En Canadá, donde ahora vivo y trabajo en territorios syilx, se trata en gran medida de prestar atención y aprender de los guardianes del agua que la han situado al centro de su trabajo comunitario, social y político. Es un privilegio increíble vivir allí y trabajar con conocimientos y prácticas hídricas tan profundamente arraigadas y avanzadas. En

Australia fue diferente: aprender de gente que tiene un territorio marítimo, y pensar en el territorio marítimo como lo que, en nuestro marco mental terrestre, parece ser algo que está ahí afuera, en vez de ser como una especie de "País" que nos sustenta.

Antes de mudarme de nuevo de Australia a Canadá, en 2021, trabajé en un proyecto llamado *The River Ends as the Ocean* [El río termina como el océano], en asociación con la Bienal de Shanghái, en colaboración con la artista Clare Britton y Aunty Rhonda Dixon Grovenor². Convocamos un paseo comunitario a lo largo de lo que los colonos conocen como el río Cooks, pero que recibe distintos nombres aborígenes a lo largo de su recorrido. Empieza en una especie de zanja de drenaje de

² Nota de la editora: Rhonda Dixon-Grovenor es una abuela gadigal/bidjigal/yuin y descendiente tradicional de la cuenca de Sídney (Warrane) y agua salada, y de la costa sur de Nueva Gales del Sur. Es hija del Dr. Charles "Chicka" Dixon, activista y defensor de las Primeras Naciones. Para conocer más sobre *The River Ends as the Ocean*, ver: <http://clarebritton.net/a-week-on-the-river>.

³ Nota de la traductora: *Aunty* es un término afectuoso de reconocimiento y respeto hacia las ancianas utilizado por las comunidades de las Primeras Naciones en Australia.



Aunty Rhonda Dixon Grovenor, Clare Britton y Astrida Neimanis:
The River Ends as the Ocean, Sídney, 2021. Fotografías: Lucy Parkhina.



Aunty Rhonda Dixon Grovenor, Clare Britton y Astrida Neimanis:
The River Ends as the Ocean, Sídney, 2021. Fotografías: Lucy Parkhina.

un campo de golf y termina en el océano Pacífico. Desaceleramos nuestros cuerpos y caminamos a la velocidad de la corriente para seguir este río durante todo un día hasta el océano. Este es el territorio de Aunty³ Rhonda, así que el día empezó con ella hablándonos de este río y de estas tierras, y de lo que significan para ella, sobre todo en un lugar tan urbanizado y colonizado como lo es Sídney, Australia. Una de las cosas que Aunty Rhonda dijo y que se me quedó grabada es que, si te detienes y prestas atención a esta agua y a este territorio, no puedes evitar amarlo —incluso a este río de zanja de drenaje que está hormigonado y alcantarillado y desviado, rediseñado para cambiar su curso y abrir espacio para el terminal internacional del aeropuerto—. Es un río que ha pasado por muchas cosas, pero basta con desacelerar y prestarle atención, y caminando a su lado vas aprendiendo a amarlo de una manera que te pide que lo cuides.

Esta sencilla práctica es el núcleo de muchas de las

prácticas e investigaciones que intento llevar a cabo y apoyar. He trabajado con muchos otros artistas y académicos increíbles, pero he trabajado poco en América Latina (aunque he disfrutado de algunas colaboraciones estupendas con la artista y curadora chilena-estadounidense Camila Marambio). Sin embargo, me encantaría hacerlo. Ahora tengo 50 años y estoy comprendiendo que la relación con un lugar toma un largo tiempo en desarrollarse. Además, es inseparable de las relaciones con las personas y con los cuerpos de agua, y con todas las vibrantes ecologías que hacen de esos lugares lo que son. Y necesito ir un poco más despacio y cultivar algunas de las relaciones que ya tengo.

***LB:** Eso es realmente interesante y es algo que discutí con Carolina Caycedo en el diálogo que sostuvimos para esta misma edición de LA ESCUELA__ JOURNAL. Hablábamos de las experiencias de moverse mucho*

y cultivar relaciones con más de un lugar. Hay tantas difracciones y reflejos en los cuerpos de agua de todo el mundo, y procesos sociopolíticos, económicos y culturales compartidos que podemos rastrear a través de los ríos, aunque estén en lugares muy diferentes y esos fenómenos se manifiesten en cronologías muy históricas. Me pregunto si has reflexionado sobre la tendencia a idealizar el lugar local como el único sitio donde puede arraigarse la investigación y el trabajo activista, y sobre las potencialidades de entender de forma crítica la conectividad global y la solidaridad translocal, como se pone de manifiesto en las poderosas redes que cultivan y sostienen los movimientos de defensa del agua.

AN: Absolutamente. Siempre he entendido los conceptos de cuerpos de agua y de lo hidrocomún como transnacionales y translocales, pero en mi trabajo más reciente estoy tratando de estar mucho más en el lugar y localizada

y pensando en las relaciones situadas con los cuerpos de agua que sostienen donde estoy en un momento dado. Pero tu pregunta, por supuesto, nos devuelve al asunto de lo translocal. Me gustaría enlazar esto con preguntas anteriores sobre las obras de arte y la práctica artística, porque, para mí, una de las potencias del arte es como interfaz cultural y, por lo tanto, también como interfaz translocal. Una obra potente puede ponerte en contacto con un lugar atravesando el tiempo, la geografía y las dimensiones a las que no necesariamente tienes acceso material inmediato. La obra de arte es literalmente un portal que puede llevarte a aprender sobre ese lugar. Incluso pensando en la obra de Carolina Caycedo, sus *Retratos de agua* (2016) son tan íntimos y sensuales y evocadores, que creo que son un excelente ejemplo de una obra de arte sobre el agua que no tiene agua; no hay H₂O en ella, y sin embargo evoca potentemente aspectos de la



Foto cortesía de Astrida Neimanis.

acuosidad a través de otros medios, enseñándonos algo tanto sobre el agua como sobre los lugares de donde proceden esas aguas, y la forma en que llevan las huellas tanto de la belleza como del daño de esos cuerpos de agua.

Creo que el arte es una manera muy importante de pensar translocalmente, y no quiero privilegiar aquí las artes visuales o las prácticas escénicas o el cine o la escritura, la poética u otros tipos de escritura. Todas

esas prácticas creativas dan porosidad a un cuerpo. Una buena práctica creativa saca a relucir la porosidad de un cuerpo para que este pueda absorber nuevas ideas y conocimientos y crear nuevas conexiones con esos lugares. Todo lo que realmente sé sobre Suramérica procede de obras de arte. El arte puede hacer cosas a ese nivel multimodal, tanto en términos de conocimientos que voy recopilando, como de sentimientos y experiencias sensoriales que puedo absorber.

LB: *Lo realmente interesante del trabajo de Carolina es el doble movimiento que hace de criticar la óptica del complejo militar-industrial y centrarse en las vivencias y experiencias corporeizadas de los cuerpos de agua —y la relación con ellos— para insistir en cómo esas afinidades unen a comunidades locales y movilizadas. Este es un movimiento crítico importante porque contrarresta la mercantilización y cosificación del agua como recurso. Me interesa saber hasta qué punto los sentimientos y el activismo están presentes en tu pedagogía y tu práctica.*

AN: Los sentimientos corporeizados y experimentados son centrales en todo lo que hago. Un cuerpo que siente es un cuerpo motivado, un cuerpo receptivo, un cuerpo que a veces también está dislocado porque no siempre tenemos sentimientos agradables; a veces son sentimientos bastante difíciles. Pero a través de esa incomodidad o dificultad, a

menudo también nos abrimos a la posibilidad del cambio. Así que me interesa mucho el sentir como tema, como contenido, el modo en que los sentimientos son fenómenos interesantes en el mundo, pero me interesa el sentir como parte de una pedagogía y una metodología para el cambio y la práctica activista. Los activistas son activistas porque sienten profundamente. No creo que haya muchos activistas que solo estén motivados por una



Foto cortesía de Astrida Neimanis.

cuestión lógica. Puede que te enteres de algo, pero ese algo invoca un sentimiento tan profundo en ti que te impulsa a hacer algo al respecto.

Sentir es una cuestión feminista. Desgraciadamente, en el contexto académico Occidental hemos heredado esta concepción enormemente perjudicial del sentimiento como lo opuesto al conocimiento, y del cuerpo emocional como lo opuesto al cuerpo racional; lo cual por supuesto se alinea con la oposición entre naturaleza y cultura, femenino y masculino, y racializado y blanco. Todos estos binarios son muy problemáticos, y con el sentimiento relegado a ese lado denigrado, hemos perdido muchas oportunidades para realmente entender el sentimiento como un poderosísimo motivador. No creo que logremos nunca entender realmente cómo funciona el poder, a menos que abordemos los sentimientos. Y el poder lo dice todo, porque

la crisis medioambiental, la crisis climática, el cisheteropatriarcado, la supremacía blanca... todo eso tiene que ver con el poder y, por tanto, con los sentimientos y con todas las cosas irracionales e ilógicas que la gente hace para no renunciar al poder o para no sentirse vulnerable. Así que los sentimientos son un asunto político importante. (Por cierto, el libro que estoy escribiendo actualmente se titula *The Feeling of Water*).

En términos de activismo, creo que participo en el activismo en varios registros, pero mi enfoque principal está en el aula. Como profesores, a veces no reconocemos el inmenso poder que tenemos cuando nos plantamos delante de cientos de personas cada semana y les ofrecemos algo. Es un poder del que muy a menudo se abusa y una oportunidad que se desperdicia muchísimo. Creo que quienes dicen que la enseñanza no debe ser política o activista, lo dicen en broma. Nos

estamos engañando a nosotros mismos. El conocimiento es político. Lo que enseñamos y lo que no enseñamos es político. El canon es lo que decidimos. El conocimiento fundamental es lo que decidamos. Lo que decidimos son los modos a través de los cuales los estudiantes deben pensar, escribir y producir sus trabajos. Todas estas son cuestiones muy políticas, por lo cual, callada pero muy determinadamente, entiendo mi presencia en el aula como la labor activista más importante que jamás haré.

Uno no siempre está, como dice el dicho, predicando a los conversos. A menudo tienes estudiantes con experiencias vitales muy diferentes y tienes la oportunidad de crear situaciones en las que puedan aprender de las experiencias de los demás y explorar sus propias dudas y miedos en un entorno seguro y acompañado. No podemos esperar que los alumnos vengan a clase con todas las palabras, ideas y terminología

políticamente correctas. Llegan con todo tipo de influencias. ¿Cómo podemos sostener eso y permitir que se altere y cambie? Creo que esa es una responsabilidad realmente sagrada. He tenido la suerte de aprender pedagogía de algunos profesores increíbles y, después de veinte años, he tenido la oportunidad de desarrollar mis propias pedagogías, aprendiendo de los demás y de mis alumnos todo el tiempo. Creo que es un espacio muy poderoso, activista y transformador. Y lo sabemos. Lo sabemos cuando los alumnos nos escriben o hablan con nosotros después de clase y nos dicen: “esto me ha cambiado la vida”, o “no tenía ni idea; ahora pienso en esto de forma completamente distinta”.

Sé que en la academia neoliberal se nos pide que proporcionemos indicadores de impacto acerca de nuestra investigación y juzgan nuestra enseñanza por lo que dicen los estudiantes. Pero el impacto que tenemos en estos estudiantes cuando salen al

mundo, es un efecto de bola de nieve incalculable. Sin embargo, les garantizo que es el mayor impacto que tendremos jamás como académicos, así que me lo tomo muy en serio.

LB: *Una de las primeras cosas que hago hacer a mis alumnos en un curso interdisciplinar sobre el agua es beber un vaso de agua y escribir sobre ello. Este es un ejercicio inspirado en tus escritos y es tan sencillo pero tan transformador para ellos, porque les abre todo un mundo a través de sus cuerpos. Es hermoso ver cómo de pronto se dan cuenta de toda el agua que hay en ellos y a su alrededor, dónde está, dónde no está, y las infraestructuras que sostienen eso, o no. Les hace pensar políticamente y eso es muy sutil*

pero muy eficaz como forma de crear un espacio para movilizar la curiosidad, la empatía y —espero— la solidaridad.

AN: Me rompe el corazón que hoy en día se haga tanto hincapié en la preparación para la inserción en el mercado laboral y la aplicación práctica de la educación universitaria. Por supuesto, este trabajo de las humanidades también se inserta en el mundo laboral y es práctico, pero los administradores universitarios no lo ven así. Creo que hay que hablar más de este tipo de experiencias mágicas y transformadoras que pueden tener lugar en el aula, porque no podemos ceder este terreno. Si cedemos este terreno a un régimen neoliberal, será devastador.

Nota de la editora: Este diálogo tuvo lugar vía Zoom el 11 de julio de 2023.

Astrida Neimanis es una teórica cultural feminista. Su investigación se centra en las relaciones entre los seres humanos y el agua, y en la catástrofe climática como síntoma de relaciones sociales y culturales

corruptas. Actualmente es profesora asociada y catedrática de investigación de Canadá en Humanidades Ambientales Feministas en la Universidad de Columbia Británica (UBC) Okanagan, en las tierras no cedidas del pueblo Syilx Okanagan. Su libro más reciente es *Bodies of Water* (2017).

Traducido del inglés por Marianela Díaz Cardozo.

De las formas nacidas de las aguas

Lior Zisman Zalis y

Guilherme Bento Lago Queiroz

Resumen

Este ensayo explora la relación entre paisajes acuáticos, prácticas artísticas y formas de pensamiento que movilizan imaginarios, memorias y ontologías. A través del análisis de obras de artistas contemporáneos, según el flujo del agua del río al manglar y del manglar al mar, proponemos una reflexión sobre qué hay de hídrico en la cultura. De la práctica de Giuseppe Penone, de los remolinos amazónicos a Walter Benjamin; la obra de Davi de Jesus do Nascimento y Josué de Castro; del Mangubeat hasta las escuelas del manglar y el océano Atlántico en la obra de Susana Pilar, Beatriz Nascimento y Édouard Glissant, proponemos un movimiento para pensar las formas culturales que nacen en las aguas. Pensar en estas políticas y poéticas acuáticas es orientarnos a partir de lo que la imaginación permite.

*Y las aguas prevalecieron sobre la tierra.
(Génesis 7:24)*

*Entonces el sertão se volverá mar
y el mar se volverá sertão¹.
(Antônio Conselheiro, 1833)*

Especulación I

Para la tradición judeocristiana, sin Noé todo sería agua. Algunos podrían decir que sin él ni siquiera se podría especular sobre la tierra que surgiría después, por falta de seres que la imaginaran. El diluvio vino para “destruir toda carne en que hay aliento de vida debajo del cielo; todo lo que hay en la tierra perecerá”². Noé rescata vidas creando un refugio de las aguas. Su arca fue la salvación de los secos en un mundo mojado. Sin Noé, todo pensamiento sería marino, guiado por los océanos subterráneos, las crecidas de los ríos y manglares. Y las islas, invadidas por el mar.

Al fundar el asentamiento de Canudos, Antônio Conselheiro

habría profetizado la transformación del desierto sertanejo en mar. La utopía que se prometió a los miles que llegaron allí en busca de “sus máximas aspiraciones” (Cunha 1902)³ era marina, una nueva sociedad que se organizó en las antípodas del desierto, en la abundancia de las aguas, donde la imaginación rompe con la gravedad y permite diseñar otras formas de existir. O cuando el diluvio es la revolución y el mundo por venir.

Introducción - Ser paisaje

Este trabajo busca recuperar ciertas imágenes del pensamiento nacido en los mandatos de paisajes y geografías guiados por diferentes grados y modos

¹ *Sertão* es el paisaje predominante del noreste de Brasil. Rodeado de zonas húmedas, es un singular desierto semiárido tropical. Clásicamente asociado con la sequía y la pobreza, sigue siendo la cuna de la mayoría del folclore y las tradiciones del noreste. Esta cita está adaptada de la original, citada en *Os Sertões* de Euclides da Cunha, donde Antônio Conselheiro profetizó que el *sertão* “se volverá playa”. Sin embargo, la tradición popular replicó esta profecía con “el mar” en lugar de “la playa”, opción que elegimos en este texto.

² Génesis 6:17.

³ Cunha, Euclides. 1902. *Os Sertões*. Brasília: Editora UNB, 151.

de presencia del agua. Como recurso agencial del pensamiento, estos conceptos funcionan no solo como movimientos hídricos, sino como formas de vida en relación con lo que proviene del agua y cómo se encuentra con otros paisajes. Hablamos de un ser-paisaje que toma la geografía e imprime en su ontología una figuración similar a la que propone Donna Haraway (2004)⁴ cuando habla del *cyborg* como “una criatura de la realidad social, [...] una ficción que cambia el mundo”. En esta elaboración de figuraciones, la cuestión fundamental pasa precisamente por esta capacidad de reelaborar la conciencia a partir de un ejercicio imaginativo, ya que “el imaginario corporal es fundamental para la visión del mundo y, por lo tanto, para el lenguaje político” (Haraway 2004, 31). Su apuesta es por un “artefactualismo reflexivo”⁵

como una forma de elaborar y crear conceptos que desarrollen puntos de contacto entre la teoría y la ciencia-ficción, donde el acto de imaginar se vincula directamente con la capacidad de este cuerpo de habitar otras realidades posibles.

La figura es, entonces, una posibilidad insólita de habitar otros mundos. El sujeto es siempre una narrativa ficticia de sí mismo, formando sus propias geografías imaginarias. En las experiencias estéticas aquí expuestas se elabora un pensamiento que toma la figuración no solo como un campo de invención de horizontes teóricos, sino también como una invención de posibilidades de ser. En ella y en su encuentro con las aguas emerge un lenguaje híbrido que elabora sus propias mitologías: barcos-sujetos cuyo cordón

⁴ Haraway, Donna. 2004. “A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology and Socialist Feminist in the 1980s”. En: *The Haraway Reader*. Nueva York: Routledge, 7.

⁵ Haraway, Donna. 2004. “The Promise of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others”. En: *The Haraway Reader*. Nueva York: Routledge, 64.

umbilical son cuerdas, cuerpos-playa, pensamientos isleños, seres cangrejos que caminan de lado y hacen del barro su insurrección.

Pensar bajo el agua es una orientación en el plano de las formas, de familiarizarse no solo con los movimientos propios de estos paisajes, con las corrientes marinas y los suelos submarinos, sino también con sus derrames, las formas de su flujo y hacia dónde el agua encuentra su camino, el camino imparable de su continuación. También es necesario indicar la violencia, contaminación, procesos de sedimentación, secado y desertificación. Aquí epistemicidio es todo aquello que impide que el agua fluya, que como un dique “detiene las

sístoles y diástoles del flujo” (Blackmore 2020)⁶.

Se trata de un ejercicio en confluencia con otros que, en el pasado, también sumergieron al pensamiento. En *Thinking with Water* (2013)⁷, Chen, MacLeod y Neimanis proponen, en línea con las humanidades azules, ir más allá del mero “pensamiento del agua”, un pensamiento que fomenta relaciones y conexiones, como lo revelan “teorías basadas en nociones de fluidez, viscosidad y porosidad” (12). Lisa Blackmore y Liliana Gómez (2020)⁸ profundizaron en las “ecologías líquidas” para explorar sus vertientes en el arte latinoamericano y caribeño, y cómo esta humidificación ontológica se refleja en la producción artística y política de

⁶ Blackmore, Lisa. 2020. "Turbulent River Times: Art and Hydropower in Latin America's Extractive Zones". En: *Liquid Ecologies in Latin American and Caribbean Art*. Abingdon, Reino Unido: Routledge, 18.

⁷ Chen, Claudia, Janine MacLeod y Astrida Neimanis. 2013. "Introduction: Toward a Hydrological Turn?" En *Thinking with Water*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 3-22.

⁸ Blackmore, Lisa y Liliana Gómez (org.) 2020. *Liquid Ecologies in Latin American and Caribbean Art*. Abingdon, Reino Unido: Routledge.

la región. En un futuro de diluvio universal debido al aumento del nivel del mar, Elizabeth DeLoughrey (2019)⁹ hace referencia a un “giro ontológico”, especulando con futuros oceánicos. Al alejar las “raíces humanas del suelo terrenal”, regresa a las epistemologías maoríes y feministas para presentar una red compleja de ontologías inter y multiespecies, siguiendo el camino geontológico de Povinelli (2016)¹⁰, apuntando al devenir acuático.

Sin embargo, este ensayo no pretende hablar directamente sobre narrativas de geopoder, conflictos territoriales o testimonios concretos. Como un ejercicio psicotopográfico que fluye desde la fuente hasta el mar, el movimiento propuesto implica la dimensión poética del continuo del desagüe, buscando ejemplos que no solo “piensen con el agua” sino que “piensen

como el agua”: emulando los gestos, disolviéndose en las corrientes y en los lodos, revelándose como océano. Los casos que presentamos no pretenden ser ni soluciones ni paradigmas, sino herramientas especulativas para llenar el imaginario político de seres-paisaje, asumiendo una ontología acuática de facto, vinculándose más al campo de imágenes y gestos que fluyen que a palabras e ideas ancladas.

Por ello seleccionamos algunas obras de artistas contemporáneos que asumen una corporalidad acuática de proximidad atlántica, en diálogos fluidos y porosos que amplían su interpretación, y en un recorrido que sigue las corrientes de arriba a abajo. Empezamos con *Essere Fiume* [Ser río] (1981), de Giuseppe Penone, como incorporación del gesto del río, pasando por

⁹ DeLoughrey, Elizabeth. 2019. *Allegories of the Anthropocene*. Londres, Reino Unido: Duke University Press, 135.

¹⁰ Povinelli, Isabel. 2016. *Geontologies - A Requiem to Late Liberalism*. Londres, Reino Unido: Duke University Press.

los sincronismos entre los ríos amazónicos, Walter Benjamin, a las obras de Davi de Jesus do Nascimento como un verdadero “cuerpo-río” en diálogo directo con el río São Francisco. En el camino del río al mar, en el nordeste, es en el manglar donde encontramos a los hombres-cangrejo de Josué de Castro y del Maguebeat, con ecos en las escuelas de manglar de Guinea-Bissau, donde el barro se funde con la carne para especular otros devenires. Finalmente, en el mar, pensamos en lo que significa “ser Atlántico” a partir de Paul Gilroy y Beatriz Nascimento, los cuerpos-barcos y los cuerpos-islas en las obras de Susana Pilar y los gestos antillanos de Édouard Glissant.

En una especie de ejercicio indecente de pensar bajo el agua, ahogando el pensamiento para ver qué sobrevive de él, proponemos un intento de entrelazar epistemología, memoria y paisajes húmedos. Un ejercicio de poblamiento

mítico que recupera criaturas híbridas, ya sean supervivientes o no afectadas por el diluvio, que se conforman con el desmoronamiento de la carne terrestre y establecen compenetraciones con otras epidermis más adaptadas. Criaturas que surgen de la poética de un pensamiento inundado, orientado o derivado de aquello que establece una vecindad afectiva con las diversas formas del agua y lo que de ella nace.

Ser río

La obra *Essere fiume* (1981) del escultor italiano Giuseppe



© Giuseppe Penone: *Essere fiume* (1981). Piedra de río, piedra de cantera. 2 elementos, 40 × 40 × 50 cm cada uno. Fotografía: © Nanda Lanfranco.

Penone habla de la poética del agua en un diálogo sobre principios y finales. Penone retira una piedra del río e intenta reproducir la erosión fluvial en otra piedra extraída del mismo paisaje, formulando una empatía entre los procesos del río y los procesos de la escultura. No se trata, sin embargo, de la búsqueda de una reproducción, sino de un proceso poético donde el artista hace sobrevivir el gesto del río, de las materialidades en descomposición. Una forma de visualizar cómo el río funciona y participa de la memoria de la piedra, tanto en su condición de montaña como de arena.

«El río lleva la montaña. El río es el vehículo de la montaña. [...] Extraer una piedra que el río ha tallado, retroceder en la historia del río, descubrir el lugar correcto de la montaña de donde proviene la piedra, extraer un nuevo bloque de la montaña, reproducir exactamente la piedra extraída del río en un nuevo bloque de piedra, es ser río. [...] Para realmente tallar la piedra, hay que ser un río» (Didi-Huberman 2009)¹¹.

Ser un río, por lo tanto, es participar en la “ontogénesis material de la forma, una *dynamis* del río mismo” (Didi-Huberman 2009, 47) o “rendirse a la dinámica intrínseca de los procesos de formación, de la morfogénesis física” (48), como escribió Didi-Huberman sobre el trabajo de Penone. Desde la fuente hasta el mar, el río se entiende como un vehículo que arrastra los sedimentos hasta que se depositan en su lecho, para luego aparecer más

¹¹ *apud* Didi-Huberman, Georges. 2009. *Ser crânio: Lugar, contato, pensamentos, escultura*. São Paulo: C/Arte, 49.

¹² Maia, Álvaro. 1956. *Gente dos Seringais*. Brasília: Borsoi.

adelante o reaparecer debido a un movimiento, que es en sí mismo interruptor.

“Rio-enigma”, llamó Álvaro Maia (1956)¹² al río Madeira, que “de aparente serenidad y de corrientes salvajes, trae, en la revuelta de las olas del río” una singular confraternización de nieves, ríos, *igapós e igarapés* (bosques de río), “en cuyas aguas se disuelven, como ofrendas a otros pueblos, el barro de las riberas inundadas [...] y hasta los huesos de los exploradores, perdidos en las tumbas lavadas por las inundaciones”.

En esta erosión del remanso, en la aparición de las olas de río, es inevitable no encontrarse con los fragmentos de una orilla donde, según Sampaio, Nogueira y Pissinatti (2021), intentaron sepultar en el olvido “al otro:

Quasímodo / indígena / de las orillas / negro”¹³. Aquí es donde, advierten las autoras, el río engaña y recupera las mismas supervivencias: “Los ríos hacen remolinos en las orillas... Y con el movimiento de las aguas, todo lo que una vez estuvo oculto podrá salir a la superficie. Tocado por algún movimiento más profundo a su alrededor, lo oculto se revela, resurge y ya no puede ser negado. De esta manera, lo antes oculto, ahora renacido, intenta mostrarse a través de diversas voces y susurros, en un canto que reclama el lugar de donde fue removido” (10).

De manera similar, Walter Benjamin (1984) concibe un Origen que “es un remolino en el río del devenir. Arrastra con su ritmo la materia de lo que está por aparecer. Pide ser reconocido, por un lado, como restauración, como restitución, y

¹³ Gomes Sampaio, Sonia Maria, Mara Genecy Centeno Nogueira y Larissa Gotti Pissinatti. 2021. *Escritos das Margens e suas Vozes*. Porto Velho: Edufro - Editora de la Universidade Federal de Rondônia, 10.

¹⁴ Benjamin, Walter. 1984. *Origem do drama trágico alemão*. Traducción de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 67-68.

por otro, como algo inacabado, siempre abierto”¹⁴. Al formular su teoría de la memoria sobre los movimientos hidráulicos de los ríos, Benjamin transforma las aguas no solo en el movimiento del pensamiento, sino del propio tiempo. Recuperamos su pensamiento acuático como punto de partida fundamental para reflexionar sobre la memoria y el tiempo. Para el autor, es en la interrupción de un presente que no lo reconoce, cuyo remolino guía emergencias y apariciones, pasados cuya estructura crítica denuncia el propio fluir del río.

¿Cómo no pensar en este torbellino que sacude el curso de las cosas, que “arrastra [...] la materia de lo que está en proceso de *aparecer*”, que suspende el pensamiento para empezar de nuevo? *Origen*, lejos de ser un concepto, es una presentación del tiempo. Vivimos otra temporalidad distinta a la cronológica desarrollada por

la historia, esta temporalidad heterogénea que mezcla el presente con el pasado y el pasado con el futuro, una temporalidad-torbellino. Un tiempo hecho de movimientos hidráulicos que lleva un “índice secreto” (Benjamin 2013)¹⁵, que al despertar en el presente logra dialectizar su pre y post historia.

Este *aparecer*, en las aguas arremolinadas, es un movimiento de ruptura. Georges Didi-Huberman, otro teórico acuático, vincula la aparición del origen en Benjamin con la catástrofe, en su sentido morfológico, esa estructura interna que afecta a la aparición o exteriorización del propio río. Para Benjamin, según Didi-Huberman (2009, 53), no hay ríos que no vayan acompañados de sus propios remolinos, *apariciones* en las aguas suaves y supuestamente tranquilas que fluyen sin cesar. Una perturbación, una insurgencia que transforma la sustancia de estas aguas.

¹⁵ Benjamin, Walter. 2013 [1940]. “Teses sobre o conceito de história”. En: *O anjo da história*. Traducción de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntico, 10.

Lo que podríamos llamar *pensamiento hidráulico* en Benjamin adquiere otro estatus frente a una práctica artística basada en ríos concretos. El trabajo e investigación del artista brasileño Davi de Jesus do Nascimento parte de su cuerpo como cuerpo-de-río. Proveniente de una familia de pescadores de Pirapora, Minas Gerais, a orillas del río São Francisco, utiliza su cuerpo como medialidad para anunciar su formación como ser-del-río. Se define a sí mismo como *artista barranqueiro* (de la orilla del río) que navega “En un diálogo profundo entre los flujos de la corriente y el puente-travesía de las memorias. La totalidad de una vida cotidiana y ancestral junto al río. Una nostalgia densa que aspira a despertar, preservar o recuperar el río de cada uno. Corre poco profundo entre las piedras” (de Jesus do Nascimento 2018)¹⁶.

La práctica artística de Penone es un proceso de excavación memorial, de atravesar las capas del tiempo que se inscriben en la materia, las aguas son el proceso que diseña la forma de una obra. Cuando intenta reproducir el proceso material del río, alude a una similitud en los gestos, donde el ser humano es un intento de ser-río. Por otro lado, Davi de Jesus do Nascimento recurre al río como existencia y vitalidad. El río no es el proceso de trabajar la memoria, él mismo es memoria, y su trabajo es encontrar esas “aguas guardadas, parches de recuerdos extendidos allí donde hay baño y desprendimiento” (de Jesus do Nascimento 2018).

La profunda relación entre las aguas y la memoria recorre un proyecto de archivo personal de fotografías familiares. La memoria se entiende como agua almacenada, tiempo hecho de

¹⁶ de Jesús do Nascimento, Davi. 2018. *Águas guardadas*. CBHSF. 16 de febrero de 2018. Acceso el 21 de mayo de 2020. <https://cbhsaofrancisco.org.br/noticias/destaques-capa/aguas-guardadas/>.

río donde no está solo el agua, sino todos sus habitantes. Esto lo vemos en las obras realizadas a partir de estas aguas del tiempo, estos “fragmentos de texto-delirio mojado” hechos de “cuerpo-médium, confrontado y confundido con la naturaleza. Una naturaleza acuática, fangosa y silenciosa. Puede leerse como cebo, pez y piedra” (de Jesus do Nascimento 2018), cuerpos de agua, río, piedra y arcilla.

En su trabajo *Corpo-embarcação* [Cuerpo embarcación] (2019) y *Braços de romaria fluvial* [Brazos de romería fluvial] (2017) percibimos esta transmutación del cuerpo en río y barco. Utilizando la figura de la *carranca*, su obra pretende anunciar un campo de arquetipos fluviales, en el que seres del río visitan y median las relaciones. Davi explora una mitología ribereña al mismo tiempo que se inscribe dentro de una espiritualidad fluvial, cuyos soportes sagrados están elaborados con los

elementos utilizados por quienes habitan estas geografías. Las *carrancas* son figuras de madera colocadas en la proa del barco que gritan tres veces cuando el barco se va a hundir, y sirven para ahuyentar a los espíritus. Son figuras del río São Francisco, del viejo Chico, de ese paisaje mojado que acoge su obra.



Davi de Jesus do Nascimento:
Oratórios (2019).

Como afirma el artista, "las entidades míticas del río están conmigo todo el tiempo, lo que me permite seguir construyendo altares, pesebres, lechos de agua y tranquilidad para mis antepasados" (de Jesus do Nascimento 2019)¹⁷. Esta arquitectura de un río sagrado

¹⁷ de Jesus do Nascimento, Davi. 2019. "Tener el ombligo plantado en una corriente de agua dulce". Acceso el 21 de mayo de 2020.

resuena en sus obras *Braços de romaria fluvial* (2017), con un pez y raíces en sus manos, y en *Oratórios* [Oratorios] (2019), hecha con proas de barcos que navegan hacia arriba. Según Davi (2019), “Me siento seducido por la autonomía de poder nombrar e inaugurar mis lenguajes. El cuerpo que no es ofrenda es también un cuerpo naufrago destrozado. Es siempre un ritual de agua y delirio. Mi trabajo es un grito. Un grito por la vida del río São Francisco, del pueblo piraporense del Norte-Minero y por mi propia vida. Este río sagrado es algo que formula una identidad nacida de las aguas turbulentas de un río mítico”.

Davi compone su subjetividad a partir de una prótesis o un elemento adherido a su cuerpo, una inseparabilidad primigenia que conforma ese ser en el río, “ser un cuerpo que lleva sobre sus espaldas el peso del río” (de Jesus do Nascimento 2019).

Ser manglar

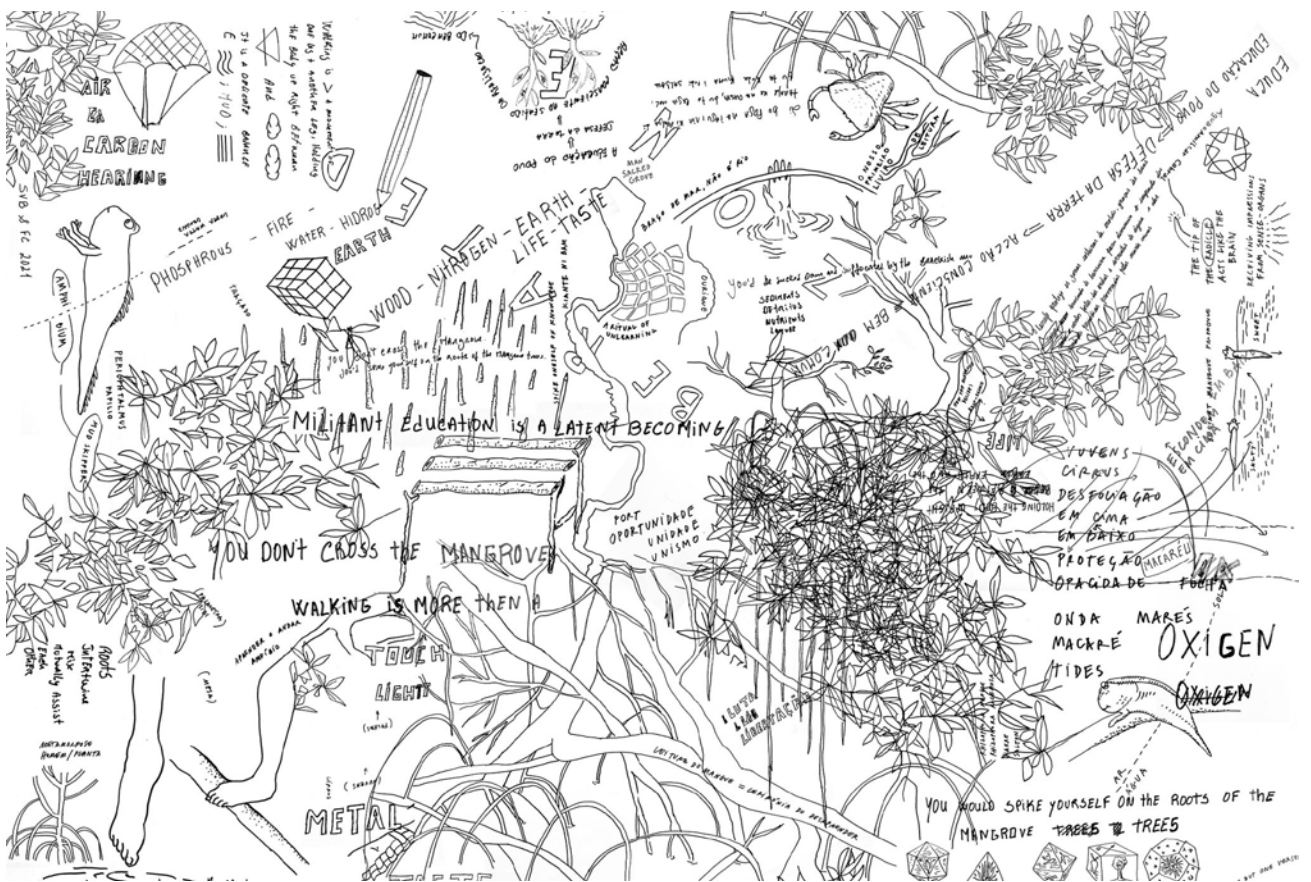
«Los manglares vinieron con los ríos, y con los materiales que trajeron, los manglares construyeron laboriosamente su propio suelo, peleando en una lucha constante contra el mar. Vinieron como si fueran tropas de ocupación y, en contacto con el mar, construyeron silenciosa y progresivamente esta inmensa llanura aluvial, hoy cortada por innumerables ríos y densamente poblada de hombres y cangrejos, sus habitantes y sus adoradores» (Castro 1967)¹⁸.

<https://terremoto.mx/article/tener-el-ombigo-plantado-en-una-corriente-de-agua-dulce/>.

¹⁸ Castro, Josué de. 1967. *Homens e caranguejos*. São Paulo: Brasiliense, 15.

De la continuidad geológica de las aguas en el enfrentamiento despiadado entre paisajes, surge el reino del barro. Josué de Castro, un médico de Recife que revolucionó la lucha mundial contra el hambre, devuelve al manglar su condición mítica de útero que ha parido seres híbridos. En el complejo paisaje de una arcilla hecha de agua dulce, agua salada y tierra, los hombres-cangrejo se mezclan en la vegetación de raíces

y se alimentan de toda su descomposición. Sin un tiempo propio, la mitología de este ser crustáceo es la representación de una tierra hecha parcialmente de agua. En su única novela, *Homens e Caranguejos* [Hombres y cangrejos] (1967), Castro describe Recife como la urbanidad de un útero por donde fluye lo que él llama “sociedad de los cangrejos” (16), en una especie de análisis sociológico de la geocultura aluvial.



Sônia Vaz Borges: *Manglar*.

Estos “habitantes de la tierra y del agua, mitad hombres y mitad animales”, anfibios que se alimentan de “leche de barro”, sumergiéndose en el “caldo espeso de barro de manglar” y habiéndose impregnado de su olor a tierra podrida y aire marino, nunca más podrían liberarse de esa costra de barro que los hacía tan parecidos a los cangrejos, sus hermanos, con sus caparazones también llenos de barro” (Castro 1967, 12-13). Este caldo primordial que crea humanidades híbridas compone un paisaje de conquista, la geografía violenta de un espacio intermedio. Mientras el manglar se adueña de la vida de estos seres, una “posesión lenta, tenaz, definitiva”, ellos también se adueñan del manglar, construyendo su “Aldea Obstinada” contra el poder instalado.

En Castro hay una extraña teogonía geopolítica de las aguas. Escribe sobre las historias de los inicios: “los manglares fueron los primeros conquistadores de esta tierra. Ellos fueron, en gran

medida, sus creadores” (14).

En la frontera entre la tierra y el océano, el barro es la materialidad híbrida que construye sus propias figuraciones. El barro bíblico es el comienzo de lo humano. Adán, el primer hombre, hecho de tierra y animado por el soplo de Dios. En Recife, el barro es también una transformación cultural.

Este origen es una historia compuesta por el agua del río que alguna vez le susurró a Castro, un dulce lenguaje de “sus aguas pasando asustadas por el mar de gris del desierto, fluyendo por el mar verde de los cañaverales y por el mar de lodo de los manglares, hasta caer en los brazos del mar” (18). Una historia secreta que solo el río puede contar. Por eso escribe que el río fue su “primer maestro de la historia del nordeste, de la historia de esta tierra casi sin historia” (18).

En esta escuela de manglares, “la primera lección fue cómo caminar. Si caminas recto, apoyando primero el talón



Filipa César, Sónia Vaz Borges: *Skola di Tarrafe* (2020). Filme 35'. Fotograma.

en el suelo, inmediatamente resbalas y caes [...]. Es necesario bajar el cuerpo, doblar las rodillas, meter los dedos verticalmente en el barro y extender los brazos hacia adelante en un movimiento consciente y presente. En la escuela del manglar es todo el cuerpo el que aprende” (Ascensão 2022)¹⁹. Las palabras son de Filipa César y Sónia Vaz Borges, directoras de *Skola di Tarrafe* (2020), cortometraje sobre las escuelas que el PAIGC (Partido Africano para la Independencia de Guinea

y Cabo Verde), a imagen de Amílcar Cabral, fundó en el manglar guineano. En la vertiente atlántica de Recife, el manglar fue literalmente la escuela donde los niños de la Guinea-Bissau liberada, escondidos de los ataques aéreos portugueses entre el follaje, las raíces y el barro, especulaban otro futuro, libre de las limitaciones ideológicas del colonialismo europeo.

Skola di Tarrafe fue el resultado de una de las muchas actividades llevadas a cabo por la mediateca onshore²⁰, una plataforma cultural con sede en Guinea-Bissau que activa dinámicas comunitarias a través del cruce de prácticas artísticas, agroecológicas o conocimientos tradicionales. “Onshore”, entre aguas y frente al manglar, la mediateca sigue en el camino de

¹⁹ Ascensão, Joana. 2022. “A Cinemateca com o DocLisboa: A questão colonial”. Hoja de sala - Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema. 15 de octubre de 2022. http://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/2022-10-15_NOSSA-TERRA-NAVIGATING-THE-PILOT-SCHOOL-MANGROVE-SCHOOL.pdf.

²⁰ <https://www.mediateca-onshore.org/>

esta educación revolucionaria y transformadora con conexión directa con la realidad, tratando al archivo y a la memoria como inventoras de futuros y potenciadoras del presente.

De vuelta a Recife, los hombres-cangrejo de Castro también se rebelaron y trataron de imaginar otro futuro, irrumpiendo en una lucha armada contra la opresión de los hombres de la ciudad. En la novela, los rebeldes son enterrados bajo el barro y continúan alimentando el ciclo del cangrejo. Y como en todos los ciclos, una vez más resurgió.

En la década de 1990, en Recife germinó el movimiento Mangubeat, bajo la voz de Chico Science & Nação Zumbi, Lamento Negro, Loustal y Mundo Livre S/A. Influenciado por la mitología de Josué de Castro, Chico Science canta en

"Da Lama ao Caos" [Del Barro al Caos] (1994): "Yo soy, soy Manguboy/ Recife, ciudad de manglares, donde el barro es la insurrección/ Donde están los hombres-cangrejo".²¹ Tomando el manglar como un espacio de tensión entre la pobreza, la supervivencia cotidiana y el potencial geográfico y cultural de ese espacio, el Mangubeat ya introduce críticas a la especulación inmobiliaria, en una Recife víctima del "mito de la metrópolis" (Zero Quatro 1992)²² y el llenado de sus ríos y esteros. Es curioso que cuando, en 2016, el cineasta de Recife Kleber Mendonça Filho filma este mismo conflicto, el edificio que resiste la sombra literal de la metrópolis se llama *Aquarius*²³, el agua que, aún encerrada, insiste en no dejarse olvidar.

El reclamo cultural pasa por el manglar, por eso Fred Zero

²¹ Chico Science & Nação Zumbi. 1994. "Antene-se". En *Da Lama ao Caos*. [CD/LP]. CHAOS. Traducción propia.

²² Fred Zero Quatro. 1992. "Caranguejos com Cérebro. Primeiro Manifesto Mangubeat".

²³ Mendonça Filho, Kleber. 2016. *Aquarius*. [FILME]. Brasil: Vitrine Filmes.

Quatro escribe “Caranguejos com Cérebro. Primeiro Manifesto Mangubeat” [Cangrejos con cerebro. Primer Manifiesto Mangubeat] en 1992, que como siempre, comienza con el paisaje. La descripción geográfica del manglar es en sí misma el anuncio de una figuración cultural, una simbiosis en la que los síntomas de la geografía se entrelazan con los síntomas de la cultura. Por eso, desarrollan la solución a la “depresión crónica que paraliza a los ciudadanos” (Mendonça Filho 2016): “Basta con inyectar un poco de energía en el barro y estimular lo que queda de fertilidad en las venas de Recife”, cuyo símbolo fundamental es una “antena parabólica atrapada en el barro” o un “cangrejo remezclando ‘ANTENNA’ de Kraftwerk en la computadora”.

El manglar, al ser intermedio entre el río y el océano, es, con

el Mangubeat, un manglar eléctrico que lleva este *cyborg* de Donna Haraway para los estatutos figurativos de paisajes, electrogeografías múltiples de sistemas que energizan el agua y sus derivados.

Ser océano

Después del manglar llegamos al océano. En Recife, este Atlántico nace de la unión de los ríos Capibaribe y Beberibe. Como paisaje, el océano guía una reflexión un tanto particular sobre la memoria. En *Black Atlantic* [Atlántico negro], de Paul Gilroy (2014)²⁴, el Atlántico es el espacio de pensamiento en donde se desarrolla una crítica cultural al concepto de identidad, dentro de los límites del Estado-nación, y una propuesta para la construcción de otros modelos analíticos de subjetividades culturales, donde Gilroy tiene la intención de “desarrollar la teoría de que los historiadores culturales podrían tomar el

²⁴ Gilroy, Paul. 2014. *Atlántico negro: modernidad y doble conciencia*. Madrid: Akal.

Atlántico como una única unidad compleja de análisis en sus estudios del mundo moderno y utilizarlo para producir una perspectiva explícitamente transnacional e intercultural” (30).

El llamado Atlántico Negro es precisamente el espacio de tránsito de una cultura con estructuras transnacionales formadas y deformadas por la violencia sistémica de la trata de esclavizados y el proyecto de expansión colonial y capitalista. La especificidad política y cultural de una modernidad híbrida llamada Atlántico Negro es precisamente el deseo de ocupar el espacio entre identidades, o demostrar su continuidad como un acto desafiante, incluso hostil, de insubordinación política: el espacio *entre* (Gilroy 2014, 13). Como campo donde las “pautas fractales de intercambio y transformación cultural y política” (30), el mar es un elemento fundacional,

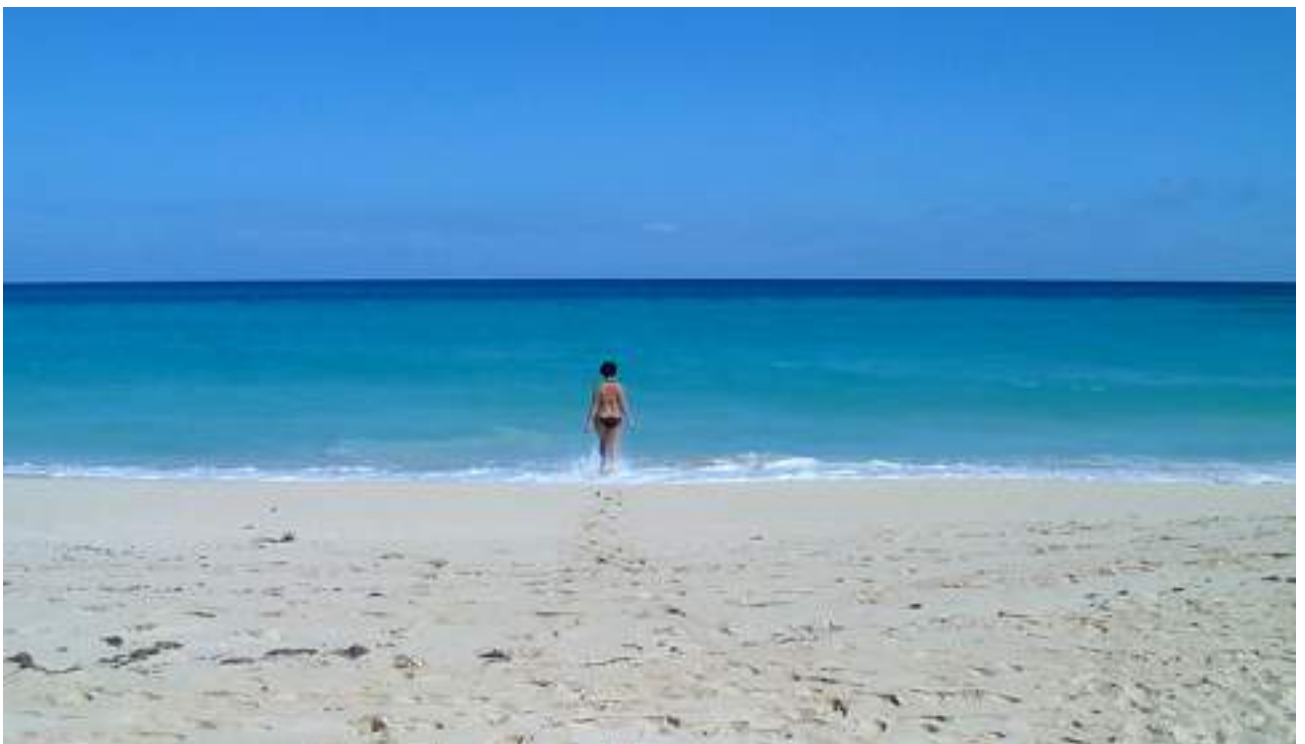
atravesado, marcado e impreso en innumerables culturas. En este sentido, Gilroy opta por la imagen del barco en movimiento como concepto para analizar con precisión este espacio de circulación. La figuración del barco como cronotopo, “un espacio micropolítico y microcultural vivo y en movimiento” (17), llama la atención sobre el elemento diaspórico, de ida y vuelta, forzado y voluntario, dominante o resistente, que ilumina la posibilidad política del océano. También llama la atención sobre la exploración de la “articulación de historias discontinuas [...] y sus interrelaciones” (32) con los distintos puntos del Atlántico. Así, el barco es, ante todo, un proyecto de reconceptualización ortodoxa de la modernidad, un signo de las múltiples historias que se derraman en estas aguas.

Como afirmó la intelectual negra brasileña Beatriz Nascimento (1983)²⁵: “Soy atlántica”. En una

²⁵ Nascimento, Beatriz. 1983. *O Negro Visto Por Ele Mesmo*. São Paulo: Ubu, 204.



Susana Pilar: *Dibujo Intercontinental* (2017).
Fotografía: Marnix van den Berg.



Susana Pilar: *Islas* (2014). Video instalación. Medidas variables.

existencia dialéctica de idas y venidas, la autora se reconoce en esta “historia fragmentada”, reafirmando la importancia del océano como constructor, no solo de su propia identidad, sino de una identidad oceánica global: “Todas las construcciones nacionales son contornos geopolíticos, no eran nada hasta que tuvieron un nombre. Solo el océano es real” (204).

Es en el sentido protésico del barco que la artista cubana Susana Pilar Delahante Matienzo elabora su obra *Dibujo Intercontinental* (2017), donde la artista aparece atada a una cuerda que la conecta a un pequeño barco. Caminando lentamente por una plaza, sus movimientos están condicionados por el peso de la embarcación. Pensando en el barco y el mar, entendemos cómo la identificación está sujeta a dispositivos externos. Si hablamos de la formación sociocultural e histórico-política de las Américas (Norte, Caribe y Sur), no podemos ignorar el

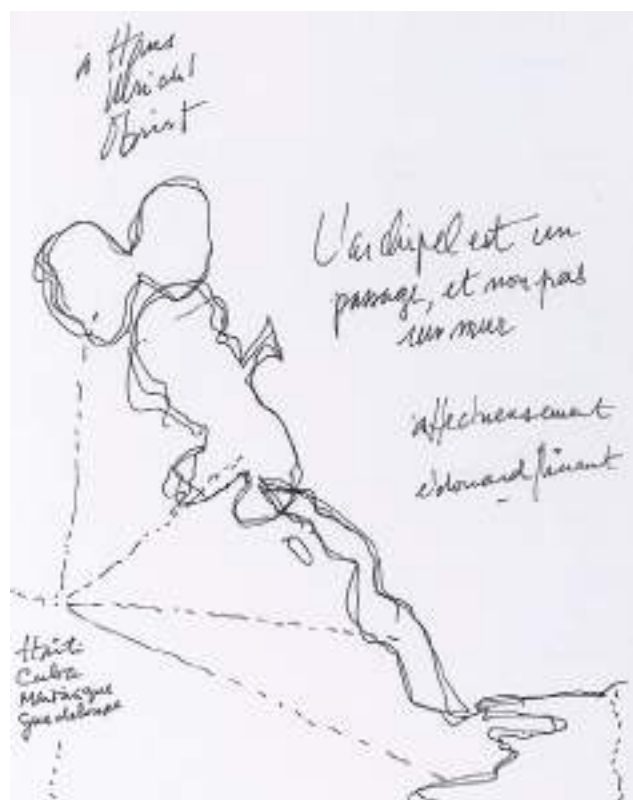
papel del océano Atlántico en la formación cultural; un espacio a su vez llamado triángulo geocultural (Nascimento 1983, 73). Si bien es evidente la constitución de su subjetividad como marina, mitad cubana, mitad china, el cuerpo físico de la artista aparece como una entidad en la que el barco es un elemento fundamental. Así como el barco, el cuerpo también navega. La cuerda es el cordón umbilical de quienes nacen de barcos, de identidades navegadas, marítimas, que, entre la memoria y el olvido, entre la destrucción y la construcción, necesitan renacer como otros.

Otra de sus obras se titula *Islas* (2014), una videoinstalación donde la artista aparece buceando en diferentes islas del Caribe y otras partes del mundo. Las imágenes son similares, al igual que el paisaje. Una inmersión, un paisaje fronterizo entre dos ecosistemas, un ser-entre que transita, pero no puede separarse del tránsito. En su obra podemos

percibir esta dimensión del mar como frontera habitada en la construcción de una identidad, además de oceánica, fundamentalmente insular. Mirar este paisaje, a partir de su identidad cubana, es en Islas un deseo de reconocimiento en este espacio, de familiarización con el estar en el paisaje. Al mismo tiempo, es siempre este lugar de desplazamiento que el mar evoca, una situación de deriva que se establece como un regreso a la playa. Ante el mar todo puede ser una isla: “entrar y salir del mar o, entrar y salir de islas” (Susana Pilar 2014)²⁶.

También en el pensamiento de Édouard Glissant encontramos esta insularidad como espacio de articulación del pensamiento, cuando afirma que “normalmente pronunciamos la insularidad como un modo de aislamiento, como una neurosis del espacio. En el Caribe, sin embargo, cada

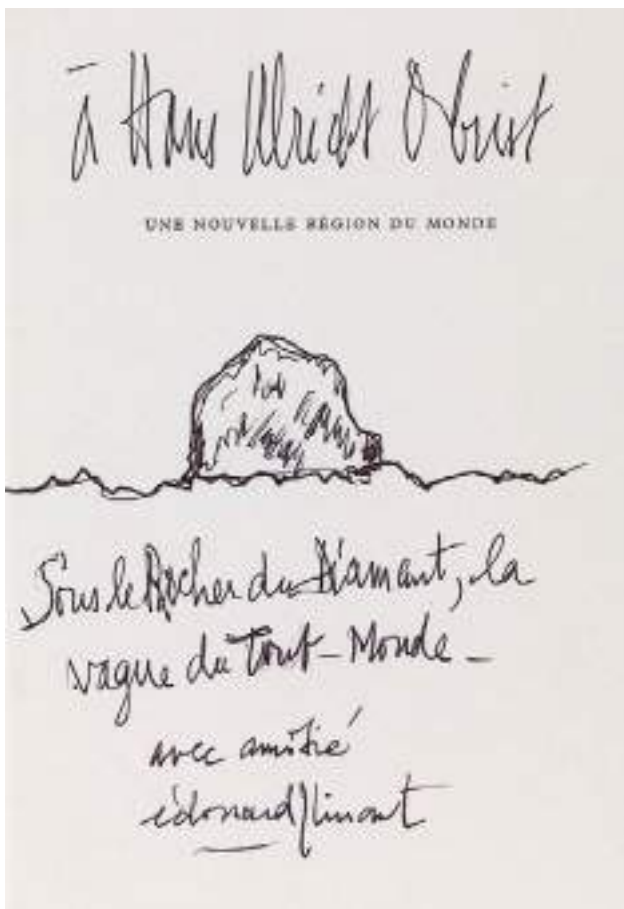
isla es una apertura. La dialéctica exterior-interior reanuda el asalto tierra-mar. [...] El imaginario de las Antillas nos libra de la asfixia” (Glissant 1989)²⁷. Su pensamiento, fundamentalmente geocéntrico, intenta tomar el archipiélago como imagen de pensamiento, como lectura



“A Hans Ulrich Obrist. El archipiélago es un pasaje, no un muro. Afectuosamente, Édouard...”: Édouard Glissant & Hans Ulrich Obrist (2021). *The Archipiélago Conversations* (ISOLARII, 2021).

²⁶ Susana Pilar. 2014. *Islas*. Video.

²⁷ Glissant, Édouard. 1989. *Caribbean Discourse: Selected Essays*. Charlottesville: University Press of Virginia, 139.



“Bajo la roca del Diamante, la ola del Mundo Total. Con amistad, Édouard...”. Édouard Glissant & Hans Ulrich Obrist (2021). *The Archipiélago Conversations* (ISOLARII, 2021).

de un mundo con diferentes intensidades, pero en relación. Tal modo relacional, donde el sujeto no puede ser pensado más allá de formas híbridas criollizadas que lo acompañan, es el paisaje de una epistemología insular. Para Glissant, no solo hay continentes,

sino archipiélagos, islas en relación que resultarán en lo que él llama la “poética de la relación”, esta estesis que tiene lugar y se expresa en el movimiento de una especie de caos relacional del sujeto: “La poética de la Relación (que es, por lo tanto, parte de la estética de la relación caos-mundo) siente, asume, abre, reúne, difunde, continúa y transforma el pensamiento de estos elementos, de estas fuentes y de este movimiento” (Glissant 1990)²⁸.

Si la isla es una apertura para el pensamiento, los conceptos participan de su ecosistema, reimaginando al sujeto dentro de un pensamiento insular. Ser un archipiélago, como diría Glissant, significa estar en fragmentación o en conexión constante. Esta poética de la relación es un ejercicio de descolonización de un imaginario continental para pensar la historia como un mar. El mar es, por lo tanto, metodología de análisis

²⁸ Glissant, Édouard. 1990. *Poetics of relation*. University of Michigan Press, 94.

de los tiempos, imagen del pensamiento de la historia. La geomorfología explícitamente insular del pensamiento de Glissant se basa en un nomadismo de las formas, en un exilio relacional donde la lengua, el sujeto, la cultura y el sentimiento nacional e identitario están condicionados por el signo de un archipiélago que siempre depende de su entorno, un deambular que es, en sí mismo, una “búsqueda de libertad dentro de un entorno particular” (Glissant 1990, 20). En el libro de Hans Ulrich Obrist sobre Glissant (2011)²⁹, podemos ver en sus dedicatorias imágenes de su pensamiento insular, dibujos mojados por el caos. “Bajo la roca del Diamante [Martinica], la ola del Mundo Total” —lo vemos garabateado en la primera página de *Une Nouvelle Région du Monde* (2006)³⁰—. Más adelante en el texto, rescata la memoria de este peñón caribeño, que

“consagra ante ti, dondequiera que estés en el mundo, el mismo signo tierra-mar, de islas que pronto serán transportadas hacia lejos y de las oscuridades inaccesibles que se elevarán desde el fondo, y que refuerzan y llevan tu grito. El caos de señales se refuerza entonces antes de alcanzar lentamente la claridad o la densidad del sentido. La roca emerge de las aguas” (13).

Especulación II

Quienes tratan el abismo como una línea olvidan a quienes viven en él. Estas líneas abisales son también un paisaje geográfico habitado por los abismos más profundos del planeta: las fosas abisales.

Los suelos oceánicos se dividen en cuatro categorías, cada una orientada por profundidad o topografía. La plataforma continental es donde fluyen los

²⁹ Glissant, Édouard y Hans Ulrich Obrist. 2022. *Édouard Glissant & Hans Ulrich Obrist - The Archipelago Conversations*. Isolarii, 6.

³⁰ Glissant, Édouard. 2006. *Une Nouvelle Région du Monde*. Paris: Gallimard.

ríos y se forman los manglares. Estas son las playas, los puntos de salida y entrada a las zonas secas. Sumergiéndose un poco más, son espacios donde aún penetra la luz. Representan poco en términos de proporción de lo que es el océano, aunque son las zonas más conocidas.

Luego, el talud continental, una continuidad de esta geografía hasta los mil metros de profundidad. Dicen que es el lugar de las fronteras entre la parte de arriba y una región que presagia abismos. En él, ríos fluyen dentro de los mares. Flujos de agua dentro del agua, movimientos propios de un sistema fluvial marino por el que circulan múltiples descomposiciones, animales y otros seres aún desconocidos. El lugar donde las cosas salen por el fondo.

La mayoría de los océanos son llanuras abisales, lugares de oscuridad mojada, vacíos inmensos y poco conocidos, poblados por sedimentos

de otros estratos del mar. Es un lugar donde se acumulan residuos, donde acaban muchos barcos y submarinos hundidos, es decir, todo lo que ya no puede flotar. En este fondo oceánico se encuentran latentes las llamadas fosas abisales, los lugares más profundos del planeta. Depresiones de tierra y agua, abismos dentro de abismos. Originalmente se formaron por la fractura de continentes y hoy albergan su propio ecosistema.

Los seres del abismo dependen de su propia luminiscencia. Los ecosistemas abisales están formados por animales que se alimentan de lo que se descompone en la superficie, o de lo que está más cerca de ella. Las partículas de la muerte, los restos de otros seres, todo lo que cae y se hunde, sirve de alimento al abismo habitado. Quienes piensan que no se puede estar de ambos lados de una línea abisal, es porque necesitan sumergirse más profundamente en las posibilidades geopolíticas del abismo, en las cavidades

oceánicas donde vagan seres solitarios. Dotados de bioluminiscencia, los seres abisales tienen cuerpos extraños, a menudo monstruosos, pequeños y gigantes —hay un fenómeno en el abismo llamado gigantismo abisal, animales que adquieren proporciones muy grandes, como los calamares o los pulpos gigantes— con los que se puede construir un imaginario asociado a un tiempo prehistórico, lejano, como si el abismo concentrara su propia temporalidad, su propia historia, estancada en su oscuridad.

Para Jacques Derrida (1995)³¹, el abismo es “la apertura de un lugar ‘dentro’ del cual todo vendría al mismo tiempo a tomar un *lugar* y se *reflejaría* (porque son imágenes que están inscritas allí)”. No solo se hunde, sino que también orienta las posiciones. Es “un cierto orden de composición del discurso” que afecta las “formas de un discurso sobre *lugares*, especialmente los

lugares políticos, una política de los lugares totalmente controlada por la consideración de los mismos”.

El océano sube. Pronto todo será agua. Vendrá un nuevo diluvio, como si Noé no hubiese existido.

Conclusión

De las aguas que fluyen del río al manglar y del manglar al mar, no solo emergen subjetividades y colectividades. También se crean pensamientos, tácticas y recursos de imaginación. Junto a las aguas, proponemos este ensayo como un análisis a partir de lo que surge de ellas. En las geografías húmedas del pensamiento, de sus formas culturales, de prácticas artísticas que confluyen con el agua, percibimos procesos sensibles y, por lo tanto, estéticos.

No se trata tanto de crear cartografías inspiradoras, sino de formulaciones subjetivas

³¹ Derrida, Jacques. 1995. *Khôra*. Traducción de Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus Editora, 32-33.

que, junto con los mundos que enumeramos, encontraron sus propias ontologías. En este sentido, las prácticas artísticas y teóricas que aquí unificamos a partir de una cultura del agua, postulan una simbiosis entre cuerpos y territorios. A partir de esta inseparabilidad, donde el sujeto no puede pensarse separado del contexto histórico, cultural y natural en el que vive, la simbiosis crea sus propios caminos de pensamiento.

En la propuesta de pensar bajo el agua, ahogando las convenciones y notando lo marítimo de las formas culturales, tenemos el desafío de repensar no solo nuestra relación con el agua, sino también con las formas de vida que se orientan en función de sus movimientos y otros seres que la habitan. La selección de obras de artistas contemporáneos, con su corporalidad acuática y diálogos fluidos, sirven como puntos de anclaje en este camino de reflexión.

Empezamos con Giuseppe Penone, cuya obra *Essere Fiume* nos invita a incorporar el gesto del río, siguiendo el curso de las aguas en un movimiento ininterrumpido. Seguimos por los sincronismos entre los remolinos amazónicos y Walter Benjamin, ahondando en las obras de Davi de Jesus do Nascimento y su "cuerpo-río" junto al río São Francisco. En el camino que nos lleva del río al mar, nos encontramos con los hombres-cangrejo de Josué de Castro y el Mangubeat, cuyos ecos resuenan en las escuelas de manglares de Guinea-Bissau, donde el barro se entrelaza con la carne y las pedagogías radicales encuentran refugio en su vegetación. Finalmente, en el vasto océano Atlántico, junto al "ser atlántico" a la luz de las reflexiones de Paul Gilroy y Beatriz Nascimento, exploramos los cuerpos-barcos y los cuerpos-islas en las obras de Susana Pilar y en los gestos antillanos de Édouard Glissant. Especular con estas geografías y ontologías, con estos cuerpos

y memorias, es sumergirse en las posibilidades políticas y poéticas acuáticas que la imaginación permite.

Si las aguas dinamizan las humanidades y el pensamiento, seguir sus movimientos es también estar atentos a la orientación de sus diferencias. Por eso, un recorrido por sus

formas de flujo y represamiento, reconociendo las posibilidades de habitabilidad y vida en las que se fundamenta, es también un desplazamiento sobre mundos desde hace mucho multiplicados. Mientras mares, ríos y manglares guían historias, cuerpos y vitalidades, sumergirse en sus aguas es reconocer que hay muchos mundos en este mundo.

Lior Zisman Zalis (Rio de Janeiro, Brasil, 1992) Investigador. Candidato a doctor en "Postcolonialismo y ciudadanía global" en el Centro de Estudios Sociales (CES/UC), financiado por la Fundación para la Ciencia y la Tecnología. Su proyecto "Espiritualidades insurgentes y políticas encantadas" investiga el papel histórico-político y sociocultural de entidades espirituales y comunidades religiosas en Codó, Maranhão, Brasil. Tiene un máster en Estudios Comparados en Literatura, Arte y Pensamiento por la Universitat Pompeu Fabra, y participó en el Programa de Estudios Independientes del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), espacios donde trabajó con la memoria colonial del concepto "fetichismo". Actualmente es investigador asociado del proyecto "Bridging the Sacred" en el MoMA y de otros grupos de trabajo como POLICREDOS, NAR/CRIA y el Laboratorio de Antropología Política. Colabora con instituciones como el MACBA, Hangar y La Escocesa.

Guilherme Queiroz (Coimbra, Portugal, 1992) Médico de Salud Pública del ACES Baixo Vouga. Desarrolla trabajo en el campo de la

salud planetaria y la justicia social, con estancias en el Instituto de Higiene y Medicina Tropical de la Universidade Nova de Lisboa, la Escuela Nacional de Salud Pública de Portugal, ISGlobal Barcelona y la Fundación Vigilancia Sanitaria del Amazonas. Realizó labores de investigación y formación en Brasil, Guinea-Bissau y Santo Tomé y Príncipe. Es parte de la DrepaComunidade, red de habla portuguesa para crear conciencia sobre la anemia falciforme. Coordinó el podcast *Conversa+Pública* entre 2021 y 2022. Fue comisario de la exposición *A Place of Resistance: Art made in Portuguese Psychiatric Hospitals* para el World Congress of Psychiatry 2019. Desde 2010, colabora con la Radio Universidade de Coimbra, que dirigió en 2014 y 2016, realizando actividades de música, artes y ciencias.

Traducido del portugués por Sylvia Monasterios.

Tejiendo aprendizajes con el carrizo: Resiliencia hidrocomún y escucha interna

Alejandra Ortiz de Zevallos

Resumen

¿Qué nos enseña el carrizo acerca de los mundos hidrocomunes? Este texto explora la riqueza de los conocimientos que he adquirido a través de la interacción con el carrizo (*Phragmites australis*), y mi intención de compartirlos mediante talleres de tejido. Al involucrarme en el proceso de aprendizaje con esta planta, surge una conexión sensorial que resalta la importancia de la escucha como una forma de presencia y sintonía con el material. El carrizo es una planta resiliente, que se reproduce en terrenos aparentemente inhóspitos, incluso en aguas contaminadas, demostrando una fortaleza interna. Esto guarda similitud con las antiguas prácticas de tejido, que enfrentan desafíos en un mercado moderno centrado en la rapidez, pero aún subsisten gracias a la herencia de saberes.

La técnica ancestral del tejido de la *q'eswa*, evidenciada en la construcción del puente andino de Q'eswachaka, es un ejemplo de persistencia. En el 2020 apliqué esta técnica al carrizo en la costa de Lima, donde resido, como una manera de conectarme con los ríos que han quedado sepultados por la urbanización. Esta experiencia me permitió revitalizar el vínculo con el territorio y

comprender su ciclo hidrológico, recordando que tanto el carrizo, como yo somos cuerpos de agua que compartimos el mismo origen hidrocomún.

Este texto busca transmitir mis vivencias y enseñanzas extraídas del carrizo, profundizando en sus usos artesanales y constructivos a lo largo de la historia global, así como también sus propiedades de biorremediación, las cuales ofrecen una valiosa alternativa frente a la actual —y futura— crisis de escasez de agua. Finalmente, resalto la importancia de reconocer y transmitir este conocimiento, haciendo énfasis en que aprender a tejer el carrizo, además de ser una oportunidad para conocer la planta y sus propiedades, es también una invitación a sumergirse en un proceso corporal de escucha interna y meditación.



Alejandra Ortiz de Zevallos: *Regresar – Simbiosis*, 2022. Escultura tejida con fibra de carrizo (120cm x 60cm x 40cm) exhibida en la Galería del Paseo.

Introducción

El *Phragmites australis* (carrizo) es una especie de caña que crece en los márgenes de ríos y lagunas. En los últimos años, me he dedicado a observarla, cosecharla, lavarla y tejerla. Durante este proceso, he podido comprender el valor ancestral de las prácticas de convivencia entre plantas y humanos que han logrado sobrevivir a lo largo de la historia. En un mundo tan acelerado como el de hoy, que prioriza la productividad instantánea, creando un sentido de urgencia y la sensación de que siempre estamos corriendo, las prácticas artesanales son un fenómeno de resiliencia y una oportunidad para reestructurar nuestro sistema de valores.

Tejer el carrizo empezó siendo un ejercicio de reconexión con el lugar donde vivo; me permitió acercarme y comprender la red invisible de agua que nutre a esta ciudad y nuestros cuerpos.

Actualmente doy talleres en los que enseño la técnica de la *q'eswa* (soga), haciendo una invitación a la escucha interna y sincronización con la planta. Es un proceso que propone la reconexión con el cuerpo y sus ritmos de aprendizaje a través de un movimiento ancestral que radica en la profundidad de la memoria de nuestro ADN: la soga fue una de las primeras tecnologías que desarrolló el ser humano. Además, la fibra abre un espacio para cuestionarnos y comprender cómo opera el ciclo hídrico que origina y regula nuestras interacciones entre especies.

Merleau-Ponty nos recuerda que el cuerpo es el medio a través del cual interactuamos con el mundo y adquirimos conocimiento sobre él. La percepción no es simplemente un proceso cognitivo que ocurre en el cerebro, sino una experiencia corporal que encarna un saber (Merleau-Ponty 1945)¹. En el acto del tejer se

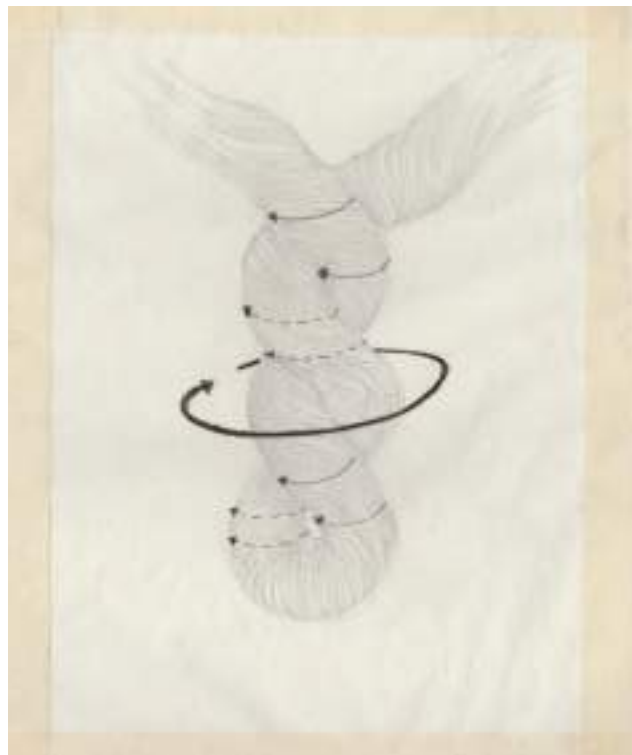
¹ Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *Fenomenología de la percepción*. París: Gallimard.

produce un conocimiento que es interiorizado a través del cuerpo y este se mantiene vivo en la medida en que la práctica se continúa en el tiempo.

En el presente momento de crisis ecológica, necesitamos con urgencia restituir el vínculo con la naturaleza entrenándonos en la escucha sensorial, en el sentido de que debemos recuperar el sabernos parte de ella para poder tomar decisiones éticas que cuiden de los ecosistemas y de las prácticas ancestrales.

La *q'eswa* y el *Q'eswachaka*

Santiago Pilco me enseñó a hacer la *q'eswa*, que significa sogas en quechua, con la fibra de ichu (*Stipa ichu*). Santiago es campesino y tejedor de la comunidad de Kacllaraccay en Maras Cusco, lo conocí a través de Mater Iniciativa durante el proyecto Khipuy². El ichu es una



Alejandra Ortiz de Zevallos: *Q'eswa*, 2022. Dibujo de la *q'eswa* en papel mantequilla sobre cartulina (15cm x 15cm).

especie de pasto o hierba que pertenece a la familia de las gramíneas y crece en regiones de alta montaña, entre los 3.000 y 4.600 m s.n.m. Esta hierba es una planta perenne que se adapta a las condiciones extremas de altitud y clima frío de los Andes. Se utiliza como forraje para el ganado, para darle

² En 2020, Chazz Design Studio me comisionó realizar una pieza escultórica textil en colaboración con la comunidad de Kacllaraccay a través de Mater Iniciativa, para la exposición *KHIPU* en el Museo de Arte de Lima (MALI).



Santiago Pilco enseñando la técnica de la *q'eswa*. Moray, Cusco, 2020.
Fotografía: Alejandra Ortiz de Zevallos.

consistencia al adobe, hacer techos y construir puentes.

Al volver a Lima, adapté ese conocimiento a las hojas del carrizo, que es una planta que crece en las áreas disturbadas de la ciudad, donde basta que sus raíces tengan algún acceso al agua subterránea para que se reproduzca con velocidad.

Santiago tardó un momento en recordar el movimiento que su abuelo le había enseñado cuando era niño. Me contó que antes las casas se estructuraban con la

q'eswa. Se colocaban palos en lugares estratégicos de la pared y con la sogá se unificaban esos puntos de anclaje, haciendo el muro más resistente; pero ese tipo de construcción ya no se hace, por eso lo había olvidado. Además, era mucho más sencillo y rápido comprar una cuerda en la ferretería.

En el distrito de Quehue, en la provincia de Canas, todavía se utiliza la técnica para construir el puente de Q'eswachaka, que queda a cuatro horas manejando desde Kacllaraccay,



Tercer día. Los *chakaruwaq* suelen terminar la construcción del puente hacia la mitad de la tarde. Fuente: Roel et al. 2015, 173.

la comunidad de Santiago. En 2009, el puente fue reconocido como Patrimonio Cultural por el Ministerio de Cultura, y cuatro



Ambos tejedores se encuentran a la mitad del puente, concluyendo así su labor. Fuente: Roel et al. 2015, 174.

años después, la UNESCO inscribió los conocimientos, las técnicas y los rituales vinculados a su renovación, en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad (Roel et al. 2015, 10)³.

El puente se ubica entre dos laderas, permitiendo cruzar el río Apurímac; pertenece la red de caminos del Qhapac Ñan⁴. Cada año, en la segunda semana de junio, las cuatro comunidades

³ Roel Mendizábal, Pedro, Miguel Ángel Hernández Macedo e Ingrid Huamaní Rodríguez. 2015. *El Q'ewachaka de Canas: Ingeniería y tradición en las comunidades de Quehue*. Lima: Ministerio de Cultura.

⁴ Durante el imperio incaico, el sistema vial del Qhapac Ñan permitió generar vínculos territoriales entre comunidades, intercambios y comercio de recursos diferenciados entre la costa, la sierra y la selva. Su extensión llegó a abarcar Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador y Perú.

del distrito —Huinchiri, Chaupibanda, Ccollana Quehue y Chocchayhua— se reúnen para renovar el puente de 28 metros de largo. La construcción dura aproximadamente una semana. El puente nuevo se teje encima del puente viejo y, una vez trenzado y tejido, se corta el viejo (Roel et al. 2015, 10).

Primero se realiza un ritual para rendir culto a la Pachamama y obtener permiso y protección de los Apus. Luego se fabrican las sogas medianas, llamadas *q'ewaskas*. Después se distribuye la labor para fabricar los componentes del puente, como los duros (tres *q'ewaskas* trenzadas) que se utilizarán para el tablero del puente y los *makis* (dos *q'ewaskas* trenzadas) que forman el pasamanos. Se instala la estructura básica del nuevo puente, y se corta y deja caer al río el anterior. Luego se fabrica un tapete de ramas y hojas para cubrir el piso, y los *chakaruwaq* —hombres especialistas en este tejido— tejen el tablero del puente utilizando *q'ewas* y *cayapos*.

Al finalizar la construcción, se coloca el tapete sobre el puente y las autoridades atraviesan el *Q'ewachaka* (Roel et al. 2015, 177-185). La renovación del puente es un verdadero acto de transformación, requiere de un gran esfuerzo físico e involucra la sincronización de muchos cuerpos para poder hacer el trenzado de manera coordinada. Es un acto coreográfico donde cada parte debe cumplir con su participación para lograr el resultado.

Hoy, el puente tiene un significado más simbólico que práctico para la comunidad, ya que a no muy lejos hay un puente de cemento que utilizan los pobladores de la zona. La persistencia de esta tradición por más de 600 años, a excepción del año de la pandemia (2020), es una herencia cultural de las comunidades andinas. La renovación anual del puente se sostiene en la búsqueda de mantener una relación de equilibrio con la naturaleza y agradecer a la Pachamama por

su generosidad. El momento de su construcción está vinculado con el ciclo agrícola y la preparación de la nueva temporada de siembra. La permanencia de este rito a lo largo del tiempo demuestra la fortaleza que surge desde el trabajo colectivo comprometido, sostenible y organizado; y sin embargo, todavía podríamos preguntarnos ¿por qué siguen tejiendo? Este testimonio me hace pensar que el tejer, en sí mismo, es un acto simbólico de continuidad, un hacer tan inherente a nuestra naturaleza como seres humanos que posiblemente nos acompañe por siempre; no es solo una actividad que resuelve problemas prácticos, sino que nos congrega e invita a conectarnos de otra manera.

Lima: canal de Surco

Al volver a Lima, después de mi estadía en Cusco con la

comunidad de Kacllaraccay durante el 2020, quise aplicar lo aprendido en una fibra de la costa que tuviera una resistencia similar al ichu. Es así como elegí trabajar con el carrizo, una planta que ya conocía por investigaciones previas que había desarrollado en el río Surco. Me gustaría primero introducir el contexto del ecosistema limeño para visualizar la presencia del carrizo como parte del ciclo hidráulico.

El Perú es uno de los países más ricos en agua y, paradójicamente, uno de los que sufre de mayor estrés hídrico, pues carecemos de infraestructura adecuada para potabilizarla, transportarla y asegurar la calidad. Sin la tecnología para tratar el agua del desagüe y destinarla al riego, esta termina en el mar. El principal problema es la distribución: la costa peruana concentra el 70% de la población, pero solo cuenta con 1,8% del agua (Ramírez 2022)⁵.

⁵ Ramírez, Edith. 2022. "Día Mundial del Agua: entre 7 y 8 millones de peruanos no tienen acceso a agua potable". *Conexión Vida*, 22 de marzo. Acceso el 15 de agosto de 2022.



Red de canales construidos por los antiguos peruanos en el Valle del Rimac.
Fuente: Lizarzaburu, Javier. 2018. *Canales Surco y Huatica: 2000 años regando vida*. Lima: Limaq Publishing.

Lima registra solo 9 mm anuales de precipitación, por ello, para abastecer a sus habitantes, depende de las lluvias que caen entre diciembre y marzo en la sierra, y del agua producto del derretimiento de los glaciares, los cuales se estima que podrían desaparecer antes del 2045, como resultado del cambio climático (Laurie 2017)⁶.

En la ciudad de Lima, el aumento demográfico de las últimas cinco décadas ha acabado por enterrar los canales de regadío que fueron construidos por los habitantes de la cultura Ychsma (o Ichma)⁷ hace más de 2000 años. Los únicos dos canales que continúan operativos son Surco y Huatica. El canal de Surco nace en el río Rímac y recorre 29 km hasta llegar a la playa La Chira en Chorrillos; dado que el 75% del recorrido es subterráneo, los ciudadanos, sobre todo los jóvenes, no lo conocen. La mayoría de los tramos han sido canalizados bajo el pavimento (Lizarzaburu 2018)⁸. Las construcciones de muros informales, los vertimientos de basura y la ausencia de un plan

<https://conexionvida.pe/2022/03/22/dia-mundial-del-agua-entre-7-y-8-millones-de-de-peruanos-no-tienen-acceso-a-agua-potable/>.

⁶ Laurie, Angus. 2017. "Lima y el estrés hídrico". *El Comercio*, 01 de enero. Acceso el 15 de agosto de 2022. <https://elcomercio.pe/lima/lima-estres-hidrico-angus-laurie-156727-noticia/>.

⁷ Los Ichma fueron una antigua civilización preinca que habitó la región de la costa central del Perú desde el siglo X d.C. Luego fueron conquistados por los incas en el siglo XV y después por los españoles en el siglo XVI.

⁸ Lizarzaburu, Javier. 2018. *Canales Surco y Huatica: 2000 años regando vida*. Lima: Limaq Publishing. Acceso el 4 de mayo de 2023. <https://www.comisionsurco.org/historia>.

urbano y ecológico, generan constantes aniegos y disputas. Algunas secciones están descubiertas y, en otros casos, el cemento se ha desgastado con el tiempo, de modo que el cauce se encuentra en contacto directo con la tierra; allí, en ese escenario, es donde crece el carrizo (Lizarzaburu 2018).

Yo nací y crecí en la ciudad de Lima y no fue hasta mis 20 años que supe que había un río subterráneo que pasaba a pocos kilómetros de mi casa. Desde entonces, investigo, escucho y visito las aguas del río Surco, en los pocos y pequeños tramos que quedan al descubierto. He



Alejandra Ortiz de Zevallos: Fotografía de un tramo del río Surco donde cosecho el carrizo. Av, Paseo La Castellana, Lima, 2020.

diseñado talleres participativos alrededor del río en el marco de *Surcosonante*, un proyecto de video-documental que desarrollé en 2019 junto a mi colega Josué Arispe, que se proponía recuperar la voz del río Surco utilizando grabaciones subacuáticas y testimonios de las memorias de los vecinos que viven en sus extremos, en los distritos de Santa Anita y Chorrillos. El proyecto duró cuatro meses y, durante ese tiempo, pudimos dimensionar la complejidad que implicaba este canal dentro de las agendas políticas y en las discrepancias vecinales. Pero también fuimos testigos de los vínculos emocionales que suscitaba la presencia del agua en cada testimonio. Sobre todo, cuando los invitábamos a escuchar los sonidos subacuáticos que habíamos grabado, las memorias cobraban vida.

El río Surco transformó mi noción de maternidad. Descubrí que existe una manera de conectar con las aguas que

no vemos, pero sabemos que están vivas. En el proceso de *Surcosonante* me pasé muchas horas escuchando las grabaciones subacuáticas; tantas, que llegó un momento en que las podía sentir dentro de mí como un estado-lugar al cual podía regresar. Volvía mentalmente al recuerdo del sonido y se vivificaba la sensación en mi cuerpo que se sintonizaba con una especie de memoria anterior, y podía permanecer allí largo rato. Esto me hizo entender que existe

una memoria de contacto con el agua en cada uno de nosotros que se remonta al vientre uterino, y al regresar a ella, se restablece una suerte de contacto o acuerdo sensorial. La principal lección que pude adquirir de este proceso fue que el cuerpo es el verdadero campo de aprendizaje. Lo que se experimenta con el cuerpo no se olvida, así como las manos de Santiago Pilco pudieron recordar el movimiento de torsión que le había enseñado su abuelo cuando era chico.



Alejandra Ortiz de Zevallos: Fotografía del proceso de cosecha del carrizo en Av. Paseo La Castellana, Surco, Lima, 2021.



Alejandra Ortiz de Zevallos: Q´eswa de carrizo, 2021.



Alejandra Ortiz de Zevallos: Estructura de crochet con la q´eswa de carrizo, 2021.

Mi acercamiento al carrizo

Una vez me preguntaron: ¿estás segura de que tú tejes con carrizo o será que el carrizo te teje a ti? Esta pregunta, cada vez que la recuerdo, me devuelve a una perspectiva que considero muy sana, porque me hace preguntarme si soy yo quien tiene una agencia sobre el carrizo como material o “recurso”, o si es él quien transforma algo en mí. La respuesta, probablemente, está en medio de las dos posibilidades.

Mis esculturas tienen una memoria del río; por momentos las pienso como embriones que están creciendo, al mismo tiempo que son matriz que alberga y engendra la vida. Es una relación de simbiosis: voy tejiendo, dejando que el mismo material indique el camino. No trabajo con una imagen preconcebida sino que trato de cultivar una escucha activa, dejando suficiente espacio para que surjan las formas y

hablen por sí mismas. Es un proceso intuitivo, en el cual reconozco que el mensaje se va configurando progresivamente, hasta que obtiene un peso específico y la pieza puede existir por sí misma.

Carl Sagan, astrónomo estadounidense, nos recuerda que somos el resultado de organismos unicelulares que se unen para evolucionar. “Hace unos tres mil millones de años, varias plantas unicelulares se habían juntado, quizás porque una mutación impedía que una sola célula se separara después de dividirse en dos. Evolucionaron los primeros organismos multicelulares. Cada célula de nuestro cuerpo es una comuna con partes que antes vivían libremente y se han unido por el bien común” (Sagan 2009, 54)⁹.

Nuestros cuerpos son el resultado de esa impronta hacia la vida. Albergamos aproximadamente 30 billones de células, que cambian por

⁹ Sagan, Carl. 2009. *Cosmos*. Barcelona: Planeta.



Alejandra Ortiz de Zevallos: *Regresar – Simbiosis*, 2021. Escultura tejida con fibra de carrizo (120cm x 60cm x 40cm) exhibida en la Galería del Paseo.

completo cada siete años. Puede ser complicado tener una perspectiva de evolución cuando estamos tan acostumbrados a las formas que vemos, porque nos identificamos con ellas, pero creo que es necesario recordar que solo somos un momento en un proceso evolutivo. El carrizo llegó a este planeta mucho antes que nosotros. ¿Cuántos años le habrá tomado al carrizo evolucionar hasta tener esa forma de nudillos en la caña? ¿Cómo se veía antes? ¿Cuántos años les habrá tomado a mis nudillos verse como se ven ahora? ¿Cómo nos veremos en un millón de años? ¿Habremos evolucionado juntos?

Evolucionar con el carrizo: usos artesanales y propiedad biorremediadora

El *Phragmites australis* se encuentra en casi todos los continentes. Proviene de Europa

y, al igual que el ichu, pertenece a la familia de las gramíneas, que incluye aproximadamente 600 géneros y 7.500 especies, que han desempeñado un papel esencial en el desarrollo humano. Estas plantas son las más numerosas en nuestro planeta, proporcionando alimentos básicos para la humanidad a través del tiempo. Las civilizaciones han surgido en regiones donde las gramíneas son abundantes, y es probable que, sin su presencia, la población humana no hubiera alcanzado su nivel actual (Gerritsen 2009,186)¹⁰.

Cuando empecé a dar talleres, comencé a investigar otros usos del carrizo en diferentes culturas, con la intención de ampliar la conversación y complementar/expandir/intercambiar con información que pudieran traer los participantes. Así supe, por ejemplo, que en África se utiliza

¹⁰ Gerritsen, Peter R. W, Claudia Ortiz-Arrona, Rodolfo González Figueroa. 2009. "Usos populares, tradición y aprovechamiento del carrizo: estudio de caso en la costa sur de Jalisco, México". *Economía, Sociedad y Territorio*, n.º 9: 189-191.

para cortar cordones umbilicales y fabricar pipas para fumar. En Rumania y Polonia se cosecha en grandes cantidades como materia prima para la industria papelera y química. En México, para la construcción de casas de adobe y la fabricación de aros para las coronas de muertos, cruces, canastos y armazones



Trampa para camarones y canastas domésticas de los tipos platanera, guanera y papera. Tejido de fibra vegetal. Marcos Chumpitáz Hidalgo. Santa Rosa de Chontay-Huaroquí, Lima, 2003. Fuente: Ríos Acuña, Sirley. 2019. *Artesanías del Perú: historia, tradición e innovación*. Lima: Ministerio de Comercio Exterior y Turismo.

para juegos pirotécnicos. Los tallos tiernos se pueden hervir y usar para hacer harina, y los rizomas se han usado para enfermedades relacionadas con las vías respiratorias en la medicina china. En otras partes del mundo también se emplea en la fabricación de instrumentos musicales, artesanías y para la caza (Gerritsen 2009, 190).

En el Perú, el carrizo y la caña brava (*Arundo donax*) —una especie similar— han sido utilizados desde la época precolombina y durante el virreinato para los muros de adobe, y hasta hoy, en la costa, se usa para la construcción de láminas de esteras para muros y techos provisionales en viviendas. En Santa Rosa de Chonta Cieneguilla, al sureste de Lima, a lo largo de las orillas del río Lurín, se utiliza el carrizo para la fabricación de cestería, canastas que llaman ‘platanera’, ‘guanera’ y ‘papera’; también se hacen esteras tradicionales y trampas utilizadas para la recolección de camarones

(Ríos Acuña 2019, 88-98)¹¹. Lamentablemente, en los últimos años la actividad ha decaído mucho, debido a que los pobladores prefieren trabajar en algo que no demande tanto tiempo y tenga un retorno económico más inmediato. Sabina Chumpitaz, una colega hija de padre tejedor, es un gran ejemplo de resiliencia ante las fuerzas que desplazan el valor de los procesos artesanales y sus saberes ancestrales. Ha persistido con el tejido utilizando el carrizo, la sacuara y el junco, que lo trae de Huaura, al norte de Lima, para hacer cestería y lámparas. Actualmente recibe algunos pedidos de la gente de la zona y a veces también de Lima; su compromiso con el tejido mantiene viva la tradición de esa zona.

La versatilidad de usos del carrizo en el mundo demuestra que las sociedades han evolucionado



El puesto de Sabina Chumpitaz en Santa Rosa de Chontay Cieneguilla, 2023. Fotografía: Alejandra Ortiz de Zevallos.

cerca de la planta a lo largo de la historia. Han encontrado en su estructura una utilidad abundante para adaptarse al territorio y para generar cultura a partir del mismo, estableciendo una relación cercana y simbolizando un entramado de saberes ancestrales. Además de sus

¹¹ Ríos Acuña, Sirley. 2019. *Artesanías del Perú: historia, tradición e innovación*. Lima: Ministerio de Comercio Exterior y Turismo, 88-98. Acceso el 4 de mayo de 2023. https://issuu.com/sirleyriosacuna/docs/artesantias_del_peru_dic_2019.

aplicaciones en construcción y artesanía, en la actualidad esta planta se utiliza en el proceso de purificación de aguas, lo que podría tener un impacto significativo en el abordaje de la crisis de escasez hídrica. Esto sugiere que seguimos encontrando en la planta oportunidades de colaboración, impulsando una evolución conjunta y continua, ya no solo para el uso constructivo sino también a través de la remediación.

La biorremediación es un proceso biotecnológico que utiliza organismos vivos —como bacterias, hongos, plantas u otros microorganismos— para descomponer contaminantes químicos o sustancias tóxicas presentes en el medioambiente. Las raíces del carrizo pueden acumular y metabolizar una amplia variedad de contaminantes y sedimentos presentes en el agua; metales

pesados como el plomo, el zinc y el mercurio, además de nutrientes, hidrocarburos y compuestos orgánicos (Torres et al. 2015)¹².

Asimismo, la presencia del carrizo en los ecosistemas de humedales cobra relevancia por su capacidad para reducir la velocidad de la corriente del agua, lo cual permite que los sedimentos en suspensión se depositen, favoreciendo la retención de carbono y otros elementos. Además, ejerce su influencia mediante mecanismos como el transporte de oxígeno a través del tallo y la creación de hábitats para microorganismos en sus sistemas de raíces, lo que contribuye a la regulación y fertilidad del suelo (Torres, et al, 2015). De esta manera, el carrizo también desempeña un papel esencial en la preservación de los humedales, consolidándose como un componente vital

¹² Torres Guerra, Jocelyn D. et al. 2015. "Evaluación de la eficiencia en el tratamiento de aguas residuales para riego mediante Humedales Artificiales de flujo libre superficial (FLS) con las especies *Cyperus papyrus* y *Phragmites australis*, en Carapongo-Luriganchu". *Ciencia, Tecnología y Desarrollo*, n.º 1: 42-46.

en la mitigación de los impactos del cambio climático y la sostenibilidad de los ecosistemas acuáticos.

Sin embargo, el carrizo no siempre es percibido como una especie agradable; de hecho, muchas personas la consideran una enemiga. En los talleres, al tener participantes de diferentes partes del mundo, he descubierto que existen contradicciones en cuanto a cómo se percibe la presencia de esta planta. Es importante mencionar que, originalmente, el *Phragmites australis* es de Europa, por lo tanto, en gran parte del mundo se le reconoce como una especie “invasora” y, en muchos contextos, es una amenaza para las plantas nativas debido a su veloz reproducción. Su altura puede privar a las otras plantas de luz y la fuerza de sus raíces puede limitar, o incluso eliminar, el espacio de crecimiento de otras especies, afectando la biodiversidad del ecosistema. Por ese motivo, muchas personas quieren

erradicarla de sus entornos, lo cual no es en lo absoluto una tarea fácil: implica una labor de gestión de muchas podas y un alto presupuesto económico, además del uso de químicos que pueden ser muy contaminantes para el medioambiente.

El carrizo trae la oportunidad de sentarnos con esta tensión, entre quienes quieren deshacerse de la planta y quienes reconocen su nobleza y utilidad, precisamente debido a su densa población y veloz reproducción. Es interesante sostener esta conversación durante el taller y poner en práctica una escucha que contemple las diferentes posturas, dando espacio para conocer a mayor profundidad cada testimonio y la complejidad de relaciones ecológicas.

El carrizo se propaga tan rápidamente que el cultivo apenas se implanta una sola vez; luego se renueva autónomamente, debido a su crecimiento lateral a través de estolones. El órgano de inicio

es un trozo de rizoma, que es un tallo subterráneo capaz de brotar tallos aéreos verticales (las cañas) y raíces. El rizoma sirve como reserva de nutrientes y es el corazón de la caña. Una vez que se coloca en el suelo y se le proporcionan las condiciones adecuadas, el rizoma comienza a expandirse (Valdez 2010, 24)¹³. Los estolones actúan como puentes botánicos que, organizados y comprometidos, se expanden con la intención de garantizar su supervivencia.

Talleres: tejer la q'eswa de carrizo

El carrizo me enseña a mí y yo enseño a través del carrizo. Muchas veces me he preguntado qué es lo que me gusta de enseñar, y ello me ha llevado a preguntarme si la voluntad de “enseñar” es algo inherente al ser humano. Marina Garcés, filósofa catalana, dice que la educación es una invitación a pensar en común:

«[...] ¿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 unión / separación, los cuerpos se continúan. No sólo porque se reproducen, sino porque son finitos. Donde no llega mi mano, llega la de otro. Lo que no sabe mi cerebro, lo sabe el de otro. Lo que no veo a mi espalda alguien lo percibe desde otro ángulo... La finitud como condición no de la separación sino de la continuación, es la base para otra concepción del nosotros, basada en la alianza

¹³ Valdez, Carlos. 2010. "Caña – Carrizo". Universidad de Alas Peruanas 73-74. Acceso el 10 de junio de 2023. https://www.academia.edu/27985847/Ca%C3%B1a_Carrizo.

y la solidaridad de los cuerpos singulares, sus lenguajes y sus mentes» (Garcés 2013, 30)¹⁴.

Esta cita de Garcés nos ayuda a recuperar la idea de que nos necesitamos unos a otros, porque nos complementamos. La educación suele entenderse como dinámica vertical donde de un lado está quien sabe y, del otro lado, quien no sabe. Este es un craso error que frustra toda posibilidad de generar conocimiento, porque el aprendizaje se produce cuando nos enfrentamos a lo diferente y crecemos a través de ello. Esto implica reemplazar el juicio, los estereotipos e imágenes preconcebidas, por una curiosidad libre, y ser capaces de reconocer que crecemos mediante el “otro”, conformando una unidad.

adrienne maree brown, activista y escritora, en su libro *Emergent Strategy*, escribe nueve principios que guían hacia el “despertar a los sistemas sagrados de vida que nos rodean”. Comparte generosamente las lecciones que ha aprendido al trabajar con grupos como facilitadora. Cuando leí su libro, el principio que me quedó grabado durante mucho tiempo, fue una invitación a escuchar el contenido potencial real de una conversación: “Hay una conversación en la habitación que sólo estas personas en este momento pueden tener. Encuéntrala” (brown 2017, 27)¹⁵.

¹⁴ Garcés, Marina. 2013. *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra.

¹⁵ brown, adrienne maree. 2017. *Emergent Strategy*. California: AK Press, 27.

¿Cómo hacerlo? Escuchar es un desafío complejo y significativamente subestimado. Puede parecer que lo estamos haciendo y, sin embargo, muchas veces solo estamos esperando que el otro acabe de hablar para decir nuestra idea. Para lograr alianzas solidarias como las que menciona Garcés, que permitan llevarnos a modos de convivencia más sostenibles, primero debemos de aprender a escuchar desde la escala más íntima y cercana. Es en el silencio que uno puede advertir mensajes más sutiles que, de lo contrario, pasan desapercibidos. Significa prestar atención no solo a quien está hablando sino también al ambiente, sentir la comunicación no verbal y observar cómo nuestra presencia se relaciona con el entorno. Alrededor del mundo, en muchas ciudades, como por ejemplo Lima, se ha perdido esa sensibilidad de lectura sensorial, porque aparentemente es menos “necesaria”. Las dinámicas urbanas se han modernizado al punto que dificultan la posibilidad

de diferenciar el olor de la tierra, escuchar cuando aumenta el agua del río u observar la interacción entre plantas. Se ha priorizado un desarrollo social dentro de una especie de burbuja protectora que es un constructo artificial. Hoy las ciudades se ven gravemente afectadas por la crisis climática a través de inundaciones e incendios, fenómenos que evidencian nuestra interdependencia ecológica.

Tejer el carrizo es una invitación a hacer una pausa. La planta, en ese sentido, es un vehículo para sensibilizarnos y reactivar esa escucha sensorial y sutil, que emerge de manera natural al encuentro con el material. Al momento de torcer las hojas de carrizo, uno conoce su textura, resistencia, calidad de fibra y estados de hidratación, y al mismo tiempo aprende cuánto se debe tensar la soga con el cuerpo utilizando el pie, el muslo o la cadera, si los dedos y las palmas están lo suficientemente mojadas para que la fibra se tuerza con facilidad, y cuál

es el ritmo más cómodo y constante para avanzar. La repetición continua de la acción nos introduce en un estado de relajación y fluidez. Hay que evitar *pensar* el movimiento y confiar en que el cuerpo va a encontrar un ritmo orgánico de aprendizaje. Es como respirar: si te enfocas en tratar de entender la respiración racionalmente o controlarla, uno puede incluso llegar a tensarse. Mientras que si uno observa la respiración y tan solo siente su presencia, es muy agradable; permaneciendo como un acompañante de ese ritmo natural entre el inhalar y el exhalar, se consigue una relajación más profunda.

Q'eswa, como hemos visto, quiere decir 'soga' o 'torcer la paja', y quechua es el nombre de la lengua andina. Son palabras vecinas con una similitud fonética que no es una coincidencia, pues de alguna manera están cargadas de la misma intencionalidad de generar unión. Así como el tejedor andino tuerce la paja (*q'eswa*) para crear puentes,

crea el idioma (quechua) para poder comunicarse. Dentro de la cosmovisión andina, el tejido tiene una implicancia muy profunda, es una estructura de pensamiento a través de la cual se entiende y experimenta la vida. Por ejemplo, la urdimbre, técnicamente, es la disposición de hilos verticales que estructuran un telar, pero en la cosmovisión andina es más que eso, es la imagen mental de una matriz de hilos invisibles que responden a un orden cósmico, del cual solo somos parcialmente conscientes. Roberto A. Restrepo A., autodidacta de biología, antropología y consultor de la UNESCO, resume desde su perspectiva cómo se experimenta ese diálogo con la naturaleza en el mundo andino a través del concepto de urdimbre, entendido como la red a través de la cual suceden las interacciones. Menciona que el tejido se forma cuando los seres vivos recorren los caminos del territorio, conectando niveles y valles. Esta cohesión es central en el pensamiento originario,

donde el mundo es un entramado de conexiones. En el desplazamiento horizontal, se crean redes de diversidad territorial y cultural, donde se entrelazan lo ritual, el territorio y la cultura.

«Dialogar es escuchar al otro a través de todos los sentidos y dejar sentir nuestra voz no como una posición de autoridad, sino como una expresión ejemplar, de experimentación propia, que opera sólo como ejemplo a considerar; se dialoga con lo sagrado a través del ritual, con la naturaleza mediante el saber hacer y entre nosotros con la palabra oral, la que teje relaciones, ejemplos particulares y posibilidad de compartir experiencias en un mundo-tejido en el que todos somos hilos y puntadas entrelazadas» (Restrepo s/f)¹⁶.

Empecé dando talleres en Lima, cosechando las hojas del río Surco, y al traer este material al taller se iniciaba una conversación con respecto a los flujos de agua canalizados por la ciudad. Desde el momento en que tomamos conciencia de esas conexiones aparentemente invisibles (en muchos casos, los participantes no conocían la existencia del río), se experimenta el sentido de interconectividad al cual se refiere Restrepo. Con el tiempo, han ido surgiendo más oportunidades para enseñar en otros lugares, en ecosistemas y paisajes distintos, donde también crece el carrizo, pero en condiciones muy diferentes, como fue el caso de

¹⁶ Restrepo A., Roberto A. "Visión andina del agua". *El Agua: Un patrimonio que circula de mano en mano*. Banco de la República, Artículo 6. Acceso el 10 de mayo de 2023. <https://redaprende.colombiaaprende.edu.co/metadatos/recurso/vision-andina-del-agua/>.

Ámsterdam y, recientemente, Nueva York. Voy a compartir un poco más sobre la experiencia en este segundo lugar.

El pasado 29 y 30 de junio de 2023, fui invitada por el colectivo Ensayos¹⁷, dirigido por Camila Marambio y Christy Gast, a dar un taller de tejido



Taller “Fen & Friends” realizado en Wassaic Project, NY. Fotografía: Alejandra Ortiz de Zevallos, 2023.

en carrizo para la comunidad de Wassaic Project en Nueva York, en colaboración con el Consejo Asesor de Conservación y Comunidades Climáticamente Inteligentes de la Ciudad de Amenia. Fueron dos días durante los cuales hablamos de los humedales que alberga Amenia, la importancia de la reserva de carbono en las turberas y el cambio climático. Mientras aprendíamos a tejer, empezaron a llegar las cenizas de los incendios de Canadá, densificando el aire, y tuvimos que movilizarnos al interior de un edificio para continuar la conversación con respecto a formas más sostenibles de habitar. Tuvimos participantes entre los ocho y cincuenta años, educadores, científicos y artistas; cada cual iba encontrando su propio ritmo y descubriendo que, mientras más soltaban el cuerpo, mejor salía el tejido. Stuart Findlay,

¹⁷ Ensayos es un colectivo de artistas y científicos que investiga temas ambientales y diálogos multiespecies, inicialmente enfocado en Tierra del Fuego y ahora ha crecido con grupos de investigación en otros archipiélagos.

del Cary Institut of Ecosystems Studies, invitado también por Ensayos, expuso el conflicto que supone esta planta. Cerca del estacionamiento de la estación de tren, podíamos ver claramente cómo la población de *Phragmites australis* se extendía sobre el humedal amenazando a otras especies. Findlay nos dijo que no existía una solución fácil en términos del manejo de la población de esta planta y nos preguntó qué haríamos si esa fuera nuestra tierra y tuviéramos la posibilidad de tomar acción: ¿la dejaríamos libre o tomaríamos una medida restrictiva? Durante el taller, nos sentamos con la tensión que integra esta pregunta y, sin ánimos de tener una respuesta definitiva, escuchando las diferentes opiniones. En un momento determinado, alguien dijo: “probablemente no vamos a encontrar una solución específica para ello, pero estoy segura de que esto que estamos haciendo es un comienzo, sentarnos a trabajar con nuestras manos mientras

conversamos de temas que no tienen una única respuesta”.

Conclusión

Las graves consecuencias medioambientales que atravesamos con el aumento de la temperatura, los incendios, las inundaciones y la escasez de agua, no se pueden pensar de manera separada a una crisis del ser humano, pues la desbordante extracción que hemos ejercido sobre el planeta tiene sus orígenes en una desconexión con la naturaleza, que a su vez implica una desconexión con nosotros mismos. Nos hemos enajenado y hemos interpretado la naturaleza como un recurso, antes que como una realidad o dimensión de la cual formamos parte. Como propone el filósofo indígena brasileiro Ailton Krenak, “Sólo es posible pensar en la ‘naturaleza’ si estás fuera de ella. ¿Cómo haría un bebé que está dentro del útero de la madre para pensar en su madre? ¿Cómo haría una semilla para pensar la fruta? Es desde

afuera que se piensa el adentro” (Krenak 2021)¹⁸. Si recordamos que somos naturaleza y que no existe distinción entre afuera y adentro, conviviremos en un mundo mejor.

Hacer la *q'eswa* con el carrizo abre esa posibilidad de restituir el orden y sintonizar. Mediante el encuentro con el material y la experiencia del aprendizaje corporal, es posible ingresar a una dimensión de comunicación no verbal que nos devuelve a un estado muy primario, que se sostiene en el silencio como una manera de ser y estar. A lo largo del texto, hemos visto que esta planta ha evolucionado junto las civilizaciones, sirviendo para diferentes métodos constructivos, que a su vez han servido para la producción cultural e identitaria de un lugar, además de su capacidad para responder la crisis hídrica. Esta es una invitación a que sigamos

aprendiendo con la planta como una estrategia de habitar y adaptarnos al territorio.

El Perú es un país profundamente rico en su tradición textil, durante siglos, los tejidos han jugado un papel crucial en la vida social, política y económica de las comunidades andinas. Hasta antes de la llegada de la escritura alfabética con los españoles, el textil y la cerámica eran los únicos medios para contener y transportar información. En la cosmovisión andina, la creación de un tejido responde a una estructura de pensamiento sobre la vida misma; es un valor intangible que va más allá de un producto terminado y que, lamentablemente, no es suficientemente valorado. El mundo actual prioriza la inmediatez y, en ese sentido, los procesos manuales y artesanales en el mercado se enfrentan a una fuerte contradicción: por un lado,

¹⁸ Krenak, Ailton. 2021. “Nuestra Historia está entrelazada con la historia del mundo”. *Prácticas artísticas en un planeta en emergencia*. Acceso el 12 de junio de 2023. <https://cck.gob.ar/wp-content/uploads/2021/02/Ailton-Krenak.pdf>.

son portadores de un legado que buscan preservar y, al mismo tiempo, compiten con otras alternativas de manufactura más inmediata. El Q´eswachaka, a una escala mayor, así como Sabina Chumpitaz y Santiago Pilco, en su singularidad, son ejemplos de fuerzas resilientes que han logrado permanecer en el tiempo, dando continuidad a un legado a pesar de las adversidades. Viajar desde la capital a regiones donde los textiles están profundamente

arraigados, para aprender nuevas técnicas, me ha dado un profundo aprecio por el sentido de comunidad y toma de conciencia de los desafíos que enfrenta el conocimiento local indígena frente a las demandas globalizadas. Me siento honrada por la generosidad que he encontrado en grandes maestros y, en respuesta a ello, es que he decidido enseñar lo aprendido, para así preservar el conocimiento.

Alejandra Ortiz de Zevallos (Lima, Perú, 1995) Artista textil. Estudió escultura en la PUCP. En su práctica como maestra y tejedora busca generar diálogos que surjan desde una ética del cuidado dentro de uno mismo con el medio ambiente. Desde el 2019 ha trabajado con el canal Surco en Lima y actualmente enseña talleres de tejido con la fibra del carrizo que crece en las riberas del río, utilizando una técnica de andina que aprendió en Cusco, durante una residencia con Mater Iniciativa en 2019. En 2022 tuvo su primera exposición individual, *Flujos como cuerpos como nudos*, en SED - Dédalo; participó de la feria PaRC PINTA y obtuvo Mención Honrosa en el XII Concurso Nacional de Pintura del BCRP. En 2021 participó en las muestras colectivas *La posibilidad de lo común*, en la Galería del Paseo, y *Simbiosis*, en la residencia Andamio. En 2020 participó en la exposición *KHIPU* en el Museo de Arte de Lima. Actualmente forma parte del colectivo *entre—ríos* y cursa el programa de posgrado *Confluence MFA* de la Universidad de Nuevo México.

Ríos voladores. Condensaciones del Laboratorio “Acualiteracias: sentipensando con las aguas”

Elizabeth Gallón Droste y
Daniela Medina Poch

la lluvia, atravesándome el cuerpo, inundándome de frío, activando mis babas, mis mocos, mis lágrimas, esta lluvia que ablanda la tierra.

Fragmento de “Fantasmas de humedales en la lluvia”, video-ensayo para la sesión de aproximaciones experimentales desde el video y la acción durante el laboratorio por Verónica Rincón, 29.11.2022.



Verónica Rincón: “Fantasmas de humedales en la lluvia”, 2022.
Fotograma de video.

Resumen

El laboratorio **Acualiteracias: sentipensando con las aguas. Un archivo fluido de comunicaciones interespecie en temporalidades híbridas**, se realizó a través de la plataforma de Zoom, del 29 de noviembre al 13 de diciembre de 2022, durante cinco sesiones tituladas “**Ojos de agua**”, “**Confluencias**”, “**Estuarios**”, “**Desembocadura**” y “**Acuíferos**”. Cada sesión se llevó a cabo desde un enfoque y un medio distinto que se tejía procesual y consecutivamente. Participamos más de 30 personas conectadas remotamente desde diversos contextos y situaciones en América Latina. Acualiteracias fue un programa formativo gratuito, abierto a una audiencia diversa que estaba dispuesta a la experimentación y al trabajo colectivo bajo el marco de LA ESCUELA__, una plataforma conducida por artistas para el aprendizaje radical en espacios públicos¹. A través de diversas aproximaciones artísticas, durante el proceso, buscamos catalizar *sentipensares* con las aguas para así contribuir a promover y tejer culturas hidrocósmicas entre cuerpos de agua. En las próximas páginas compartimos cómo emergió y se llevó a cabo el laboratorio, y reflexionamos sobre los procesos e intercambios que se crearon durante los espacios-encuentros digitales, así como los aprendizajes, retos y potencialidades que nos dejan este tipo de procesos hidropedagógicos transfronterizos.

¹ La Escuela__. 2023. Acceso el 26 de junio de 2023. <https://laescuela.art/es/about>.

Surgimiento del laboratorio de las Acualiteracias: sentipensando con las aguas en el contexto latinoamericano

¿Cómo hacerle frente a las crisis hídricas desde las relaciones del día a día que tenemos con las aguas? ¿Cómo reconocernos como cuerpos de agua, no desde la separación de cuerpos humanos que necesitan agua, sino desde lo indivisible de nuestra acuosidad? Estas fueron unas de las preguntas que nos estuvieron acompañando en el año 2020, y con las cuales empezamos a colaborar artísticamente en torno a las aguas en el contexto latinoamericano, desde un interés común por las sensibilidades, relacionamientos, prácticas y reflexiones críticas acuáticas. Atravesadas por experiencias migrantes, de ires y venires entre Europa y Latinoamérica, y por las limitaciones de movilidad de la pandemia, pensar en y con las aguas en Latinoamérica fue un lugar de encuentro y

reacercamiento a los cuerpos de agua de algunos de los lugares en donde habíamos crecido. Desde una óptica reflexiva y una mirada fresca ofrecida por la combinación de la memoria afectiva, la exposición ante referentes de territorios y prácticas acuáticas de donde estábamos habitando, y sus coyunturas sociopolíticas y culturales, nuevas posibilidades y perspectivas se fueron manifestando.

El año 2020 fue también el año en el que el agua empezó a cotizarse en la bolsa de valores, lo que refleja ya una disputa en relación a las desigualdades en el acceso al agua potable y los intereses comerciales de cooptar y capitalizar las relaciones con las aguas. En paralelo, se venían articulando, desde hace unos años, varios procesos en defensa de ríos y cuerpos de agua que han llevado al reconocimiento de los derechos de la naturaleza, como es el caso del río Atrato en el departamento del Chocó,

en Colombia, en 2016. Estos procesos empezaban a mostrar las posibilidades y limitaciones de esta figura.

Por otra parte, cada vez más personas e iniciativas culturales artísticas se tejían en torno al agua y los ríos como sujetos centrales y su situación de emergencia. Los marcos expositivos y espacios de conversación e intercambio en el contexto colombiano, como lo fue el Mercado de Saberes *A contracorriente de las inequidades. Bogando por el presente hacia (otros) futuros posibles*²; el Salón Nacional de Artistas 46 *Inaudito Magdalena*³; La Bienal de Sídney, bajo la curaduría de José Roca, *Rivus*⁴, y la plataforma entre-ríos, bajo la dirección de Lisa Blackmore, son algunos ejemplos. Como investigadoras y artistas pluridisciplinarias,

tanto nuestras biografías como nuestras prácticas también se han visto nutridas por estas coyunturas, y desde investigaciones personales y colectivas buscamos contribuir a estas reflexiones. Como proceso en conjunto, además de la propuesta de las acualiteracias, nuestra investigación artística *Intersecting Mediterraneans* (2020 - 2023) se ha interesado en descentralizar la mirada europea del mar Mediterráneo a través de sus ríos regionales, remembrados y activados a través de voces que invocan mitos, cantos, afectos, relaciones, y memorias.

Para el laboratorio de las *Acualiteracias*, a partir de un enfoque en las relaciones cotidianas con las aguas, propusimos, por medio de ejercicios artísticos como video-ensayos, escrituras

² A Contracorriente. Mercado de conocimiento y no conocimiento útil. Acceso el 26 de junio de 2023. <https://www.acontracorriente.co/>.

³ Artes Visuales - Programación SNA46. Acceso el 26 de junio de 2023. <https://artesvisuales.mincultura.gov.co/sna46/programacion/>.

⁴ Rivus-Biennale of Sydney. Acceso el 26 de junio de 2023. <https://www.biennaleofsydney.art/>.



Elizabeth Gallón Droste y Daniela Medina Poch: *Intersecting Mediterraneans(s) from its Regional*, 2021-2023. Fotograma de video.

fabulativas, ecologías sonoras, collages colectivos y rituales especulativos, transitar de perspectivas antropocéntricas a posicionamientos feministas–posthumanistas, como los que sostiene Rosi Braidotti (2022)⁵. Propone que lo que se ha considerado como naturaleza no es instrumental para el beneficio de la humanidad, reconociendo que se es parte de un sistema

interdependiente de relaciones entre diversas entidades, es decir, interespecífico. El ‘post’, siguiendo a Braidotti (9), hace referencia a ese movimiento de descentrar al humano, nutriendo relacionamientos alternativos y transformadores por los comunes, intergeneracionales y transversales, reconociendo los no-comunes y la heterogeneidad, que accionan

⁵ Braidotti, Rosi. 2022. *Posthuman Feminism*. Cambridge/Medford: Polity Press.

otros posibles mundos basados en la solidaridad, el cuidado y la compasión.

Respondemos a este llamado de accionar otros posibles y responsabilizarnos desde los conocimientos y experiencias situadas (Haraway 2016)⁶ en relación a las crisis hídricas actuales que son resultado de actividades basadas en el neocolonialismo y el extractivismo con repercusiones severas de sequía y contaminación en *territorios* como lo son el río Atrato que está siendo intoxicado con mercurio y cianuro por la minería de oro, el río Cauca enfrentándose a la sequía ocasionada por Hidroituango, y el desvío y sequía del arroyo Bruno en la Guajira por la minería de carbón de El Cerrejón, entre muchas más, propiciando este laboratorio como espacio-encuentro desde una plataforma digital. Aprovechando

el impulso, la intuición y la inmediatez de las experiencias corporalizadas, invitamos a participar desde un enfoque teórico-práctico e interdisciplinario, de experimentación y aprendizaje colectivo. La intención era catalizar sentipensamientos con las aguas, desde el reconocimiento de las diversas experiencias y relaciones cotidianas con estas, en sus múltiples fases, así como en su ausencia, para contribuir a promover y tejer culturas hidrocoumes entre los cuerpos de agua, como lo sugiere Astrida Neimanis (2018)⁷.

Seguimos la invitación de tejernos y situarnos en conversación con los posicionamientos de las cosmovisiones de Abya Yala que emergen al margen de la racionalidad científica y económica, esforzándose por reunir el vínculo entre naturaleza y cultura, buscando otras formas

⁶ Haraway, Donna J. 2016. *Staying with the Trouble. Experimental Futures*. Durham, NC: Duke University Press.

⁷ Neimanis, Astrida. 2018. "Bodies of Water, Human Rights and the Hydrocommons". *Topia. Canadian Journal of Cultural Studies* 21: 161-182. Acceso el 1 de agosto de 2023. <https://doi.org/10.3138/topia.21.161>.

de trabajar por la preservación de la vida en el mundo como lo describe el antropólogo Arturo Escobar (2018)⁸. Nos interesaba que esta revinculación como cuerpos de agua se diera a partir de las relaciones cotidianas en y con los territorios donde habitamos e intercambiamos con las aguas, pues los cuerpos están permeados por los contextos que nos atraviesan y son reflejos de las relaciones entre cuerpos sociales y medio ambiente (Forst, V., Bäckström, Å. & Pink, S. 2013, 163)⁹. En este sentido, tanto el agua como entorno complejo que atraviesa una urbe o que marca un paisaje, como el agua que sale de las tuberías y tiene contacto con los cuerpos, o el agua que bebemos y también el agua en nuestros cuerpos, que habita en nuestra memoria y recuerdos afectivos, están impregnadas y permeadas por complejos

ensamblajes en su devenir. Así lo refleja la cita de Verónica Rincón al principio de este texto, donde expresa que con la lluvia se ablanda su cuerpo, sus fluidos, la tierra, siendo manifestación, continuidad y memoria del humedal. Al narrarnos desde cómo nos atraviesan las aguas y devenimos con estas y las aguas con nosotres, salen a relucir tanto las experiencias individuales como las realidades de diversos territorios y cuerpos de agua localizados en Abya Yala.

El entendimiento de las aguas como archivos vivos de conocimientos situados en temporalidades entrelazadas se inspira en las ontologías relacionales y políticas en Colombia, cosmovisiones muiscas, formas de habitar en la actualidad y los procesos en defensa de los acuatorios de

⁸ Escobar, Arturo. 2018. *Otro Posible es posible: caminando hacia las transiciones desde Abya Yala/Afro/Latino-América*. Bogotá D.C., Colombia: Ediciones Desde Abajo.

⁹ Fors Vaikke, Bäckström Åsa, Pink Sarah. 2013. "Multisensory emplaced learning: resituating situated learning in a moving world". *Mind, Culture, and Activity*, 20(2), 170-183, <https://doi.org/10.1080/10749039.2012.71999>.

los procesos organizativos del Pacífico colombiano. Ponemos a dialogar estas experiencias con la propuesta de corpoliteracia del curador camerunés Bonaventure Soh Bejeng Ndikung (2020)¹⁰, que define como “un esfuerzo por contextualizar el cuerpo como plataforma, escenario, sitio y medio de aprendizaje, una estructura u órgano que adquiere, almacena y difunde conocimiento” (89)¹¹. Inspiradas por lo que propone Bonaventure respecto al cuerpo, y con lo que veníamos articulando previamente, empezamos a delinear las acualiteracias como: *el reconocimiento de las relaciones de cuidado con las aguas como seres vivos, en todos sus estados, fases y ritmos. Pensar en acualiteracias tiene que ver con la comprensión de las relaciones afectivas recíprocas con y hacia ellas en la cotidianidad, en sus*

transformaciones a través del tiempo y en relación con nuestros propios cuerpos. Acualiteracias emerge desde la capacidad de sentipensar, aprender e imaginar con las aguas y de poder recibir, recodificar e interpretar la información que contienen. El agua del presente es un archivo vivo del entramado de las relaciones en múltiples temporalidades. En ella se contiene información sobre los lugares y cuerpos con los que se ha relacionado. Así, desde el agua podemos acceder a tiempos, tecnologías ancestrales y el entramado de sus ciclos relacionales. A partir de esta definición conjunta, Daniela Medina Poch expande el concepto de acualiteracias describiendo sus cinco lentes investigativos en su texto y conferencia performativa “Acualiteracias: Entendiendo

¹⁰ Ndikung, Bonaventure Soh Bejeng. 2020 “Corpoliteracy — Envisaging the Body as Slate, Sponge, and Witness”. En *IN A WHILE OR TWO WE WILL FIND THE TONE: Essays and Proposals, Curatorial Concepts, and Critiques*. ARCHIVE BOOKS.

¹¹ Original en inglés, traducción propia.

y percibiendo las aguas como soportes de datos híbridos”¹². Los cinco lentes investigativos de Daniela contribuyeron a la propuesta del laboratorio, en diálogo con las investigaciones de largo aliento que viene proponiendo Elizabeth desde la antropología y la etnografía multimodal, navegando las ecologías afectivas relacionales tejidas con los ríos en paisajes que reexisten a desastres socioambientales¹³. El laboratorio, desarrollado en conjunto por Daniela y Elizabeth, es un marco expansivo de reconocimiento de las relaciones

afectivas con el agua como ser vivo, en donde invitamos colectivamente a pensar cómo situarnos y transitar dentro de un contexto que descentra al humano (Braidotti 2022) y nutre relaciones de cuidado en la cotidianidad desde Latinoamérica.

Entramados pluriacuáticos: contextos y urdimbres con las que (nos) nutrimos

Las acualiteracias dialogan con la invitación a pensar con las aguas (Chen, McLeod y Neimanis 2013)¹⁴ para reconocer

¹² Medina Poch, Daniela. 2021. *Aqualiteracias: Understanding (and Sensing) Water as a Hybrid Data Carrier*, COVEN Berlín. Medina Poch, Daniela. 2023. “Acualiteracias: Entendiendo y percibiendo las aguas como dispositivos de datos híbridos”. Acceso el 09.10.2023 <https://entre-rios.net/acualiteracias/>. *Aqualiteracias*: conferencia performativa presentada en septiembre 2022 en el lago Tegel de Berlín en el marco de *Artistic Ecologies: New Compasses, Tools and Alliances*, curado por Neue Nachbarschaft Moabit en colaboración con Moabit Mountain College, Rijksakademie y whw akademija y composición sonora presentada en marzo 2023 en Errant Bodies y expuesta digitalmente en Fluid Ecotonalism.

¹³ Entre estos se encuentran el libro *Útica. Bajo el arrullo de las aguas* (2023); “Embarcarse a navegar con el Atrato: Diario de campo multimodal” (2022) para entre – ríos: <https://entre-rios.net/atrato/>; y “vocear ríos” su investigación doctoral basada en el proceso de defensa del río Atrato que se ha expandido a instalación multimodal y sesiones de escucha como “leakages” junto a Pablo Torres en ~pes. Acceso el 09 de octubre de 2023. <https://pesss.net/leakages>. Un resumen de la investigación se encuentra en: Gallón Droste, Elizabeth. 2023. “voicing

los aspectos acusos de nuestras vidas. Basándonos en las relaciones cotidianas, hacemos énfasis en el sentipensamiento, pues más que racionalizar, tiene que ver con experiencias que pasan por el cuerpo desde el relacionamiento ecosistémico y afectivo. El sentipensamiento es una forma de habitar y relacionarse con el ecosistema de los pescadores cerca de San Martín de la Loba, en el río San Jorge, en la costa atlántica de Colombia. Esto lo aprende el sociólogo colombiano Orlando Fals Borda al indagar respecto a las relaciones sociales humanas con los cuerpos de agua, en especial con los ríos, lo cual elucida como *fundamentos de la cultura anfibia* (1979)¹⁵. Fals Borda

comparte lo aprendido sobre la importancia de sentipensar con la tierra, es decir, pensar con el corazón y sentir con la cabeza, rompiendo así con la dicotomía 'razón-cuerpo'. Siguiendo con la propuesta de revinculación de razón y emoción, y cuerpo y mente, nos basamos en la pensadora Sara Ahmed (2004)¹⁶, quien sostiene que "[...] el conocimiento no puede separarse del mundo corporal de los sentimientos y las sensaciones; el conocimiento está ligado a lo que nos hace sudar, estremecernos, temblar, todos esos sentimientos que se sienten, de manera crucial, en la superficie del cuerpo, la superficie de la piel con la que tocamos y nos toca el mundo" (259-260).

~ listening to rivers of gold". En: *Wasser Botschaften*. Museum am Rothenbaum – Kulturen und Künste der Welt –MARKK–. 248-265.

¹⁴ Chen, Cecilia, Janine MacLeod y Astrida Neimanis. 2013. *Thinking with Water*. Montreal: McGill-Queen's University Press. <https://doi.org/10.1515/9780773589339>.

¹⁵ Fals Borda, Orlando. 1979. *Historia doble de la costa, tomo I: Mompox y Loba*. Bogotá: Carlos Valencia editores y Fals Borda, Orlando. 1984. *Historia doble de la costa, tomo III: Resistencia en el San Jorge*. Bogotá: Carlos Valencia editores.

¹⁶ Ahmed, Sara. 2004. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh University Press.

El sentipensamiento también es una invitación a la escucha polifónica de las relaciones más que humanas en y con los paisajes en constante devenir, entre y con los cuerpos de agua y los múltiples seres que habitan en estos. Hacemos énfasis en los paisajes desde su dinamismo donde confluyen múltiples temporalidades y polifonías, y no como objetos inertes, siguiendo a Anna Tsing (2017)¹⁷. Como lo expresan los pescadores, saber relacionarse con las temporalidades, esperar cuando hay sequía, pescar cuando hay abundancia de peces, vivir con los ritmos y la memoria del río, desde la vida comunitaria, buscando el balance, aunque

sea difícil¹⁸. Podríamos decir que el sentipensamiento y la sintonización con los ritmos simbióticos son aspectos inherentes a las acualiteracias.

Desde la investigación sentipensante con los territorios y las luchas locales afro e indígenas de Abya Yala, viene la propuesta de dar cuenta de la activación política de la relacionalidad, y la apuesta a transitar al pluriverso: un mundo donde caben muchos mundos (Escobar 2014 y 2015; Blaser y de la Cadena 2018)¹⁹, que se inspira en la propuesta decolonial Zapatista del año 1996, promulgada en la Cuarta declaración de la Selva Lacandona²⁰. En el caso

¹⁷ Tsing, Anna Lowenhaupt. 2017. *The Mushroom at the End of the World*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

¹⁸ "Orlando Fals Borda-Concepto Sentipensante". Acceso el 06 de agosto de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=mGAy6Pw4qAw>.

¹⁹ Escobar, Arturo. 2014. *Sentipensar con la Tierra: Postdesarrollo y Diferencia Radical*. Medellín: Universidad Autónoma Latinoamericana.

Escobar, Arturo. 2015. "Territorios de diferencia: la ontología política de los 'derechos al territorio'". En: *Desenvol. Meio Ambiente*, 5 (35), 89-100. de la Cadena, Marisol y Blaser, Mario. *A World of Many Worlds*. New York: Duke University Press, 2018. <https://doi.org/10.1515/9781478004318>.

²⁰ Cuarta Declaración de la Selva Lacandona. Acceso el 06 de agosto de 2023. <https://enlacezapatista.ezln.org.mx/1996/01/01/cuarta-declaracion-de-la-selva-lacandona/>.

colombiano se encuentran, entre muchas, los procesos de largo aliento en defensa del río Atrato en el Chocó reconocido sujeto de derechos en el año 2016, del río Cauca reconocido víctima del conflicto armado en Colombia por la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP) en el año 2023 y las movilizaciones en defensa del arroyo Bruno que se vienen realizando desde la Guajira.

Al proponer las acualiteracias en la perspectiva del pluriverso para contribuir a los hidrocomunes, basándonos en las relaciones cotidianas con las aguas, es importante hacer énfasis en las *conexiones parciales* (de la Cadena 2015) y los *no-comunes* (Blaser y de la Cadena 2018), para continuar indagando sobre la heterogeneidad como la base que negocia simetría y reconocerlas desde una perspectiva interseccional. El concepto de conexiones parciales es una herramienta no solo analítica sino también política, dado que no jerarquiza ni borra o excluye. Más bien, a través de

la relacionalidad —concebida como un aspecto intrínseco a las entidades— es posible verlas en sí permaneciendo disímiles sin exclusión (de la Cadena 2015, 33). En esta misma línea, Blaser y de la Cadena (2018) contestan la idea del ‘bien común nacional’, que entienden como una imposición, pues implica la destrucción de todo aquello que el Estado y la modernidad no pueden reconocer. Por eso proponen los no-comunes, como bases heterogéneas donde las negociaciones por el común son un logro continuo y un proceso constante (19). En este sentido, reconocer que los hidrocomunes son un proceso constante desde la heterogeneidad, y un campo de disputa por la descentralización de la política pública.

Para poder propiciar sentipensares durante el laboratorio bajo los marcos teóricos presentados, combinamos metodologías del performance y la etnografía multimodal, y así generamos una secuencia de ejercicios inspirados en las diferentes

etapas de un cauce fluvial, desde su nacimiento hasta su desembocadura. De esta manera se abría la experimentación desde las experiencias y los lenguajes conocidos, desde las corpoliteracias y las relaciones con las aguas situadas —y por ende no-comunes—, desde las situationalidades de relaciones con la trama sociocultural, territorial, ambiental e histórica que han atravesado y forjado lxs cuerpxs. La invitación a experimentar desde un enfoque interdisciplinar, permitió indisciplinar y exceder ciertas modalidades y acercamientos ya conocidos. Tomando como referencia algunas ideas de Judith Butler (1990)²¹ sobre la performatividad en el desarrollo y sostenimiento de identidades, emplear el medio del performance como método investigativo permitió desneutralizar ciertas

asociaciones y prácticas acuáticas que están, en muchas ocasiones y contextos, normalizadas y sedimentadas, para poder repensarlas de manera extendida.

Llevar a cabo este laboratorio como proceso hidropedagógico transfronterizo en plataformas digitales fue generar *espacios-encuentros*. Por un lado, es importante resaltar que los espacios, en general, son dinámicos y se generan desde la coexistencia simultánea de interrelaciones e interacciones sociales en todas las escalas espaciales, desde el nivel más local hasta el más global (Massey 1993, 155)²². Los espacios-encuentros digitales durante el laboratorio, en este sentido, no son recipientes preconfigurados para la actividad. Deben verse “como procesos y en proceso” (Crang y Thrift 2000, 3)²³ y

²¹ Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

²² Massey, Doreen B. 1994. *Space Place and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

²³ Crang, Mike, & Thrift, Nigel (Eds.). (2000). *Thinking Space* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203411148>.

como espacios de encuentro (Kanngieser 2012)²⁴. Respecto a cómo emergen y se transforman constantemente los espacios, la co-localidad de las personas en los espacios digitales está cada vez más incrustada e integrada a nuestras prácticas cotidianas, haciendo progresivamente menos perceptible la oscilación entre el espacio y estado on/offline (Pink et. al. 2016; Postill 2016)²⁵. Se podría afirmar que estamos en un constante espacio-estado híbrido.

De esta manera, el laboratorio encuentra en el espacio digital las condiciones para su emergencia, como viene sucediendo con más intensidad desde la pandemia

del COVID-19 dentro de las propuestas pedagógicas desde las humanidades ambientales digitales que se enfocan en ríos y cuerpos de agua (Blackmore y Heffes 2022)²⁶. El reto para nosotras en el desarrollo del laboratorio era fomentar acercamientos incorporados, íntimos y sensibles desde la digitalidad. Estos acercamientos artísticos se documentaron colectivamente en un Padlet, una plataforma digital a la cual se puede acceder para navegar y digerir lo compartido en ritmos más personales. Archivando el proceso, el Padlet²⁷ empezó a ser un diario colectivo multimedial, en donde se iban integrando los mundos personales internos y

²⁴ Kanngieser, A.M. 2012. "A sonic geography of voice: Towards an affective politics". *Progress in Human Geography*, 36(3), 336–353. <https://doi.org/10.1177/0309132511423969>.

²⁵ Pink, Sarah, Heather A Horst, John Postill, Larissa Hjorth, Tania Lewis, and Jo Tacchi. 2016. *Digital Ethnography: Principles and Practice*. Los Angeles: SAGE. Postill, John (2016). "Remote Ethnography: Studying Culture from Afar". En: *The Routledge Companion to Digital Ethnography*. Nueva York: Routledge.

²⁶ Blackmore, Lisa y Gisela Heffes. 2022. "Latin American Environmental Research and Practice". *Journal of Latin American Cultural Studies*, 31:1, 105-114, DOI:10.1080/13569325.2022.2084720.

²⁷ Padlet: Acceso el 26 de junio. <https://padlet.com/acualiteracias/acualiteracias-sesiones-mxj39ayptlca65p>.



Elizabeth Gallón Droste y Daniela Medina Poch: Collage, 2023.

externos, y la conversación entre ambos, al igual que los procesos conjuntos. Así nos íbamos contaminando de la plétora de experiencias, memorias, afectos y, en efecto, aguas que se evocaban e invocaban en las sesiones.

En cada sesión navegamos temas y medios artísticos que se pensaron en relación a las

aguas desde las *identidades, imaginarios, comunicaciones híbridas en el presente y hacia el futuro*. A continuación, presentamos cómo fueron los espacios-encuentros digitales, así como algunos de los ejercicios desarrollados durante el laboratorio para elucidar respecto al proceso, a qué retos nos enfrentamos y los aprendizajes que nos deja.

Ríos voladores, navegaciones transfronterizas en los espacios-encuentros digitales

A los flujos aéreos masivos de agua en forma de vapor que vienen del océano Atlántico tropical y son alimentados por la humedad que se evapora de la Amazonía, se les denomina 'ríos voladores'. Estos cuerpos de agua con presencia en Latinoamérica, en su forma efímera y material, viajan rápido, casi imperceptiblemente, vinculando diversos territorios y lugares. Como manifestación de las intrarrelaciones ecosistémicas e interespecíficas, son el constante proceso y flujo de intercambio entre lo subterráneo y lo flotante enfrentando la linealidad. El laboratorio comenzó siguiendo estos principios, presentándonos en relación a los cuerpos de agua que nos atraviesan, invocándoles y geolocalizándoles en un mapa colectivo al que todas teníamos acceso, como se ve en el

collage. 'Atravesar' involucra pasar por el cuerpo, un aspecto que consideramos significativo porque implica una mirada inmersiva desde donde cada persona se sitúa.

Al interactuar a través de las tecnologías digitales, somos mediadas en un "tercer lugar", en una co-presencia remota, que no corresponde a la locación de nadie, sino que emerge a través de la interacción entre la plataforma y la situationalidad de cada persona al encontrarse (Fors V., Bäckström Å., Pink S. 2013). Así mismo, no solo se está en ese tercer lugar, sino que a través de la evocación de experiencias y memorias, de narrarnos desde las experiencias que nos atraviesan, estamos, como los ríos voladores, inmersas y tejidas a la vez en múltiples lugares y temporalidades, de los cuales se entra y se sale constantemente, contaminándonos y siendo transformadas. La narración, en este sentido, es un deseo de darle un significado propio a lo

vivido, siguiendo a la filósofa Adriana Cavarero (2000)²⁸, pues es la propia reflexión sobre lo que ha pasado por los cuerpos; como historia encarnada, desde donde se transita y se está inmersa en estos espacios-encuentros digitales.

Esta condición de estar en todas partes al mismo tiempo, y a la vez compartir cierta proximidad digital, genera una relación particular entre individuos; espacios-encuentros en donde coexiste la proximidad y la enajenación, una cierta intimidad ubicua. Buscamos encontrarnos remotamente desde la co-localidad al evocar cuerpos de agua que pueden habitar en nuestros cuerpos y memorias, y al mismo tiempo estar en distintas geolocalidades. De esta manera, queríamos empezar a conocernos desde las relaciones y experiencias particulares de cada cuerpo, para empezar a evocar resonancias y

encuentros, desde las memorias y afectos, como un proceso de construir hidrocomunes y reconocernos como cuerpos de agua. Tomando consciencia de lo que significa poder conectarnos desde localidades geográficamente lejanas, creamos un espacio híbrido con imaginarios e inquietudes cercanas, atestiguando la conexión fluida de los ríos voladores. Los ríos voladores, en este sentido, lograban tejernos con las aguas desde la navegación digital y su derrame constante en las *webs*, siendo estos medios para transitar esos espacios, logrando llegar a lugares/espacios a los que antes no hubiera sido posible acceder.

Durante el laboratorio, a través de momentos de intercambio, trabajo en grupos y espacios de conversación, buscábamos generar un espacio común y seguro desde los no-comunes y las conexiones parciales

²⁸ Cavarero, Adriana. 2000. *Relating Narratives: Storytelling and Selfhood* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315824574>.

(Blaser y de la Cadena 2018). Para llevar a cabo procesos de aprendizaje creativos que parten de las experiencias íntimas, se necesita generar espacios de cuidado y contención; esto es un proceso de aprendizaje continuo. Con el fin de comenzar a conocernos, al principio de cada sesión y por medio de dinámicas lúdicas, buscamos generar complicidades a través de narrarnos desde las experiencias con las aguas que nos atraviesan, así como continuidad, pues estaríamos compartiendo durante cinco sesiones juntas. También era de suma importancia para nosotras que los encuentros no tuvieran carácter de clase magistral, por lo cual impulsamos conversaciones horizontales dentro de las cuales establecimos diversos momentos de intercambio y retroalimentación; espacios-

encuentros en donde también pudimos estar sumergidas en la experimentación.

Esta también fue la manera que encontramos para cuidar de este espacio donde nosotras, si bien guiábamos los ejercicios, también éramos participantes. Esta es una posición ética y política, pues establecemos el encuentro como espacio de intercambio recíproco, en donde nos reconocemos como aprendices en el proceso. Esta es una posición que resuena con las metodologías de la investigación etnográfica, donde no se es un observador sino un participante y, así, aprendiz (Guber 2019)²⁹. Como son temáticas que nos interesan y atraviesan, buscamos de igual manera, desde la acción participativa colectiva, continuar pasando por el cuerpo, aprendiendo con las (contra)experticias (Svampa 2019)³⁰ desde las experiencias

²⁹ Guber, Rosana. 2019. *La etnografía: Método, campo y reflexividad*. Argentina: Siglo XXI Editores.

³⁰ Svampa, Maristella. 2019. *Las fronteras del neoextractivismo en América Latina: Conflictos socioambientales, giro ecoterritorial y nuevas dependencias*. Bielefeld: University Press/CALAS Collection.

encuerpadas de todas las participantes en los espacios-encuentros, y así contaminarnos y dejarnos afectar en lo que se iba vivenciando en conjunto.

Ser afectadas por la diversidad expresiva de las aguas: Metodologías desde la sensorialidad

Teniendo en cuenta la heterogeneidad, los no-comunes y las conexiones parciales, propusimos ejercicios intuitivos con poco tiempo de preparación durante las sesiones, como lo fue documentar un proceso introductorio en formato de video-performance, llevar a cabo ejercicios de escritura automática en relación a objetos y cuerpos de agua, entre otras, que impulsaban a dejarse guiar por las experiencias, a confiar en la inmediatez, soltar el control y dejar que las aguas, al final, guiaran el qué



Mateo Ayala: "Nave de Agua", 2022. Fotograma de video.

y el cómo. De esta manera, la heterogeneidad de cada cuerpo y cada experiencia se mantenía, mientras todas nos sumergíamos a establecer conversaciones sensoriales desde los medios y las tecnologías que hacen parte de la cotidianidad, como lo propone David Kolb (1984)³¹, quien aboga por la importancia de experimentar para aprender y así generar conocimiento, al pasar por el cuerpo. En el laboratorio era de suma importancia la experimentación y el compartir abierto desde los conocimientos y experticias de cada persona. Con este

³¹ Kolb, David A. 1984 [1939]. *Experiential Learning: Experience as the Source of Learning and Development*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.

tipo de ejercicios también buscábamos descentralizar el agua de fijaciones estéticas explícitas, desde las ecologías oscuras (Morton 2016)³², y así entonarnos con sus diversas expresiones y filtraciones. Los ejercicios planteados en cada sesión buscaban evocar y traer el cuerpo como dispositivo y medio acuático, y también como repositorio de memorias, desde las corpoliteracias. De esta manera se extendían los accesos a los imaginarios de los cuerpos de agua desde la memoria situada y la imaginación hacia aquellas aguas narradas por las demás.

En la Sesión I: “Identidades – Ojos de agua: Aproximaciones experimentales desde el cuerpo y la acción”, se propuso realizar un video-ensayo de una presentación desde el cuerpo humano en relación al cuerpo

de agua con el que se habían identificado al comienzo de la sesión. Esta fue una invitación para sentipensar el cuerpo como contenedor en donde están manifestándose las aguas. Para esto, propusimos como metodología una suerte de investigación-experimentación desde el performance y la etnografía multimodal, la cual describen Isaac Marrero y Gabriel Dattatreyan (2019)³³ como: más allá de textual es sensorial, más que representar busca performar, y más que descriptiva es inventiva. En el marco de este ejercicio, el artista participante Mateo Ayala generó y presentó una videosecuencia en la cual conectaba el agua que sale del grifo de su casa —cuya salida está controlada por una llave giratoria, en donde el agua funciona como recurso para satisfacer la necesidad del consumidor— con el agua que hay

³² Morton, Timothy. 2016. *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*. Nueva York: Columbia University Press.

³³ Dattatreyan, E. Gabriel e Isaac Marrero-Guillamón. 2019. “Introduction: Multimodal Anthropology and the Politics of Invention”. *American Anthropologist*, 121(1). 220-228.

fuera de su casa, que cae bajo agencia propia como parte de la condensación de las nubes, en forma de lluvia, y que se represa en los huecos de las calles en forma de charcos, donde ya no tiene una función que pueda suplir las necesidades de un consumidor. Con esto hace una alusión a romper con estéticas e imaginarios de agua para limpiar al servicio de la humanidad, contestando la idea de agua como simple H₂O e invitando a las aguas de los sueños, como lo propone Ivan Illich³⁴. Este video, cuya secuencia es más sensorial que textual, y cuyos sucesos no representan sino que vivencian, ejemplifica la metodología investigativa-inmersiva que se propuso durante el laboratorio.

Al darle atención a las representaciones del agua, en

las artes, la música, la poesía y la literatura, las imágenes y los dichos, como sugiere la antropóloga Verónica Strang (2011)³⁵, podemos ver a través de estos diferentes lenguajes los múltiples significados y valores que imaginamos o proyectamos en y con las aguas, aprendidos, codificados y transmitidos durante generaciones. A través de las relaciones que se establecen con estas, se impregnan y determinan en una negociación constante sobre quiénes o qué son las aguas.

El mandato transformador de las halófilas

En el libro *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory* (2005)³⁶, el filósofo y sociólogo francés Bruno Latour describe la necesidad

³⁴ Illich, Ivan. 1987. *H₂O and the Waters of Forgetfulness*. Berkeley, California: Heyday.

³⁵ Strang, Veronica. 2011. "Representing Water: visual anthropology and divergent trajectories in human environmental relations", *Anuário Antropológico* [Online], v.36 n.1 | 2011. <https://doi.org/10.4000/aa.1175>.

³⁶ Latour, Bruno. 2005. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.



Marianela Díaz Cardozo: "Halófilas", 2022.

de liberar a los objetos de la objetividad a través de la teoría del actor-red y la ontología orientada al objeto. La obra de Latour explora a menudo las distinciones convencionales entre sujetos y objetos y describe cómo los objetos y las entidades no humanas pueden desempeñar un papel activo en la configuración de las experiencias humanas y las sociedades, desdibujando los límites entre la agencia humana y la no humana.

El segundo ejercicio del laboratorio proponía traer "objetos" impregnados con información sobre algunas de las percepciones y asociaciones

heredadas en relación a los cuerpos de agua locales y transgeneracionales, y cómo estas se han transformado a lo largo del tiempo. Decodificamos e interpretamos la información de estos objetos que entrelazan experiencias, asociaciones e imaginaciones personales y colectivas a través de ejercicios de escritura que asumían puntos de enunciación cambiantes, y que así disolvían las nociones del objeto, entablando conversaciones experimentales de objetos-sujetos.

Uno de estos objetos-sujetos activados durante el laboratorio fueron las halófilas, que la participante Marianela Díaz Cardozo describe como



Tatiana Saavedra: "Cuerpo de Agua", 2022. Fotograma de video.

“especies que viven felices en entornos salobres. Estas hojas de uva de playa (*Coccoloba uvifera*), por ejemplo, transforman la sal en frutas dulces. El mar (las aguas) tienen esa capacidad (¿también mandato?) de transformar la materia que se ve inmersa en ella” (Díaz Cardozo 2022). Así pues, escribiendo desde la perspectiva de piedras, palos y hojas, se fueron reconociendo como actantes y, de esta manera, como cuerpos de agua (Neimanis 2017), como membranas y ecotonos liminares en tensión, donde dos complejos sistemas se encuentran, se abrazan, chocan y transforman mutuamente (105). Esto es algo que sucede de igual manera en los estuarios, las mareas y humedales. Este es un ejemplo de aquellos objetos-sujetos con agencia que hacen parte de procesos-transformaciones en el ecosistema y con los que se establecieron conversaciones.

Condensación de los ríos voladores, navegaciones de lo gaseoso a lo líquido, a modo de conclusiones

Disipando visiones abstractas, idealizadas y homogéneas de las aguas, evocamos el relacionamiento y, así, contacto consciente con ellas también desde las aguas contaminadas, estancadas y ausentes de nuestros entornos próximos. Es así como durante el laboratorio se creó un espacio común para compartir las inmersiones personales que se iban recordando y revelando a través de ese lente sensible y atento. A través de un marco multidisciplinar, se empleó una selección parcial de herramientas y posibilidades mediales-digitales en cada sesión. Se hicieron experimentaciones y evocaciones colectivas alrededor de lo sonoro, lo visual estático, lo visual en movimiento, lo ritual y la escritura, y nuestra relación con las aguas en la cotidianidad. Este foco

en las herramientas mediales permite enmarcar las plataformas digitales, no sólo como dispositivos de encuentro en la distancia, sino también como herramientas de experimentación, de aprendizaje y de trabajo, mediante las cuales nos tejemos con y por los ríos voladores.

Desde un proceso sentipensante con los ríos voladores, nos sintonizamos con la coexistencia de las múltiples aguas en la cotidianidad y su interrelacionamiento no lineal, desde lo que parece efímero a lo material. Confluyendo en espacios-encuentros para indisciplinarnos y contaminarnos con las múltiples expresividades, materialidades, memorias intergeneracionales de y con las aguas; para que se expresaran y registraran, conversaran y se manifestaran sensorialmente las relaciones

cotidianas a manera de eco-poéticas y micropolíticas del cuidado.

A través de los ejercicios se fueron condensando y encontrando los ríos voladores presentes en las memorias, experiencias, aprendizajes y afectos, derramándose en lluvias, nubes y charcos, contagiando e impregnando los espacios-encuentros. Fueron invitaciones a la “sintonización panestética” (Carbonell, Tsing y Tsai 2021)³⁷ en la cotidianidad, que requiere percibir con todos los sentidos, con todo el cuerpo, y lleva a la desintonización para poder encontrarse con las frecuencias y ritmos de los ecosistemas que muchas veces pasan desapercibidos en las prácticas cotidianas, desde donde se expresan las aguas. Dejarse afectar. Intenso y breve a la vez. Desde el “nosotros complejo” (de la Cadena

³⁷ Carbonell, Isabelle, Anna Lowenhaupt Tsing, y Yen-Ling Tsai. 2021. “Attunements”. *Fieldsights*. Acceso el 14 de septiembre de 2023. <https://culanth.org/fieldsights/attunements>.

2019)³⁸, como una invitación a vivir conjuntos, descentrando al humano para construir hidrocomunes.

Como espacio de experimentación y creación, fue posible percibir cómo con las aguas se van absorbiendo y sumando historias, las cuales de igual manera afectan y transforman los cuerpos, se impregnan de las experiencias y son memoria. La corporalidad en los procesos cognitivos, el entendimiento del cuerpo como un archivo vivo en una red más amplia de cuerpos, el conocimiento encuerpado y situado que sucede a través del contacto directo con las aguas y que cuestiona el lente colonial supuestamente objetivo y desprendido, fueron ejes centrales en el intercambio propuesto por el laboratorio. Así pues, el cuerpo propio es medio de aprendizaje sobre los cuerpos de agua y viceversa.

Como sugería Marianela Díaz Cardozo, participante e integrante de LA ESCUELA__, “durante el laboratorio, más que pensar sobre las aguas fue pensar con ellas e incluso como ellas”. Y esta, en efecto, fue una de las conclusiones colectivas del proceso. Una dinámica que propuso un flujo de un cuerpo a otro, abriendo la posibilidad de asumirnos y reconocer el agua presente en sus distintas formas y materialidades, en un intercambio íntimo, donde hay una familiaridad compartida.

Como aguas heterogéneas y en movimiento, el reconocimiento de la confluencia de entramados afectivos y pluriacuáticos nos llevó, en definitiva, a buscar contribuir con sintonizaciones y respuestas futurizantes, como lo proponen desde el pluriverso, respecto a las múltiples crisis hídricas y climáticas que nos atraviesan. “Las emociones

³⁸ de la Cadena, Marisol. 2019. “An Invitation to Live Together: Making the ‘Complex We’”. *Environmental Humanities*. 1 de noviembre de 2019; 11 (2): 477–484. <https://doi.org/10.1215/22011919-7754589>.

también abren futuros, por las maneras en que implican diferentes orientaciones hacia los otros”, nos recuerda Sara Ahmed (2004). En sintonía con esa idea, desde las reflexiones, imaginarios, prácticas cotidianas y ecopoéticas, y desde los afectos y emociones que estos despiertan, buscamos contribuir a amplificar la invitación a *acuificarnos* para seguir tejiendo culturas hidrocomunes desde las prácticas cotidianas afectivas, el arte y la educación.

Pese a la distancia física y al corto tiempo que teníamos para la ambiciosa variedad de ejercicios y aproximaciones que propusimos, la cocreación de los espacios-encuentros digitales también nos deja con ganas de vernos e intercambiar presencialmente, generar espacios-encuentros más amplios, para que los intercambios y conversaciones no estén sujetas a tiempos tan acotados y así, quizás, lograr continuidades desde el común

que se fue generando. Varias de las personas que participaron nos agradecieron en la sesión de cierre y, posteriormente, por el proceso colectivo, por traer memorias de cuerpos de aguas, rituales familiares y relaciones con territorios que les atraviesan, los cuales, como nos compartió Verónica Rincón respecto al río Bogotá: “quiero visitar ese lugar de nuevo con varias preguntas e intenciones de escuchar después de lo que detonaron en mí” (Rincón, diciembre 2022). Así, los ríos flotantes, por medio de la digitalidad, nos permitieron vincular territorios y prácticas de agua que podrían parecer desarticuladas, y así reconocernos en nuestras acuosidades situadas que nutren hidrocomunes. Agradecemos a todas las participantes, por compartir y tejernos a través de prácticas y relaciones acuosas, con las cuales contagian translocalidades y fomentan otras prácticas y miradas que llevan a un constante rearticularnos.

Elizabeth Gallón Droste (Bogotá, Colombia, 1991) Investigadora artística con base en Berlín. Desarrolla su práctica a partir de trabajo de campo combinando diferentes medios. Su interés está en las historias que cuentan y cantan los territo- ríos y los ecosistemas que tejen, articulados por múltiples seres, materialidades, rastros y capas. A partir de las temporalidades relacionales, los mundos oníricos y sensoriales, las memorias y los afectos, las prácticas y los repertorios que enactúan diversos mundos, establece procesos de escucha que contextualizan y contestan los conflictos socioambientales desde las cotidianidades, las acciones y potenciales en redes, para nutrir imaginarios de cuidado, reparación y devenires otros. Actualmente es candidata a doctora en Antropología por la Freie Universität de Berlín con el proyecto “Vocear Ríos”. Elizabeth ha participado en espacios de investigación artística como *Meandering* del TBA21 Academy en Córdoba (2023), *documenta15* en Kassel (2022) y *ars electronica* en Linz (2022). Entre sus publicaciones recientes se encuentra el libro *Útica, bajo el arrullo de las aguas* (2023). Actualmente, con ~pes, activan sesiones de escucha, acciones participativas desde la sintonización hidrofónica y actos miméticos de reciprocidad con cuerpos de agua.

Daniela Medina-Poch (Bogotá, Colombia, 1992) Artista e investigadora. A través de una mirada interseccional, su trabajo busca contribuir a la concepción de narrativas ecocéntricas que balanceen algunas de las relaciones de poder asimétricas en los entendimientos y administraciones de los ambientes que han sido históricamente extraídos. Es licenciada por la Escola Massana UAB de Barcelona y tiene un máster del programa Art in Context de la Universität der Künste Berlin. Sus obras han sido expuestas en espacios como Center for Contemporary Art Berlin, XXII Bienal de Cerveira, *fridays for future-* *documenta fifteen*, *The I Listening Biennial*, *SAVVY Contemporary* y *FLORA ars+natura*, entre otros. Sus ensayos han sido publicados en plataformas como *Contemporary& Latin America*, *The Listening*

Biennial reader, entre-ríos y A*Desk. Sus obras forman parte de las colecciones permanentes del Museo de Arte Moderno de Bogotá, y de las plataformas digitales del Museo de Memoria de Colombia en Bogotá y de *Collecteurs: The Museum of Private Collections*. Recientemente su ensayo *The Land of Thunder and Lightning* fue reseñado positivamente por la revista *The Wire* edición 471, mayo 2023. Ha recibido las becas STIBET del DAAD, la Rhizome NY, y Goldrausch Fellowship.

PRÁCTICAS
ARTÍSTICAS
PARA AGUAS
VIVAS

“Tenemos suficientes muros, ahora hay que generar puentes”

Diálogo con Carolina Caycedo y Lisa Blackmore

Lisa Blackmore: *Ha pasado casi una década desde que escribiste tu tesis BE DAMMED para tu maestría en Artes Plásticas (MFA) en la University of Southern California, la cual se convirtió en el pulso central de tu práctica. Leyendo tu tesis, me parece que logra algo que muchos artistas-investigadores y personas que trabajamos en las humanidades ambientales y estudios culturales intentamos lograr: una investigación y escritura rigurosa, sustentadas en revisión bibliográfica, trabajo de campo y archivo, además de una carga estética que incluye otras voces y registros poéticos y no-humanos que interrumpen el formato convencional académico. ¿Cómo fue tu experiencia en la interrelación*

entre las prácticas artísticas y las metodologías y las formas académicas?

Carolina Caycedo: En ese momento [de la maestría] no me sentía parte de una comunidad interesada en la problemática de los ríos, ni mis compañeros tenían interés ambiental, ni mucho conocimiento de nada fuera de Estados Unidos o de su práctica artística. Entonces busqué mentores fuera del ámbito artístico en la universidad. Ahí conocí a Macarena Gómez-Barris, quien estaba en Estudios Étnicos y fue mi asesora de tesis. También tomé clases de Antropología Visual, que informó mi aproximación a lo audiovisual. Y formé parte del Consejo Ambiental Estudiantil, que fue

interesante porque percibí cómo a las juventudes les preocupaba ese futuro en donde no hay una posibilidad de habitación digna de este planeta porque lo estamos destruyendo.

La MFA me dio unas herramientas para tomar decisiones estéticas de manera más consciente y rigurosa. Esos tres años (incluyendo la licencia que tomé para ir a la residencia DAAD en Berlín) realmente fueron el nacimiento de BE DAMMED.

Estar en ese ámbito académico, tener que investigar, escribir la tesis y tener asesoría desde diferentes disciplinas —como



“Aguas para la Vida” banner en La Jagua, Huila. Instalado durante el proceso de Geocoreografías en 2014. Cortesía: Jaguos por el Territorio.



Carolina Caycedo: *Aguas Para A Vida* (2016). Geocoreografía. Performance público en la Bienal de São Paulo 2016. Cortesía: Carolina Caycedo.

la antropología visual y el feminismo— le dio más rigor a mi práctica. También me hizo más consciente de mis metodologías en trabajo de campo y prácticas de investigación en archivo, tanto en ir con el archivo o en contra de él, aprendiendo a identificar las estructuras coloniales dentro de las instituciones.

LB: En esa misma década, desde que iniciaste tu trabajo con los ríos, ha surgido muchísimo interés académico y curatorial en el agua, no solo en el contexto latinoamericano sino en eventos globales como

*Bodies of Water*¹ (la Bienal de Shanghái de 2021), *Rĩvus*² (la Bienal de Sídney, curada en 2022 por José Roca), y plataformas de investigación como TBA21³ y el Ocean Space⁴. En este panorama, ¿dónde ves aciertos, retos y, quizás, problemas, en el incremento tan rápido de este interés? En tu participación en escenarios expositivos, ¿percibes una conexión comprometida con las realidades y los conflictos socioambientales de las comunidades de base?

CC: Hay mucha atención sobre mi trabajo porque está tocando los temas "de moda" y eso significa que he tenido que aprender a navegar todas las invitaciones que recibo para entender cuáles de esas instituciones o personas con las que voy a establecer una

relación tiene un compromiso profundo con el tema, si realmente caminan la palabra. Creo que también sigue habiendo una aproximación poco transversal al tema. Desde el surgimiento de todo este interés por el agua, a mí me encajonan mucho como "la artista que habla



Atrarraya (2014 al presente). Vista de performance en ArtBo, octubre 2016. Cortesía: Carolina Caycedo.

sobre agua". Y, yo siempre digo: "mi trabajo no es sobre agua". Es sobre la relación que tenemos los humanos con el agua, la relación entre humanidad,

¹ *Bodies of Water*: <https://biennialfoundation.org/2020/05/bodies-of-water-the-13th-shanghai-biennale/>

² *Rĩvus*: <https://www.biennaleofsydney.art/biennale/23rd-biennale-of-sydney-2022/>

³ TBA21: <https://tba21.org/>

⁴ Ocean Space: <https://www.ocean-space.org/>



Carolina Caycedo: Más Allá Del Control (2019). Performance público.
Arte en Colombia S. XXI, Museo de Arte Moderno de Medellín, 2019.

comunidad y agua; no es sobre agua. No me interesa percibir la naturaleza como un ente separado y sin relación con una comunidad, con la humanidad.

LB: Claro, porque en el agua se refractan muchos problemas estructurales de cómo se forma el mundo moderno y su relación amnésica con tantos otros saberes y vidas hídricas, lo que es, en últimas, una violencia cognitiva.

CC: Sí. Uno de los aciertos [del interés actual en el agua] es que sí da plataformas para que se hable más de estos temas. También se están incorporando más voces, personas y conocimientos indígenas, campesinos, ancestrales, y afros. Pero uno de los retos es la traducción de esos conocimientos, que no son escritos, que no funcionan bajo estructuras más occidentales. Entonces, ahí es cuando caemos en esa violencia cognitiva, pero

incluso algo peor, ya que ese conocimiento que tiene tanto poder, no solo en lo intelectual sino en lo corporal y en lo espiritual, pierde poder en esas traducciones. Pierde poder real de cambiar el mundo, de sostener el cielo⁵ o de evitar catástrofes ambientales, porque es un conocimiento tan asociado al cuerpo y a la ritualidad. En términos de desaciertos y retos, se priorizan formas occidentales de ver y entender que son muy visuales, en detrimento de acciones más performativas o rituales. Sigue habiendo una negación, una segregación de los ámbitos más rituales con respecto al conocimiento, porque muchas instituciones académicas y culturales no saben cómo manejar las obras o los trabajos que habitan estos mundos ancestrales y tradicionales, sea por desconocimiento o por miedo a la incorrección política. Eso es una pérdida de una oportunidad también.

Otro desacierto es que sigue cayendo en nosotros, como artistas, la distribución o redistribución del capital cultural



Carolina Caycedo: *Serpent River Book* (2017). Libro de artista, 72 páginas plegadas en acordeón, offset, tapa dura impresa en lienzo, banda elástica. Edición numerada de 250. Compartir comunitario en Colombia, febrero 2018.



Carolina Caycedo: vista de instalación, Bienal de Sídney 2022.
Foto: Document Photography.

⁵ Nota de la editora: ver el libro del pensador indígena yanomami Davi Kopenawa y el antropólogo Bruce Albert, *The Falling Sky* (Cambridge, MA.: Harvard University Press, 2013).



Carolina Caycedo: *Serpent River Book* (2017). Libro de artista, 72 páginas plegadas en acordeón, offset, tapa dura impresa en lienzo, banda elástica. Edición numerada de 250. Vista de la instalación en *The Moment of the Yagrumo*, Museo de Arte Contemporáneo Puerto Rico, 2021. Foto: Raquel Pérez Puig. Cortesía: MAC Puerto Rico.

y monetario que se acumula con estos proyectos. Muchas veces, a mí se me cuestiona como artista si estoy redistribuyendo o regresando a la comunidad la parte de su capital que estoy aprovechando. Muchas veces ese cuestionamiento viene de la institución misma que también está ganando capital cultural.

Entonces, yo siempre les regreso la pregunta: ¿y ustedes cómo lo están devolviendo? ¿Están invirtiendo algo? Porque yo por lo menos viajo de regreso y me encuentro con las comunidades. Eso es caminar, o no, la palabra.

LB: ¿Puedes identificar prácticas o gestos que están funcionando al nivel de ese compromiso ecoético?

CC: No saltan... Pero, Ensayos y el pabellón chileno, Turba Tol⁶, en la Bienal de Venecia, son referentes importantes porque lograron la firma del Acuerdo de Venecia⁷, un acuerdo para proteger las turberas a nivel internacional. En Tierra del Fuego, vi de primera mano el cuidado del equipo y los artistas para que esos conocimientos científicos e indígenas estuvieran presentes

⁶ Nota de editora: El pabellón (<https://turbatol.org/>) fue el resultado de la práctica de investigación transdisciplinar de Ensayos, que repiensa el papel del arte como aporte a la germinación y el sustento de comunidades orientadas al cuidado de la biodiversidad. Ver: Blackmore, Lisa. 2023. "La investigación artística y la participación pública como estrategias para la resiliencia territorial". *Tábula Rasa* 46: 89-110.

⁷ Acuerdo de Venecia: <https://turbatol.org/venice-agreement.html>

en Venecia, permitiendo aglutinar a personas defensoras de las turberas de todo el mundo. También fue importante *Rivus*, la Bienal de Sídney, y el trabajo de José Roca, porque hubo presencia de artistas y trabajadores culturales locales de diferentes orígenes, tanto en la bienal como en el trabajo pedagógico de la programación. También está la Bienal de Toronto⁸ y sus dos exposiciones, *The Shoreline Dilemma* (2019) y *What Water Knows, The Land Remembers* (2022)⁹, donde participaron artistas indígenas. La Bienal se basó en tener el mismo equipo y algunos de los mismos artistas trabajando las dos bienales seguidas. Siento que es un acierto porque respeta las temporalidades reales de las

comunidades y de los procesos de nosotros, los artistas, que pueden ser de largo alcance. Le dio la oportunidad al público de ver el avance, desdoblamiento y evolución de un proceso. Es una falla de las instituciones que trabajan presentaciones muy puntuales sin seguimiento. Para la Naturaleza¹⁰, en Puerto Rico, invita a artistas en residencia a estar un año entero, y con eso te conviertes en parte de sus *alumni*, lo que te permite volver. Esta idea de ser alumna de un sitio —una institución— en una relación a largo plazo es muy difícil de encontrar en museos.

LB: *Pensando en una genealogía estética y ética de lo hidrocomún, en América Latina hay toda una generación de artistas mujeres que han*

⁸ Bienal de Toronto: <https://torontobiennial.org/programs/water-kinship-belief-reading/>

⁹ Nota de editora: *The Shoreline Dilemma* (2019) (https://torontobiennial.org/wp-content/uploads/2019/09/TBA_Guidebook.pdf) fue curada por Candice Hopkins y Tairone Bastien. *What Water Knows, The Land Remembers* (2022) (https://torontobiennial.org/wp-content/uploads/2022/03/Mar-16-2022_Opening-Week-Release.pdf) fue curada por Tairone Bastien y Katie Lawson. La primera se dedicó a la tierra y la segunda a las aguas.

¹⁰ Para la Naturaleza: <https://www.paralanaturaleza.org/>

trabajado con el agua, muchas veces poniendo el cuerpo para resistir las formas extractivas y patriarcales que objetualizan las vidas no-humanas. Esas prácticas tienen una fuerte carga de protesta, aun si no todas se plantean desde el activismo. Pienso en artistas como Cecilia Vicuña, en Chile, Yeni y Nan, en Venezuela, María Elvira Marmolejo, en Colombia, entre muchas otras. ¿Cuáles artistas te han inspirado? También se valen referentes contemporáneos.

CC: Me gusta mucho el trabajo que está haciendo María Buenaventura¹¹ en Colombia, por su manera de trabajar desde lo personal, su involucramiento con las comunidades, cómo acompaña procesos de resistencia, de cuidado, de semillas, de descolonización de

los sabores y de la cocina. María es alguien que admiro y respeto mucho, y que ha trabajado también alrededor del río Bogotá y el pez capitán [*Eremophilus mutisii*, especie endémica que fue fundamental en la dieta del pueblo Muysca pero que hoy es declarada especie vulnerable]¹², por lo que ya hemos confluído en este tema de los ríos. También está la artista colombiana Bárbara Santos¹³, que lleva mucho tiempo comprometida con los saberes del río Pira Paraná y es un ejemplo muy claro de esa traducción de un saber totalmente relacionado con un territorio y con una corporalidad que lo vive, de cómo se puede traducir de manera muy respetuosa, en convivencia con la comunidad, a unos formatos occidentales como es el libro.

¹¹ María Buenaventura: <https://mariabuenaventura.com/>

¹² Ciromar Lemus-Portillo, Mónica Echavarría Pedraza, Carolina Avella, Wendy López, Patricia Useche; Iván Mojica, Diana Villamil, Oscar Chaparro, Hernando Baquero Gamboa, Kelly León, *Programa nacional para la conservación de la especie endémica de Colombia pez capitán de la sabana (Eremophilus mutisii)*, Bogotá: Universidad Manuela Beltrán, 2017.

¹³ Bárbara Santos: <https://quiasma.co/>

Aunque no tenga un tema específicamente ambiental, el trabajo de Lygia Clark siempre me ha influenciado mucho en el uso del cuerpo, desde lo personal hacia lo público. Luego, considero que, en sus últimos años, fue pionera en el ámbito latinoamericano en el tema de sanar con el arte, el arte como un espacio de sanación. Reviso su obra constantemente y me informa su pensamiento y la cuestión formal. La fuerza política de la ritualidad en el trabajo de Cecilia Vicuña es tan clara. Por tantos años fue ignorada pero ahora vemos que hay más espacios en el arte para la fuerza política a través de la práctica espiritual, aunque todavía hay mucha reserva con eso. La práctica de Cecilia me inspira y me da confianza para entrar en esos espacios de ritualidad en mi trabajo. Me anima el hecho que ella use su voz para aglutinar gente y generar comunidad a través del canto y de la poesía. Es una inspiración el hecho de que como mujer mestiza Cecilia

trasiegue —obviamente de manera muy bella e inteligente— con saberes tanto coloniales como indígenas, y lo hace con todo el derecho del mundo, desde esta posición de mujer mestiza muy, muy enraizada en la práctica ancestral y del conocimiento indígena de Chile, pero también del sur de Latinoamérica. Obviamente lo hace con el lenguaje del arte contemporáneo y códigos del arte contemporáneo, pero siempre con algo muy personal; tú siempre sabes dónde Cecilia está parada desde su mestizaje, desde su apoyo, solidaridad o digna rabia con respecto a una problemática específica, ya sea violencia generada en Chile o en otras partes del mundo. Ella tuvo una conciencia muy temprana, también dentro de la genealogía del arte ambiental y feminista en Latinoamérica, sobre los problemas ecosociales. La fuerza política de su ritualidad, la fuerza del mestizaje permite hablar desde diferentes mundos y acompañar diferentes mundos.

Aunque haya vivido en la diáspora, como yo, por la mayoría de su vida, tiene una conexión tan fuerte con su territorio. Se ve en ese ejemplo que no importa



Acción con participación de la comunidad de Oporapa durante el proceso de Geocoreografías en 2014. Cortesía: Jaguos por el Territorio.



Mohán desplazado, 2014. Vista de performance de la geocoreografía *El Pital*. Cortesía: Jaguos por el Territorio.

dónde estés, puedes seguir fuertemente conectada a un sitio, a un río específico, a una montaña, un páramo. Absorbo mucha de esa fuerza de Cecilia que no se ve en términos de presencia material, sino en la fuerza invisible de esas pequeñas basuritas que recoge y que hacen preguntar: ¿de dónde vino?, ¿cómo pasó por sus manos? Además, aunque ella es tan chiquita, tan frágil, y con una voz tan, tan suave, todo lo que dice con una fuerza increíble. Ahí se ve cómo logra hacer trabajar en varias escalas, desde los trabajos precarios hasta el *Quipu menstrual*¹⁴ o *Brain Forest Quipu*¹⁵ (2022-23) que expuso en el Tate Modern.

LB: Es interesante pensar en tener muchos lugares con los cuales establecer relación. En tu tesis, BE DAMMED, cuentas que ese trabajo surgió cuando leíste una noticia sobre un río donde tu familia tenía historia y

¹⁴ Quipu menstrual: <http://www.quipumenstrual.cl/>

¹⁵ Brain Forest Quipu: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/cecilia-vicu%C3%B1a>

en cuyas orillas tú te embarraste. Sabemos que despojar los lugares de sus cargas afectivas es una forma colonial y duradera de convertirlos en terra nullius —disponibles para extraer valor—. Por eso, el tejido afectivo entre los lugares y sus habitantes es una pieza clave en la resistencia a los poderes dominantes y la posibilidad de vislumbrar otras formas de estar juntas desde la abundancia, y no solo desde la crítica a los sistemas extractivos. En tu trabajo, logras movilizar esos afectos hacia una dimensión hemisférica. Y, como tus vínculos no son exclusivos, esquivas la noción —que puede ser muy conservadora— de lo local como único lugar desde el cual se gesta el parentesco y la pertenencia, la justicia y la sanación frente a injusticias socioambientales. ¿Cómo vives tus relaciones afectivas con los ríos? ¿Cómo te relacionas con los lugares donde trabajas desde los afectos, aun cuando no seas de esos lugares?

CC: Es una de las críticas más fáciles que recibo. “¿Tú por qué estás hablando de eso si ni siquiera eres de ahí?”. O, “¿por qué sigues hablando de Colombia si no estás en carne propia sufriendo lo que estamos sufriendo acá?”. O, estando aquí en California, “¿por qué vas a hablar de las problemáticas de California si tú no eres de acá o no eres mujer indígena de acá?”. A mí me ayudó mucho a conciliar eso un libro llamado *Create Dangerously: The Immigrant Artist at Work*, de Edwidge Danticat. Es un texto cortito, escrito desde su experiencia personal como mujer haitiana viviendo en Nueva York en un momento de profunda crisis; sucede el terremoto, su familia está allá; ella viene y va. Recibe críticas tanto de la comunidad haitiana en Nueva York como de la comunidad haitiana en la isla, así que habla con un mentor, quien le dice: “Tú tienes un pie en Nueva York y tienes un pie en Haití y por eso mismo tienes el derecho de hablar de ambos

lugares y de criticar y de elogiar ambos lugares". Obviamente elabora más, pero para mí ese libro fue clave para decir: "Allí donde yo pongo el pie con un compromiso real y sincero, me da el derecho de hablar de ese lugar; me da el derecho porque he experimentado algo personal en ese lugar". Finalmente, yo soy un sujeto transnacional; siempre lo he sido. Nací en Londres, mis papás son colombianos, mis amigos eran de Egipto, de Siria, de Portugal. Vengo a Colombia, estudié en Bogotá, tuve una hija en Puerto Rico, luego viví en Nueva York, ahora estoy en Los Ángeles, y he pasado temporadas en Brasil, en Guatemala, en México... He entendido que mucho de mi trabajo como artista es generar puentes entre estos lugares. O sea, tenemos suficientes muros, ahora hay que generar puentes. Los puentes siempre han estado ahí porque el trasiego humano a nivel mundial y a través de las Américas siempre ha existido, entonces es recordar que esos puentes han estado ahí y hay que reconstruirlos.



Carolina Caycedo: *Agua Pesada / Alma' Althaqil* (2023). Instalación escultórica, dimensiones variables. Vistas de la instalación en la Sharjah Biennale, 2023.



Carolina Caycedo: *Agua Pesada / Alma' Althaqil* (2023). Instalación escultórica, dimensiones variables. Vistas de la instalación en la Sharjah Biennale, 2023.



Carolina Caycedo: *Patron Mono* (2018). Video HD de 3 canales, color, sonido, 4 min 32 segundos. Vista de instalación: Momento de medianoche, Times Square Arts, NYC, 2022. Foto: Michael Hull.

Creo que también es una condición del mestizaje. Puede sonar muy romántico, pero no me siento extraña en lugares aparentemente lejanos. Eso me pasa, por ejemplo, en el mundo árabe. O cuando me puedo acercar a un mundo netamente indígena o afro, y siento que reconozco mucho de las actitudes y de las idiosincrasias que se dan en esos territorios y en esas comunidades.

También porque obviamente hay problemáticas similares en estos lugares, para las mujeres, para las artistas, para las personas que están en la línea de frente; entonces puedo reconocer y poner en diálogo esas historias.

Es importante para el momento actual pensar en un tipo de conexión a nivel global, no en términos de la globalización, sino en términos de solidaridad. Es algo que ha sido muy claro en el trabajo de Cecilia [Vicuña], la práctica y el concepto de solidaridad. Es algo que a mí me mueve mucho también: ¿cómo desde el arte contemporáneo

podemos acompañar procesos de lucha y de resistencia, de justicia ambiental, generando visualidades que acompañen estos procesos y conectando comunidades que tienen cosas en común o luchas parecidas? Eso es importante para mí y es el trabajo que estoy haciendo ahora; es mi sueño. Si tú piensas en La Internacional, en los países, comunidades, y en los sindicatos de trabajadores en solidaridad, es algo que se ha perdido en este mundo y que nos ha llevado también a este sentimiento de desconexión, que estamos perdiendo la batalla. Pero cuando uno reconoce que hay más gente que está en sintonía con uno, con las mismas luchas, eso nos da fuerza.

Debo decir que yo me apoyo mucho en redes de afecto y puentes que ya están y mi trabajo es recordar que existen. El hecho de que he podido visitar y trabajar con tantas comunidades de cerca es porque otra comunidad u otra persona me ha referido



Arpilleras hechas por el Movimiento de Afectados por Represas (MAB) exhibidas en *Water Messages*, MARKK Hamburg. Foto: Carolina Caycedo.

y yo he llegado con una carta de confianza. Parte del trabajo es alimentar esa red, que esa red siga saludable y fuerte. También, en mi metodología, siempre he llamado mi trabajo de campo "trabajo de campo espiritual" porque precisamente es un trabajo de campo que

así sea productivista (porque obviamente yo recojo testimonio e imágenes), también me permite recoger experiencias que me informan no solo como artista, sino como persona, como mujer, como Carolina. En términos pedagógicos, estas experiencias me han formado éticamente,

porque en esos trabajos de campo me doy cuenta de mis fallas, mis errores y de lo que tengo que corregir, porque las personas y los sitios y los ríos con los que me encuentro me han puesto los pies en la tierra de nuevo. En vez de alejarme del sujeto de estudio, de poner un lente objetivo sobre ese sujeto, es todo lo contrario, es ponerle un lente subjetivo. Es generar una relación con una curva del río, con una piedra, con un árbol, es empatizar con la comunidad cuando tumban su bosque para que se llene la represa. Entonces, el trabajo de campo para mí es una forma de generar y de alimentar relaciones.

LB: *¿Cómo se da eso en términos prácticos, en un accionar?*

CC: Significa seguir en comunicación con esa red, redistribuir recursos del arte contemporáneo a comunidades, abrir los espacios más institucionales del arte contemporáneo para que representantes de esas

comunidades puedan acceder y compartir sus conocimientos, y también trayendo obras de arte de esas comunidades para los espacios de arte contemporáneo, para que dialoguen con otras obras de arte. Por ejemplo, yo comencé una relación con el Movimento dos Atingidos por Barragens [Movimiento de Afectados por Represas] (MAB) en Brasil en el 2016, a través de la Bienal de Sao Paulo, pero yo fui referida al MAB de Brasil por el movimiento de afectados de represas de Colombia, Ríos Vivos en ese momento. Entonces, yo llego con una carta de presentación de Ríos Vivos y el MAB me recibe y trabajamos juntos. MAB es una organización a nivel de todo Brasil que tiene diferentes capítulos en las regiones, entonces desde la unidad central pude visitar Minas Gerais, donde había colapsado la represa de desechos mineros en Mariana, y pude visitar el estado de Paraná, en donde estaba la lucha contra la represa de Belo Monte en el río Xingú.



Carolina Caycedo: *Pagamento Vigil* (2021). Vigilia pública. *Estamos Bien*, La Trienal, El Museo del Barrio (2021). Foto: Michael Palma.

Ese contacto sigue vivo y ha revertido en muchas colaboraciones. La más reciente en el contexto de una invitación por parte del Museo Markk de Hamburgo, a ser asesora para la exposición *Water Messages* (2023)¹⁶. Yo sugerí las arpilleras, piezas textiles de bordado y aplique que hacen las mujeres en resistencia del MAB, ilustrando las problemáticas socioambientales a las que se enfrentan y sus

formas de lucha. Se pudo dar ese préstamo y ahora hay un número de arpilleras como parte de la muestra. También logramos hacer el enlace con los Guardianes del Atrato y que prestaran la instalación que se había generado para el Museo de la Memoria unos años atrás. Entonces, se trata de infiltrar los espacios a los que yo tengo acceso como artista contemporánea, para que estos otros lenguajes y

¹⁶ *Water Messages*: <https://markk-hamburg.de/veranstaltungen/water-messages/>

otras visualidades puedan habitar y dialogar en contextos de arte contemporáneo, para dinamizarlo y traerlo al día de lo que está pasando.

LB: *¿Qué ofrece, entonces, el arte a esas dinámicas de solidaridad que no ofrecen otras plataformas, por ejemplo, las ONG?*

CC: Primero, acceso a otras audiencias que están más interesadas en temas estéticos y que, de sopetón, se encuentran con estas cuestiones de autoorganización política. Segundo, distribuir un mensaje en círculos diversos, cerrar la brecha entre contextos académicos del arte y contextos activistas. El hecho que estas expresiones artísticas comunitarias puedan entrar en un museo de arte contemporáneo construye puentes entre lo rural y lo urbano, entre académicos y activistas, y entre luchas y resistencias que se manifiestan de diferentes maneras.

Por otro lado, todas las comunidades y culturas del mundo tienen una expresión artística, así que el trabajo de un artista en una comunidad empodera ese aspecto cultural. Estas colaboraciones refuerzan la conciencia del poder estético y comunicativo de sus propias expresiones. Del trabajo con comunidades en Colombia, me emociona muchísimo ver cómo hay una práctica de creación visual fortalecida, mucho más consciente y alineada con la lucha ambiental. Me queda claro que hay un potencial político en el trabajo de creación corporal, visual, performática. Cuando miembros de una comunidad participan en procesos artísticos estructurados —un taller, un performance o compartir un testimonio— tienen la posibilidad de enunciarse, de autodescribirse, de hablar de su conexión con el territorio, de plantear su problemática, de denunciar. Eso le permite verse, analizarse e invitar a otros a verle y entenderle. Tras

esa experiencia es mucho más posible que esa persona se vincule al trabajo organizativo. Siento que el arte, como plataforma, aporta a que los individuos y las comunidades piensen y practiquen sus autonomías culturales, económicas, ambientales. Es el aporte que el arte socialmente comprometido ofrece a la autoorganización política y a la construcción de dignidad de las sociedades.

El arte también permite un diálogo intergeneracional y de género en una comunidad, temas que pueden ser muy complicados en algunas líneas de frente donde las mujeres y las personas transgénero son más vulnerables. Genera plataformas y espacios de trabajo más equitativos, en donde todes pueden participar y donde esos roces dentro de la comunidad pueden dialogarse, o por lo menos las diferentes personas pueden empezar a relacionarse sin estigmas de por medio. Aunque también puede

ir por el contrario y generar más estigmas.

***LB:** Esto describe muy bien lo que podemos entender por lo pedagógico. No tanto una idea de lo didáctico sino de lo transformadores que pueden ser los espacios donde se comparten e intercambian saberes, espacios comprometidos con la dignidad, como dices, y la justicia socioambiental. Quisiera preguntarte por la dimensión pedagógica de tu proyecto en curso, Situamos la vida en el centro, que presentarás en el 2024. Ahí estás operando en la escala más ambiciosa hasta ahora en tu trabajo, pues conectas grupos enfocados en la transición energética justa desde Patagonia hasta la costa nordeste del Pacífico en Estados Unidos, cumpliendo el rol de intermediadora, tejedora de comunidades de guardianes, restauradores y cuidadores de ríos al nivel hemisférico. Es un trabajo que, al abordar el desmantelamiento de represas, la restauración de ecosistemas y*

los derechos bioculturales, nos presenta un desplazamiento en tu práctica hacia un contexto más propositivo y postextractivo, que pone el énfasis en las energías creativas que se gestan desde la resistencia y el activismo. En cuanto a tu propuesta para cruzar arte y pedagogía, ¿cuáles son tus estrategias y expectativas en relación con los impactos que podrían tener en el fortalecimiento de las propuestas que se están gestando?

CC: *Situamos la vida en el centro* es un proyecto que se viene desarrollando desde 2020 y que consiste en múltiples plataformas: una exposición en el Vincent Price Art Museum en Los Ángeles, un libro, un curso, y una serie de encuentros virtuales y en persona con comunidades en las líneas de frente de la justicia ambiental de diferentes partes de las Américas, desde el Norte de California hasta Tierra del Fuego en Chile, pasando por México DF, Puerto Rico, y Colombia. Buscamos constituir una caja

de herramientas que aglutine diferentes prácticas de transición ecosocial y cómo se están acuerpando e incorporando esta transformación desde perspectivas hemisféricas, ecofeministas y ancestrales. *Situamos la vida en el centro* habla de la práctica del cuidado de la vida, que es la práctica feminista por excelencia. Es lo que tenemos en común con las personas y comunidades que participan de este diálogo: situamos la vida en el centro.

Tenemos muy presentes los protocolos, permisos y éticas para la participación y la colaboración con las comunidades; son elementos importantes del aspecto pedagógico en mi trabajo. La pedagogía colaborativa también atraviesa la exposición, el libro, el curso y los encuentros de saberes que facilitaremos. El curso lo planteamos como un Practicum para estudiantes de diferentes disciplinas del East Los Angeles College, donde los participantes generen una

bitácora de observaciones, experimentando con diversas formas de documentación visual, textual y auditiva, que luego pueda ser incorporada en la exposición y/o el libro, buscando romper jerarquías de quién genera la información, quién tiene el conocimiento, quién es el autor o el artista. La idea es que todes podamos participar de estas plataformas.

En la exposición y el libro también estamos incluyendo obras y publicaciones creadas por las comunidades, para que habiten ese espacio muchas veces exclusivo del arte contemporáneo. Es decir, yo no quiero hacer una exposición

sobre mi trabajo que hace referencia a estos procesos, sino que las expresiones artísticas y conceptuales de estos procesos de transición estén en diálogo con mi trabajo. Para dar un ejemplo, vamos a exponer una serie de arpilleras bordadas del Movimiento Social en Defensa del Río Sogamoso y Chucurí¹⁷, de Santander, Colombia, que funcionan como inventario de la biodiversidad de su territorio. Vamos a generar un mural colaborativo entre Los Jaguos por el Territorio¹⁸, un colectivo rural de Colombia, y un colectivo de Los Ángeles, también dirigido por jóvenes, que se llama People Not Pozos¹⁹; ambos luchan para detener o desmantelar la

¹⁷ Movimiento Social en Defensa del Río Sogamoso y Chucurí: <http://veredasogamoso.blogspot.com/>

¹⁸ Nota de editora: La Asociación Jaguos por el Territorio es una organización civil sin ánimo de lucro, cuya misión es contribuir al cuidado, recuperación y defensa de la comunidad de La Jagua y todos los territorios y ecosistemas que conforman su entorno, además de la formación integral ambiental, social y cultural de sus habitantes. A través de la gestión de procesos innovadores, combinando la formación integral de las personas, la generación de proyectos productivos agroecológicos y la recuperación de ecosistemas locales como estrategia de permanencia en el territorio ante las presiones para desplazarse. Ver: <https://descolonizandolajagua.wordpress.com/>

¹⁹ People Not Pozos (People Not Oil Wells) es una campaña articulada desde las bases que prioriza a las personas sobre las corporaciones.

infraestructura energética en sus territorios, tanto rurales como urbanos. La pedagogía también va hacia el público. Queremos que las personas puedan leer estas obras de la comunidad con la misma rigurosidad que leen cualquier otra obra de arte contemporáneo. Entonces, también se trata de educar a un público y a la institución misma en cómo abrirse a estas visualidades que no surgen necesariamente dentro del ámbito de arte contemporáneo, pero que son igual de válidas e importantes. Existen unas estrategias visuales vernáculas de las que podemos aprender en términos de comunicación, abstracción, materialidad, y prácticas y éticas colaborativas.

Con el catálogo, hay tantas publicaciones hechas por las comunidades mismas —desde manuales para construir un biodigestor hasta campañas

muy sofisticadas para redes sociales— donde se manejan el simbolismo y la abstracción de manera compleja. El caso de la “emergencia climática” en Medellín²⁰, por ejemplo, me parece importante resaltar. Sale del Movimiento de Laderas de Medellín, tres barrios de la Comuna 8 que se conforman como movimiento. Es un diseño sencillo, impactante y que se te queda en la cabeza: un reloj de arena, donde la arena es el planeta Tierra que se está desgranando y agotando. Se nos acaba el tiempo. Con esta campaña, se logró que Medellín declarara la emergencia climática como marco para la construcción de políticas públicas que permitan a las organizaciones hacer manejo ambiental de desastres desde y para sus comunidades, en respuesta al cambio climático, cambio de temperaturas, más lluvias, más deslaves. Entonces, la pregunta

²⁰ Nota de editora: El Movimiento de Laderas es el resultado del acumulado de procesos organizativos, sociales, comunitarios y barriales en Medellín que han reivindicado las luchas por el derecho a la ciudad y a vivir dignamente en nuestros territorios. Ver: <https://www.facebook.com/MovimientoLaderas>

es: ¿cómo le enseñamos a un público de arte contemporáneo que hay una alta sofisticación en las visualidades y en los trabajos estéticos de estas comunidades que están en pie de lucha? Eso es para mí un aspecto importante del libro y de la exposición.

Por último, el encuentro busca traer a representantes de todas las comunidades y tenerlos aquí en Los Ángeles en conversación, generar un espacio de reflexión que no sea productivista.

Parte de las estrategias pedagógicas es pensar cómo nos escapamos de este marco teórico productivista de que todo debe tener un resultado. Este encuentro es importante para mí porque siento que, con este proyecto y los recursos que estoy canalizando, puedo aportar algo y acompañar estos procesos. Se busca facilitar que representantes de estas comunidades puedan salir de su territorio, tomarse un respiro, ver desde otra perspectiva lo que está

sucediendo, dialogar con otras personas que están pasando por conflictos ambientales, y contrastar estrategias, ritualidades, conocimientos, luces y sombras del proceso, robustecer esa red solidaria. Con esto se genera un brave space, un espacio de valentía en donde también tenemos la confianza y la comodidad de compartir los retos que tenemos en comunidad, y poder volver con esta recarga afectiva. Eso es alimentar la red.

Finalmente, esa es la intención del proyecto. Creo que las pedagogías que más me interesan hoy, y a las que yo me someto, son aquellas en donde salgo queriéndome más a mí misma y entendiendo que el compromiso que tengo es importante y es válido, que me reafirmen en el proceso que llevo. O sea, ¿cuáles son las pedagogías que reafirman, que reafianzan, que nos llenan de confianza de nuevo, que nos llenan de amor por esa lucha y por otras luchas?

LB: *Claro, es por ahí. El tema pedagógico no es pensar en cómo nos insertan la información, es cómo suceden cambios, cómo se afianzan energías que permiten una identificación en solidaridad. No es la transferencia de conocimiento, un modelo que ha sido muy dañino por mucho tiempo. Y por eso rescato algo que dijiste antes respecto a las brechas que existen entre la academia y el activismo, que ahí el arte está ayudando a acercarlos. Pues, en los entornos académicos, existe una presión de poder cuantificar la transferencia de conocimientos entre profesores y estudiantes.*

CC: Sí, y en consulta con las comunidades que he visitado en trabajo de campo, cuando les planteaba la idea de hacer un encuentro, todos coincidían en que no querían hacer otro encuentro en donde les dan 15 minutos para hablar de lo que es el colectivo, la cooperativa o la asociación, decir que "todo está perfecto, estamos

luchando en contra de esto y hemos logrado esto". Esto es lo último que queremos repetir, pues eso representa la mayoría de las plataformas. Casi todos me planteaban lo mismo: sí a participar, pero que no signifique más trabajo para ellos o para el proceso, porque ya cargan con tanto. La pregunta es: ¿cómo podemos abrir un espacio que les dé aliento en vez de más carga laboral?

Por eso, el ejercicio de republicar lo que ya existe en el libro, traer lo que ya está hecho para la exposición y luego aproximarse a la reunión, al encuentro, como un momento íntimo de compartir luces y sombras, un espacio para el descanso y el fortalecimiento en un *brave place* (lugar de valentía), para poder tomar un respiro y reflexionar. Todas estas personas y procesos se merecen ese apapacho. Es una forma mía también de agradecer, y de redireccionar y redistribuir los recursos de manera menos transaccional y más cariñosa. Si vamos a cuidar de algo,

cuidemos de las personas que están realmente cuidando de la tierra, de los bosques y de los ríos. Cuidemos de las personas que cultivan. Porque yo no estoy en la línea de frente, pero sí puedo cuidar a aquellas personas que lo están.

Nota de la editora: Este diálogo tuvo lugar vía Zoom el 11 de julio de 2023.

Carolina Caycedo (Londres, Reino Unido, 1978) Artista multidisciplinaria colombiana, residente en Los Ángeles. Caycedo es conocida por sus performances, videos, libros de artista, esculturas e instalaciones que examinan cuestiones ambientales y sociales. Caycedo está nominada para el premio Artes Mundi 10 en Gales, es actual becaria del USA Artists y Artista en Residencia del Getty Research Institute.

Infiltraciones pedagógicas de la llanura: una maniobra artística para catalizar aprendizajes de estos suelos y desandar inercias

Elina Rodríguez y María José Trucco
(CENTRO RURAL DE ARTE)

Resumen

Hace un tiempo que estamos yendo al río Salado, adentrándonos en una extensa cuenca fluvio-lagunar que hidrata la llanura pampeana de la actual Argentina. Desde 2008, en CENTRO RURAL DE ARTE (CRA) trabajamos de modo nómada en la conformación de plataformas operativas interdisciplinarias que involucran a actores y territorios diversos, y durante varios proyectos nos hemos ido acercando a estas aguas. En el artículo describimos brevemente acciones que nos hacen arribar a la Investigación Artística Río Salado y ensayar la siguiente etapa de esta exploración. Nos encontramos trabajando en el “Plan Maestro Integral CON la Cuenca del Río Salado”, que responde al plan oficial de modificación y depredación topográfica en curso y donde nuestro foco de interés son las *historias conmovedoras que los habitantes de esta región trazan con el río*. La tarea como colectivo se centra en diseñar los dispositivos necesarios para reunir esas historias y amplificarlas, ponerlas en común, entendiendo que

un plan de exterminio de la diversidad de vidas que habitan esta región solo puede realizarse por falta de circulación de la información, presencia, familiaridad y cariño público con estas aguas. En el marco del artículo, describimos este territorio, reseñamos la narrativa dominante que construye al río como un problema, citamos el plan oficial en marcha, recorremos acciones anteriores de CRA, transcribimos un ejercicio reciente formulado especialmente para este texto y ejecutado con diez personas de la región, y planteamos las preguntas que este ejercicio abre para poder continuar un Plan CON, en otra escala y con dispositivos que impacten directamente en los territorios.

Así, nuestra apuesta consiste en diseñar una maniobra artística que sea un dispositivo pedagógico de escucha, que nos haga reconocer aquello que esta tierra enseña, que nos reencuentre colectivamente con las aguas y la infinidad de secretos que refugia la llanura.



Elina Rodríguez: Río Salado, cuenca media (2023).

Infinita

La inmensidad de la síntesis es el gran legado cultural que confluye del encuentro entre las poblaciones ancestrales y la geografía de estos territorios.

¿Dónde nacen las cosas?, ¿dónde terminan? ¿Qué es laguna y qué es río? ¿Cuáles son los hitos de este ambiente pampeano? ¿Cuál es la escala? Acá, las transiciones entre una cosa y la otra son extremadamente graduales, sutiles. La profundidad

es horizontal e infinita, las aguas superficiales. Tal es la exposición que provoca la llanura que refugia infinidad de secretos.

El paisaje sonoro es un ensamble de voces de aves e insectos que se mueven en el ambiente guiadas por el agua y el viento, a través de matorrales que serpentean o atraviesan, guaridas de cuises y culebritas, pastos ralos, ásperos, cortantes, blandos, flexibles, raíces profundas para suelo arenoso. El suelo no ofrece resistencia al

viento. Suelo y viento son dos lugares de apoyo.

El agua es continental y es salada. Los ríos son la sangre de la tierra, decían los querandíes. Los pocos rasgos o huellas que hayan podido resistir a la invasión, serán abundantes para reiniciar nuevos ciclos. Las aguas, superficiales, encharcando todo, humidificando todo, en terrenos de gradiente breve que permiten el drenaje lento, pausado, gota a gota hacia napas cercanas que vuelven a emerger un poco más allá. Las aguas reflejan la inmensa y virtual concavidad que se extiende por fuera de lo tangible. Cielos envolventes, sin radio alcanzable, que permiten ir dando cuenta del movimiento terrestre a través de estrellas alojadas a distancias variables.

Todo es extremadamente conmovedor y desmesurado.

Aquí se puede experimentar el horizonte como un círculo que se traza alrededor de la

propia materia en todas las direcciones y donde tanto cenit como horizonte se comprueban mutables, no fijos. El movimiento aparece, las posiciones relativas y el ir pasando a través.

Nombrar

¿Cuáles son las narrativas asociadas a la constante impermanencia del agua en la región? Los desarrollos urbanísticos y el modelo productivo contemporáneo han desconocido y desatendido completamente lo que implica vivir en una zona semiacuática, de grandes cadenas de humedales propias de los ríos de llanura. Es así como las infraestructuras que componen el ordenamiento territorial ejecutado gradualmente a partir de la colonia, fueron diseñando una serie de “grandes obras públicas” que alteran los cursos naturales y cuyo objetivo principal consiste en desaguar. Manipulaciones diseñadas para dar respuesta a un modelo productivo agroganadero exportador,

que con el correr del siglo XX se va industrializando, hasta instalarse un modo extractivista basado en monocultivos transgénicos, con aplicación de paquete tecnológico agrotóxico, vaciamiento de suelos, hacinamiento de animales y expulsión de habitantes de zonas rurales (Pengue 2017)¹. Esta serie de gestiones del territorio han forjado narrativas sobre el río que, justamente, son las que luego permiten el consenso social para llevar adelante alteraciones drásticas. No deja de ser llamativo ver cómo las noticias sobre el río instalan tajantemente esta idea. Los titulares de los principales medios gráficos son muy explícitos acerca de cómo se construye la narrativa de la región, sobre todo cuando se observa la reiteración a lo largo del tiempo, en este caso las últimas dos décadas:

“La crecida del Río Salado dejó miles de hectáreas improductivas”. Diario *El Cronista*, 26 de agosto del 2015.

“La región que atraviesa el río Salado concentra el 30 por ciento de la producción de carnes y granos del país”. Diario *La Nación*, 5 de agosto del 2021.

“La sequía y la bajante del río Salado permitieron hallar restos fósiles de más de 10 mil años en Junín”. *Infobae*, 17 de febrero del 2021.

“Un Plan Maestro Integral para ampliar su cauce y reducir los efectos negativos de la inundación”. *Página 12*, 5 de agosto del 2021.

Necesitamos atravesar experiencias que nos hagan renarrar estas aguas. Desde

¹ Pengue, Walter Alberto. 2017. "Introducción" y "Hacia una comprensión del sistema rural y sus complejidades". En *El vaciamiento de las pampas. La exportación de nutrientes y el fin del granero del mundo*, 7-19. Buenos Aires y Santiago de Chile: Fundación Heinrich Böll Stiftung. Acceso el 3 de julio de 2023 <https://cl.boell.org/sites/default/files/libro-el-vaciamiento-de-las-pampas.pdf>

CENTRO RURAL DE ARTE queremos colaborar en la resensibilización de estos imaginarios sociales que permitan construir narrativas vitales para la supervivencia. Desandar la distancia que ha instalado la cultura colonial, salir de la otredad, lo utilitario y extractivo para encontrarnos con la fuerza elemental hué², el agua y la multiplicidad de vidas que aquí habitan.

Asumir el tratamiento de la cuenca en términos de otredad está directamente relacionado con la historia colonial de estas tierras. En este sentido, es de gran valor el aporte que realiza Florentino Ameghino. En pleno siglo XIX, da cuenta de la necesidad de aceptar la naturaleza de estas aguas al

momento de la fundación de las ciudades blancas, produciendo varios escritos donde explicita la inconveniencia del desaguar (Ameghino 1884, 7-12)³. Se resiste a un nuevo modo de habitar que consiste en rigidizar el movimiento y desborde, con el que los habitantes previos a la invasión estaban integrados. Un modo anfibio, que podía cruzar aguas, navegar, caminar, acampar, lavar a los hijos al nacer y volver a los mismos sitios para enterrar a los muertos (Smith 2023)⁴. La mirada y gestión colonial de los territorios, desconoce y arrasa el vivir-con, para ir extremando una mirada utilitaria que, a lo largo del tiempo, se va volviendo aún más extractiva, conlleva a la desertificación de las relaciones y nos va alejando del contacto y su potencia.

² Vocablo perteneciente a la lengua kaguané het, utilizada en la cultura querandí.

³ Ameghino, Florentino. 1884. *Las secas y las inundaciones en la provincia de Buenos Aires*. Obras de retención y no de desagüe. La Plata: Ministerios de Asuntos Agrarios de la Provincia de Buenos Aires.

⁴ Smith, Sergio. 2023. "Resistiendo el olvido. Los querandíes, sobrevivientes del silencio. Quiénes fuimos, quiénes somos y adónde vamos". Ponencia leída en 19no. Congreso de Historia de los Pueblos de la Provincia de Buenos Aires, Ensenada, 12 y 13 de junio de 2023. Sergio Smith, entrevista realizada por las autoras el 16 de mayo de 2023.



Patricio Gil Flood: "Las Re-vueltas" en *Prácticas de Periferia, Centro Rural de Arte* (2019).

¿Cómo se va nombrando una cuenca? Las lagunas, arroyos, canales, cañadas, bahías, los hilos de agua y bañados sin nominación oficial, donde proliferan denominaciones domésticas, coloquiales: *el que pasa por, detrás de, yendo hacia, entre lo de tal y cual*, todos esos nombres sin recopilar. ¿Cómo es nombrar modos de vivir entre estas aguas, nombrar los contactos, las memorias?

El Plan Maestro

En el año 1995, el gobierno provincial decide trazar un plan

de ordenamiento de estas aguas. Luego de un extenso periodo de evaluación, se contrató a la consultora multinacional Sir William Halcrow & Partners Ltd., quien estaría a cargo del diseño. El proyecto se llevó a cabo en un período de 26 meses, que finalizó en noviembre de 1999.

El plan consistió en una serie de estudios de prefactibilidad que resultaron en un conjunto de recomendaciones para desarrollar alternativas de acciones y obras hidráulicas para mejorar el manejo de excedentes y déficit hídrico, así como medidas de estímulo a la producción agroindustrial, el turismo y la preservación del patrimonio ambiental (Halcrow 2017)⁵. El financiamiento se realizó a través del Banco Internacional de Reconstrucción y Fomento, por lo tanto, estuvo sujeto no solamente a la legislación nacional relevante, sino también a las políticas y procedimientos del Banco Mundial.

⁵ Halcrow and Co. 2017. *Plan Maestro Integral de la Cuenca del Río Salado. Evaluación de impacto Ambiental*. Buenos Aires: Ministerio del Interior de la Nación. <https://www.mininterior.gov.ar/licitaciones/descargar.php?i=38233>



Martín Medina: Mapa del Plan de Ataque de la excavación. Visita a la draga en la cuenca media (2021).

La obra de canalización y dragado del río se inició en 2003. Para entonces, ya se encontraba vigente la Ley de Protección Ambiental 11.723 en la provincia de Buenos Aires, que establece el proceso de evaluación de impacto ambiental que deben cumplir las intervenciones del tenor de las contempladas en el Plan Maestro sobre el río Salado. Sin embargo, se iniciaron las obras sin que dicho proyecto hubiera sido sometido al proceso de evaluación ni se cumpliera con una instancia de participación ciudadana e información. Solo se realizaron

audiencias públicas sectorizadas sobre intervenciones específicas (construcción de puentes), que además no tuvieron una convocatoria amplia para ejercer debidamente el derecho a participar.

El tenor de la intervención implica un volumen total de excavación de 200 millones de m³ en aproximadamente 500 km. Tal movimiento de tierra equivale a 10 millones de camiones Caterpillar 769D (de gran porte) llenos de tierra. Puesto de otra manera, sería una fila de 70 mil km, completando una vez y media la vuelta al planeta (Rastelli 2022, 15)⁶. Para dimensionar con algunos ejemplos, es comparable a lo realizado en el Canal de Panamá en 1914, una de las obras de ingeniería más destacadas del mundo, con 183 millones de m³ de tierra movilizadas a lo largo de 80 km. Y resulta muy superior al Canal de Suez (Egipto, 1859),

⁶ Rastelli et. al. 2022. Resumen Plan maestro. La Plata: FCAYGLP, UNLP. https://www.fcaglp.unlp.edu.ar/uploads/docs/seminario_riesgos_hidrologicos_rastelli.pdf



María José Trucco: Manguera anfibia.
Visita a la draga en la cuenca media (2021).



María José Trucco: Remoción de suelos. Visita a la draga en la cuenca media (2021).

que fue la primera obra de excavación con 50 millones de m³ movilizados en 163 km.

Todo es extremadamente conmovedor y desmesurado.

Durante la cuarentena, en el año 2020, el gobierno de la provincia de Buenos Aires decidió continuar con la ejecución de la cuenca media, que contempla la última etapa no ejecutada. Dicha etapa transforma 8,5 millones de hectáreas, para incorporarlas al modelo agrotóxico e industrial. La adecuación del curso del río, que en algunos sectores implica la alteración significativa de la forma natural de los pequeños meandros, con la finalidad de darle más velocidad al agua para que llegue más rápido a su desembocadura en la bahía de Samborombón. Esto podría tener consecuencias socioambientales desastrosas con entidad de estrago (Cabaleiro 2023)⁷,

al desconocer las funciones ecosistémicas que tienen los meandros en conjunto con los humedales en el pulso de un río de llanura que sirve como fuente de muchos espejos y lagunas que integran su cuenca.

Por otra parte, las variables y estimaciones contempladas en el Plan Maestro diseñado hace un cuarto de siglo atrás, han quedado abiertamente desactualizadas en cuanto al uso de agrotóxicos, que han pasado de tres a cuatro litros por hectárea a los 12-15 actuales. El plan reconoce que esas mayores cantidades de agrotóxicos serán transportadas por las nuevas obras de drenaje hacia el cauce principal del río Salado o serán retenidas en los reservorios naturales o artificiales, pero no se prevé ni establece ninguna medida de mitigación de sus impactos y, menos aún, semejante incremento en el uso.

⁷ Cabaleiro, F. 2023. "Escenario desolador en la provincia de Buenos Aires". Buenos Aires: Naturaleza de Derechos. <https://naturaleza.ar/contenido/1521/escenario-desolador-del-rio-salado-en-la-provincia-de-buenos-aires>

Muchos años, muchos gobiernos, muchos expedientes, documentos inaccesibles o sin autores explícitos, funcionarios públicos, empresas multinacionales, acuerdos y obras han pasado durante la ejecución de este plan. Resulta desmesurado y muy difícil acceder a la magnitud de la información. Sin embargo, a lo largo del tiempo, nos vamos adentrando en las transformaciones de estos suelos y cauces, que poco a poco van mutando, palada a palada, cambiando su condición: su forma se rigidiza, su zigzaguar se ordena. Semejante magnitud nos deja como espectadoras en un paisaje alterado, en la perplejidad de un hecho consumado.

CON

A pesar de la política racional que formula una proliferación de líneas de acción extractivas y que coapta todo discurso ambiental para su degradación, decidimos asumir —no desconocer— la

existencia de este plan en marcha y hacer un recorrido desde el “Plan Maestro Integral **de** la Cuenca del Río Salado” al “Plan Maestro Integral **CON** la Cuenca del Río Salado”. Una breve alteración lingüística que pretende presentar una alteración radical en el carácter de las acciones y, tal vez, ojalá, ir abriendo modos regenerativos de caminar en esta coyuntura dada.

Un plan, cualquier plan, contempla acciones, efectos, explicita los detalles necesarios para realizar una obra y presupone un acuerdo previo. Un Plan Maestro es un instrumento del ordenamiento del territorio utilizado frecuentemente en el ámbito de la planeación estratégica y está contemplado que sus estrategias cambien según cambian las condiciones del contexto. ¿Puede nuestro Plan CON, ir teniendo la agilidad necesaria para impactar en el contexto y a la vez reformularse a sí mismo? ¿O cómo podría ir creándose a sí mismo en el transcurrir de las acciones? ¿Y



Daniel Boh: "Aborígenes bonaerenses" (2019). Colección Museo de Ciencias Naturales de Miramar "Punta Hermengo".

cómo asume en sus estrategias los acuerdos generados desde las asambleas ambientales, las organizaciones sociales, las precarias vidas en peligro, el sentir de las evaporaciones de distintas especies?

Desde CRA, tomamos distancia del Plan Maestro Integral de la Cuenca del Río Salado para ensayar un plan para integrarnos CON maestría a la cuenca del río Salado; un plan que se superponga a la manipulación en marcha, para generar acciones que

consideren el sentir de los vivientes de estos suelos.

Hagamos un salto frecuencial. Apelemos a la memoria genética, a la memoria celular. Refugiémonos de nuestras propias inercias. El poder de regeneración que tenemos (cualquier cuerpo), es mucho mayor al que podemos imaginar. Un plan para dejar de interferir implica cambiar la noción de productividad por la capacidad de observar la abundancia que empieza justo donde el hacer humano actual termina.

Ir

Hace un tiempo que estamos yendo al río Salado, y con él, a todos los ríos. Cada ir nos da la dosis justa de experiencia para comprender su existencia, nuestro ser parte suya, nuestro ser *hué*. Caminamos, observamos, lo invocamos e invitamos a otrxs a que nos acompañen. Los caminos pedestres, acá en la pampa, eran para ir de un río a otro, de un ojo de agua a una lomada, de una invernada a una veranada, de una comunidad ancestral a la siguiente generación. Los caminos pedestres, acá en la pampa, asumieron el movimiento de las aguas. Este andar sensible, guiado por la geografía, sigue viajando en el ambiente y se repliega y despliega en un sinfín de entres, una matriz con la que continuar andando, imaginando y accionando más allá de la modulación alambrada durante hectáreas de territorio. Un proyecto nos lleva a otro proyecto y así una investigación se va tramando con una dosis de



Martín Flugelman: "Indio muerto vive".
Humedal Indio Muerto.

intuición y observación colectiva. Recorreremos brevemente este andar meandroso, transitado durante algunos años en variados puntos de la cuenca, modos de llegar, de hacer, de acercarnos a estas aguas desde el cuerpo. Una serie de acciones que anteceden al actual Plan CON, que fueron realizadas en los últimos años junto a una gran diversidad de personas, como modos de tramar acciones entre naturalezas diversas. ¿De qué carácter son las acciones que nos convocan? ¿De qué pasos venimos? Compartimos aquí algunos gestos e imágenes de acercamiento a las aguas, momentos que tuvieron lugar durante talleres, residencias, ferias, performances, videos, instalaciones, conferencias.

Una pequeña cita de acciones ejecutadas en proyectos realizados, que pueden revisarse al final del artículo y en la web del CENTRO RURAL DE ARTE⁸, que van derivando en nuevas imaginaciones. Un cúmulo de acciones que hacen a la humedad ambiente.

Un malón de artistas, ambientalistas y vecinxs, recorren la laguna Indio Muerto hasta nombrarla “Laguna Indio Muerto Vive” en un ritual de reconocimiento con esas aguas y con sus habitantes (*Indio Muerto Vive*, 2017)⁹. Llegar hasta pastizales donde alguien asegura que esos suelos nunca han sido sembrados, arrimarse a orillas del arroyo Saladillo y

acampar (*Prácticas de Periferia*, 2019)¹⁰. Dejar irrumpir un extenso concierto de ranas en una residencia artística, ocupando todo el ambiente sonoro y trayendo el río al encuentro (*Interacciones Urbano-Rural*, 2013)¹¹. Juntar firmas para declarar la laguna Indio Muerto como humedal protegido (*Trans acciones utópicas*, 2016)¹². Caminar muchos kilómetros entre bañados y en cada uno recostar el cuerpo, dejarse mecer por el vértigo horizontal que provoca la llanura (*Territorio mutado*, 2019)¹³. Cosechar aguas en distintos cauces de la cuenca, entrar en una frecuencia microscópica y observar vivientes que se alojan en sus gotas (*Territorio de reserva*,

⁸ www.centroruraldearte.org.ar

⁹ CRA. 2017. *Indio Muerto Vive*, performance, en *Trans acciones utópicas Ecosistema Tropical*. Cazón, Argentina.

¹⁰ CRA y Pedalúdico. 2019. *Prácticas de Periferia*, deriva colectiva. Cuenca Matanza Riachuelo y Salado, Argentina. Cuenca del río Guayas, Ecuador.

¹¹ CRA. 2013. *Urbano-Rural*, residencia, en *Interacciones Urbano Rural en red*. Achupallas, Argentina.

¹² CRA. 2016. *Trans acciones utópicas*, talleres, residencia, feria. Cazón, Argentina.

¹³ Elina Rodríguez y Angeles Piqué. 2019. *Territorio mutado en Prácticas de Periferia*, deriva colectiva, Cuenca Matanza Riachuelo y Salado.

2019)¹⁴. *Sumergir el cuerpo* en un espejo de agua de muy baja profundidad, la laguna de Lobos que se extiende por 800 ha, nadar hacia su centro y colocar un cartel que dice “hay agua” (*Las re-vueltas*, 2019)¹⁵. *Andar entre* la convulsión de tierra y barro que genera la draga, 25,5 millones de metros cúbicos. *Intentar* poner esto en una escala reconocible a través del cuerpo, un dibujo, un tono, un cartel, una masa, un intercambio de palabras, el silencio y elaborar un glosario que reúna todos los términos que agita una draga (*Arrebato*



María José Trucco: Masa de arcilla. Visita a la draga en la cuenca media (2021).



Elina Rodríguez: “Territorio Mutado” en *Prácticas de Periferia*, Centro Rural de Arte (2019).



Patricio-Gil Flood: “Territorio de Reserva” en *Prácticas de Periferia*, Centro Rural de Arte (2019).

¹⁴ María José Trucco. 2019. *Territorio de reserva* en *Prácticas de Periferia*, deriva colectiva, Cuenca Matanza Riachuelo y Salado.

¹⁵ Patricio Gil Flood y Sara MacLaren. 2019. *Las re-vueltas* en *Prácticas de Periferia*, deriva colectiva, Cuenca Matanza Riachuelo y Salado.



Patricio-Gil Flood: "Las Re-vueltas" en *Prácticas de Periferia*, Centro Rural de Arte (2019).

topográfico, 2021)¹⁶. Imaginar ir desde el río Salado al río Biobío. 1.400 km lineales entre la desembocadura de un río y el otro. 1.400 km para imaginar el encuentro de sus aguas. 1.400 km para imaginar el encuentro de sus habitantes. Las aguas de los ríos que desembocan

en distintos océanos también se relacionan, se integran en algún lugar. Vamos al río, Salado, Biobío, a todos los ríos (*Formas del tiempo*, 2022)¹⁷. Atravesar lenguas para alcanzar escuchas que extiendan la sintonía con el río. El río de Quenguipen, Tubichaminí, río Salado, Salado-

¹⁶ CRA. 2021. *Arrebato topográfico*, video glosario, en *Río Salado*, investigación artística.

¹⁷ CRA. 2022. *Formas del tiempo I*, conferencia performática, en II Encuentro Arte y Desindustrialización, Concepción, Chile. En *Río Salado*, investigación artística.

Fluss. Hacer un encuentro de ríos salados. Todas las aguas saladas y continentales del planeta.

Queremos continuar imaginando estas prácticas, ejercitar formas de crearlas, de estar en ellas. Queremos encharcar todo, humidificar todo, rehidratar todo, continuar colectivizando el acercamiento a estas aguas.

El ejercicio que sigue

Para este artículo hicimos un nuevo ejercicio, una invitación para escuchar contactos con el río, escuchar qué aparece en distintas escalas de

proximidades a este cauce. Para esto, invitamos a un grupo de 10 personas a quienes conocíamos previamente a realizar un ejercicio que les enviamos a través de un audio de WhatsApp, para ser resuelto en el mismo formato, y que ahora reunimos como transcripción. Así, buscamos modos de extender conversaciones con personas con saberes específicos, que nos abren el territorio desde la planificación urbana, la biología de las aguas, la alfarería, la paleontología, la antropología, la arqueología, la pesca, nutriendo un diálogo que contempla reflexiones de distintas escalas y alcances.

Audio de la invitación

Hola, te enviamos este audio desde
CENTRO RURAL DE ARTE.

Estamos actualmente trabajando en una investigación artística sobre el río Salado. Y en este marco estamos recopilando historias conmovedoras con el río, para luego hacerlas confluir en una trama de escritura polifónica.

Este audio es la invitación a realizar un ejercicio:
imaginar, reconocer, detectar, generar un momento o un lugar de encuentro o desencuentro entre vos y el río Salado

y comentar coloquialmente esta experiencia en un audio de dos o tres minutos.

Esta experiencia que puedas detectar es independiente a cuánto conoces materialmente del río, sino que nos interesa apelar también a conexiones sutiles, remotas, que puedas comenzar a explorar ahí dónde estás. Puede ser una experiencia pequeña, o inmensa, tan material como espiritual, alguna sensación cotidiana inadvertida donde este río podría confluir, una duda sobre la posibilidad de esta conexión o un contacto muy estrecho que hayas tenido o puedas generar. Todo lo que esta consigna desenlaza en tu escucha es de gran valor para esta trama.

Los ríos son circulares,
de diámetros variables y alcances desconocidos
sus suelos integran materiales eólicos llegados
de otras regiones
sus evaporaciones humectan otros cuerpos

Un río de flujos íntimos y aguas comunes.

Entonces: ¿podrías imaginar, reconocer, detectar o generar un momento/lugar de encuentro o desencuentro entre vos y el río Salado y comentarnos coloquialmente esta experiencia en un audio de dos o tres minutos?

El tiempo de recepción es hasta el 23 de junio [de 2023].
En este fluir, esperamos el relato de tu experiencia a este mismo WhatsApp.

Audios de los encuentros

«Pienso en todos los ríos cercanos que por alguna razón no conocemos. Pienso en todas esas venas que conectan nuestro territorio. Y en la capacidad que pueden tener esos ríos para crear imaginarios y cómo esos imaginarios a veces se construyen de relatos y no por haber estado en ellos.

Nunca me sumergí en el río Salado, no lo conozco. Me da emoción imaginar al río Salado como un riomar. Estoy enamorada del agua salada. Sentir la tensión de la sal en toda la piel hasta tragarla. Ingresar al agua como ritual, en un acto de limpieza, entrega y transformación que esas aguas pueden hacer en mí».

Chivi Amoy. Nos conocimos en el 3er. Congreso Experimental Ribereño.

«No lo había puesto en palabras, pero el río Salado me ha generado pertenencia. Mi contacto es con el barro. Cada extracción de arcillas en sus barrancas me ha

permitido reconocerse e interpelar la historia oficial del río como límite de los malones».

Silvana Nicolini. Nos encontramos en distintos momentos de la Investigación Artística Río Salado.

«Río Salado, río Tubichá Miní, el río de Quenguipen. Quenguipen gran líder querandí, uno de los primeros reducidos por Juan de Garay, el genocida que fundara Buenos Aires y que fuera acompañado por guaraníes desde Asunción y sus españoles mancebos, quienes bautizaron a Quenguipen como Tubichaminí y por ende al río. Río que me toca profundamente por descender de esa familia tan prestigiosa, tan ancestral, tan antigua a estas pampas.

Lo cruce, lo olí, lo sentí, me detuve, lo miré, lo toqué. Lo vi lleno, rebosante y lo vi seco, vacío, donde afloran esos tiestos, restos de alfarería querandí ancestral. Ese río que supo ser frontera, primera frontera entre el mundo civilizado del nuevo europeo invasor, y el mundo indígena que se alejaba al desierto. Desierto que no era, pero que el Salado era frontera. Acá y allá, antes y después, mundo moderno y mundo primitivo. Frontera que se mantuvo tres siglos, inquebrantable por los querandíes de siempre, los pampas.

El pueblo de Quenguipen hoy vive, hoy sigue, lucha y resiste. El río es legado, historia, un mensaje permanente de su nacimiento al mar».

Sergio Smith. Nos dijeron que podría compartirnos mucha información sobre la cultura querandí y lo entrevistamos.

«Un solo desencuentro tuve con el río y duró unos segundos, que fueron siglos. Estábamos pescando y mi esposo saca una carpa, le saca el anzuelo y prepara la línea para tirarla de nuevo. Se pone de cuclillas a la orilla y se enjuaga las manos. Cuando se va a incorporar, se corta la barranca detrás de él, cae al agua y se hunde. Nunca llegó a hacer pie, no sé de qué modo logra salir, intenta agarrarse de la barranca y no puede. Sin pensarlo, yo clavo el cuchillo en la tierra, me sostengo con una mano y extendiendo la otra hasta que logro tomarlo. De ahí ninguno de los dos sabemos cómo, salió del agua. Esto pasó porque estaba parado sobre un socavón producto de las dragas y al ser una parte de tosca parecía piso firme. Ahora que esa parte del río prácticamente se secó, volvimos para ver, la profundidad ronda entre los cuatro y los cinco metros».

María Angélica Fernández. Junto a Miguel Ángel Villar integran una familia alfarera en Ranchos y los invitamos a la Cátedra Ambiente y Sociedad 2022.

«Lo crucé cuando aún estaba en la panza con mi madre para nacer, y lo volví a cruzar para ser recibido en mi pueblo con el apodo de Guayama, aquel mítico huarpe que tanto peleó por sus lagunas, que encabezó la rebelión lagunera cuando los gringos del norte las secaban. El río está ligado a mis primeras aventuras, ir a ver dónde nacían las calles, dónde terminaban, llegar a la laguna, buscar la naciente, ¿adónde iba esa agua? Cruzar el puente del ferrocarril, seguir por la cañada. Todos los ríos en ese río mágico que escurrir hacia el cielo.

Una vez lo cruzamos, nos llenamos de barro y quedamos blancos. ¡Que julepe! ¡Cómo empujaba el agua! Pero lo cruzamos y volvimos caminando. ¡Qué manera de caminar!»

Sergio Patiño. Concurrió a un encuentro sobre aguas que se organizó en el pueblo de Cazón y allí lo conocimos. Investiga, dibuja, filma y construye en torno al río Salado.

«Yo extraño ese río
que siempre ha vivido
cruzando llanuras muy lento hacia el mar.
Su mente salvaje
su alma indomable
sus juncos, el barro y el humedal.
No hay nada más libre que un río,
por eso el progreso lo quiere matar».

Canción de la banda Pescado para todxs, interpretada por Ignacio Borón, quien integra Cosensores, donde elaboran herramientas libres de relevamiento socioambiental comunitario y hace tiempo venimos en comunicación.

«Mi primer contacto con el río Salado fue a través de la *Laguna Indio Muerto Vive*, un ritual colectivo alrededor del gran riñón del río, celebrando su rol depurador, de filtro. Desde allí comencé a articular mi interés sobre las distintas formas que toma el agua al posarse sobre el territorio, sus nieblas y cómo la luz refleja sus partículas.

El río está presente en el aire entre nosotrxs. El agua hace aparecer el cielo en la tierra».

Martín Flugelman. Lo conocimos en Trans Acciones Utópicas Ecosistema Tropical y seguimos en contacto, fundamentalmente a través de sus fotos.

«Observo el estado de distorsión de las aguas y organizo esa observación en un método de regeneración. Cuando el río fluye, incorpora información en sus zonas de memoria, los sonidos, ondas, imágenes, olores, colores y frecuencias. Cuando estas informaciones son sintéticas, su estructura se transforma y pierde vitalidad».

Florencia Chiarichietti. Nos compartió su método ETCAS de estudio de vitalidad y regeneración de aguas, suelos y alimentos.

«De chica fui a tomar mate a la desembocadura. Más de grande estuve excavando, como integrante de un equipo de arqueología. Al final del día nos bañábamos, ahí descubrí la fuerza del río y vi las lisas saltar».

Virginia Salerno. Nos puso en contacto con la familia Villar-Fernández y con más ceramistas de la cuenca porque investiga la dimensión pública de la arqueología en la microrregión del río Salado bonaerense.

«¡Pensar lo que representa tener algo en la mano que estuvo enterrado miles de años!
Recorro la orilla del río Salado en el tramo que va desde lagunas de Gómez hasta la laguna el Carpincho rescatando restos fósiles. Uno está sacando del suelo

un momento de la vida de un ser vivo. Stegomastodon, Smilodon, en este río desarrollaron su actividad y ahora aquí está mi ciudad. El río me enseña».

José María Marcheto. Lo conocimos cuando un amigo encontró huesos durante un día de pesca en la zona y para saber de qué se trataba lo contactó, es paleontólogo aficionado de Junín.

El timbre de estas aguas

Entonces nos preguntamos qué cualidad de escucha requiere este ejercicio donde proponemos una comunicación con el río.

Responder a la consigna: “imaginar, reconocer, detectar, generar, un momento o un lugar de encuentro o desencuentro entre vos y el río Salado”, pretende comenzar a detectar modos de desandar la jerarquización implícita que existe en nuestra cultura del que habla sobre quien escucha (Lenkrsdorf 2008)¹⁸. Afrontar el desafío de trascender el acto de dominación sobre lxs otrxs, explícito en el plan de ordenamiento de estas aguas y que ha conllevado a avasallar identidades, revelar incomprensiones y construir falsos relatos.

Queremos invitar a una práctica de acercamiento que nos vuelva pares, donde podamos reconocernos en el río y el río en nosotrxs, un ritual de comunicación. Para esta instancia del ejercicio, acudimos a un primer grupo

¹⁸ Lenkersdorf, Carlos. 2008. *Aprender a escuchar. Enseñanzas maya-tojolabales*. México DF: Plaza y Valdés Editores.

de personas que ya conocemos, que provienen de diversos campos del hacer y que tienen distintos grados de proximidad con el río. Es una escala pequeña de una trama que imaginamos continuar extendiendo en próximas etapas, pero que aquí nos permite comenzar a observar distintas frecuencias de escucha, algunas más audibles y otras apenas perceptibles, escuchas ancestrales y escuchas imaginativas, relaciones de supervivencia, lúdicas y de ocio.

“Me da emoción imaginar al salado como un riomar”. “No lo había puesto en palabras”. “El río es legado”. “Un solo desencuentro tuve con el río y duró unos segundos”. “Lo crucé cuando aún estaba en la panza con mi madre para nacer”. “Yo extraño ese río”. “El agua hace aparecer el cielo en la tierra”. “Cuando el río fluye, incorpora información en sus zonas de

memoria”. “Fui a tomar mate a la desembocadura”.

En estos extractos de respuestas, observamos un caudal de vivencias que desandan las inercias de desertificación, abren sentidos personales y esbozan la potencia de construcción de nuevos andamiajes.

Queremos instalar un estado de escucha expandida que se deje conducir por el ciclo de estas aguas, que evaporan, precipitan, infiltran y vuelven a emerger (Patiño 2021)¹⁹. Queremos poner en el aire estos y más contactos íntimos que se den entre el cuerpo del río y cuerpos humanxs, y hacer de estas experiencias, aguas comunes.

Las oralidades asocian informaciones, seleccionan y dicen incluyendo la velocidad del sentir; varios modos de afectividad emergen

¹⁹ Patiño, Sergio. 2019. Territorio en transformación. Video. <https://www.youtube.com/watch?v=gCmabvz7BAI>



Eliana Rodríguez: Condensación de sal sobre el suelo. Visita a la draga en la cuenca media (2021).

a través de las inflexiones de la voz, los gestos, las pausas, los silencios. Pausas necesarias para quien dice, pausas necesarias para quien recibe, pausas que es necesario que puedan ser alojadas por quien está recibiendo ese sonido. Queremos concentrarnos en estas métricas, para detectar y extraer unidades de información que cobran conmoción en las escuchas y que creemos puede ser valioso amplificar.

Queremos retomar la oralidad presente en estas tierras. Los pueblos que vivían aquí antes de la invasión no habían desarrollado lenguaje escrito, pero la práctica de comunicación con otras especies era parte de su quehacer cotidiano. Un decir e información se ha ido, como ocurre con tantas lenguas no asentadas en ninguna materia. Un decir que queda en el aire de los tiempos, en huellas sonoras de palabras que usamos ahora y sentidos que vienen de

otros contextos. Está en el aire ese andar sensible que avanzaba al mismo tiempo que asume el movimiento de las aguas.

Necesitamos una comunicación que vaya afinando su sensibilidad y especializando la escucha, capaz de percibir manifestaciones de otros vivientes, también la oralidad de estas aguas:

“Dicen que los ríos,
todos los ríos
también este río,
al venir corriendo
al venir sonando
en un momento
cambian su sonar.
Con el primer rayo de sol
que reciben sus aguas
hay una cualidad del sonido
que se modifica
que se funde en otra
transformación hasta el primer
rayo de luz del día siguiente
y así durante todos los giros,
neutrinos lamiendo la materia
que se desliza en cada vuelta”²⁰.

Desandar

Esta instancia nos permite seguir pensando en una propuesta que promueva sensibilidades hacia este suelo en común, hacia estas aguas en común, hacia este aire en común. Una invitación que hace lugar a una amplia variedad de singularidades en una amplia extensión de territorio, para seguir profundizando en una metodología de contacto, íntima, de cuerpo a cuerpo que dé prioridad a la transmisión oral de experiencias e invente modos para que estas frecuencias reaparezcan. *Una campaña* para instalar al río como tema, como partícipe necesario de nuestras vidas a lo largo de 16.711.084 ha de la cuenca y más allá también, que se cuele por todas partes, como confluencia de estrategias para humidificar las relaciones, para entramar un campo vivencial de transferencia e ir haciendo de estas historias y escuchas, un proceso de

²⁰ Fragmento del texto dramático del performance *Formas del tiempo I*, CENTRO RURAL DE ARTE, 2022.

aprendizaje colectivo que se integre a la cultura de la región. *Una resensibilización* que contribuya a narrativas vitales para la supervivencia que devengan en nuevos consensos sociales desde donde accionar, que pueda poner en acto lo hidrocomún asumiéndolo como campo emergente de prácticas (Blackmore 2022, 24)²¹. *Unos gestos* para poner el río en el aire, combinar lo instantáneo con lo conmovedor, lo íntimo con lo masivo, un lugar fugaz pero de inflexión. En palabras de Eduardo Kohn (Kohn 2021, XVI corchetes propios)²², “aprender a pensar con otros seres vivientes [como los ríos] es el inicio para “ecologizar”

nuestros comportamientos éticos, el espíritu real del *sumak kawsay*”²³.

Es necesario rehabilitar la tierra. Entonces, el Plan CON integra una serie de acciones donde se proponen consignas, se recopilan historias y circulan situaciones de escucha con los cuerpos de agua de esta cuenca. Genera dispositivos para sumergirnos y reconocer lo hidrocomún, reconectar con la trama, y alimentar el cariño público con estas aguas. Así, el Plan CON se alía y busca personas y organizaciones que vienen trabajando en rearmar los círculos de la vida, para una acción que comienza por invitar a

²¹ Blackmore, Lisa. 2022. «Imaginando culturas hidrocomunes: investigaciones interdisciplinarias y prácticas curatoriales entre ríos». Córdoba: Revista Heterotopías, UNC Córdoba. Acceso el 15 de junio de 2023. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/39748>

²² Kohn, Eduardo. 2021. *Cómo piensan los bosques: hacia una antropología más allá de lo humano*. Abya Yala. Quito: Heckt.

²³ “El *sumak kawsay*, entonces, no es simplemente la búsqueda de un 'buen vivir', a pesar de como esta frase a menudo se suele traducir —y domesticar— en los discursos estatales. Más bien, es una manera de prestar atención a las propiedades y cualidades especiales de la vida misma —el *kawsay*— para encontrar en ella una forma de vivir bien; es decir, se trata de una orientación ética que viene del mundo viviente” (Kohn 2021, XV).

poner en palabras. Y donde son las propias palabras las que nos van guiando hacia lo que ya cada uno sabe, hacia lo que la tierra enseña, hacia la infinidad de secretos que refugia la llanura.

Ese es el dispositivo pedagógico que estamos afinando: una maniobra artística que pone

en marcha y cataliza una serie de aprendizajes, y desaprende inercias, comportamientos y hábitos que dañan. Así, a lo largo de su extensión, el Plan CON reconecta culturalmente al río y sus habitantes, generando conocimiento que contribuya a incidir en las condiciones de existencia.

María José Trucco (Buenos Aires, Argentina, 1978) Investigadora en el campo de las artes vivas, dedicada a la creación de espacios de presencia y reunión entre vivientes. Realiza tareas de escritura, creación, curaduría y docencia, en trabajos que tuvieron lugar en Argentina, Chile, Brasil, Ecuador, México, España, Suiza, Alemania y Australia. Licenciada en Artes Combinadas (FFyL, UBA, 2004). Realizó estudios con maestrías de distintos campos de las artes escénicas y cursó la Especialización en Epistemologías del Sur, CLACSO, 2015. En 2008 inventa CENTRO RURAL DE ARTE y desde ahí trabaja de modo nómada en procesos de creación a partir de territorios específicos, realizando residencias, obras, conversatorios, talleres y más. Ahí comparte la codirección general del proyecto. Vive en Cazón, Cuenca del Río Salado, Provincia de Buenos Aires.

Elina Rodríguez (La Plata, Argentina, 1978) Artista investigadora y docente. Su trabajo integra procesos de investigación, performance, docencia y curaduría. Ha participado en distintos proyectos artísticos en Argentina, España, Chile, Canadá, Colombia, Brasil, Australia, Uruguay y Noruega. Estudió Licenciatura en Composición

Coreográfica en la Universidad Nacional de Artes, Argentina. Ha recibido subsidios, becas y residencias tanto nacionales como internacionales. Durante 2022 recibió una beca de Iberescena para realizar una Residencia de Investigación de la 3era. etapa del proyecto "Territorio Mutado", en la cuenca del Río Ter, España. Trabaja en el ámbito de la escena expandida, realizando proyectos que conjugan arte, ambiente y política. Se interesa en los lenguajes de movimientos porque son inasibles. Movilidad como posibilidad de desjerarquización de vínculos, alteración de posiciones. Desarrolla su práctica desde este foco como fuerza colaborativa y contextual. Es así como cada proyecto de creación surge desde una plataforma de investigación y emerge a esferas públicas en diversos formatos como performance, instalaciones, derivas, conferencias, festivales, ferias, conversatorios y publicaciones. Codirige CENTRO RURAL DE ARTE y Jardines Subterráneos.

CRA - Centro Rural de Arte. Colectiva artística que trabaja desde 2008 de modo nómada con base en Argentina. Promueven investigaciones artísticas que tensionan los alcances de los lenguajes y saberes específicos para ensayar formas de relación entre naturalezas diversas. Codirigido por María José Trucco y Elina Rodríguez, crean plataformas operativas interdisciplinarias donde intervienen personas con saberes y procedencias diversas, a través de actividades que proponen distintos formatos de intercambio con la comunidad: talleres, charlas, residencias y diversos modos de creación. Han desarrollado proyectos en articulación con entidades públicas y privadas, nacionales e internacionales, y han sido invitadxs a participar de encuentros en Argentina y en el exterior sobre gestión y desarrollo cultural. Desde 2021 desarrollan la investigación artística Río Salado junto a científicxs, poblaciones colindantes, periodistas, historiadorxs, artistas y organizaciones ambientales. Esta investigación ha sido presentada en Bienalsur (Buenos Aires, 2021),

Segundas Intenciones (Plataforma Lodo, 2021), Encuentro Arte y Desindustrialización (Concepción Chile, 2022), 8va Muestra de Arte en Territorio (Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2022), 3er. Congreso Ribereño (Rosario, 2023), Arte y Activismo: Universidad de Leeds e Instituto Gino Germani (Buenos Aires, 2023), *Cuerpos de agua*, NGBK (Berlín, 2023).

Empantaná

Camila Marambio y

Carla Macchiavello Cornejo

Resumen

En este ensayojuego se propone a quien lee elegir su propia aventura. Esta hiperficción presenta distintos trayectos por algunas de las capas espacio-temporales de Ensayos, una práctica de investigación que desde el año 2011 trabaja en la reflexión y toma de decisiones en torno a asuntos relacionados a la ecología política de Tierra del Fuego y otros archipiélagos. Con un enfoque en las aguas, la protección de turberas y la creación de un currículo costero, este ensayojuego invita a sentipensar cómo “des/componer” en tiempos de crisis.

Es casi imposible fijar la mirada.

En el pantano todo se hunde. Se hunde la bota y es ácido el olor. Los colores del suelo no parecen corresponder a materias conocidas; el resplandor petróleo, el caramelo quemado, los grises verdoros estriados no dan pistas claras sobre qué es tierra, agua, aire, anfibio, corteza y sustancia intermedia de la descomposición. Capas sobre capas de hojas anegadas, materia orgánica aplastada por su propio peso y el del aire denso alrededor.

Tu corazón se acelera descontroladamente, está por

estallar y en tu desespero te desconoces, quieres volver a dormir, a conspirar con el descanso.

Ese espacio expansivo y lúcido, pleno de posibilidades, que ahora se fracciona. Se te ha empezado a acortar la respiración; cada vez hay menos oxígeno, más metano y dióxido de carbono. El agua ya no cubre toda tu corporalidad y el calor te empieza a reseca. Se derriten los yacimientos.

Se abren grietas en la capa resquebrajada que supura gases. La sacralidad inmolada empieza a dar curso al derrumbe y al incendio. Información ancestral arde sin sentido, fósiles combustibles desaparecen; eres testigo, víctima y causa. Bajo el manto del zumbido de los mosquitos resuena un estertor gutural, el gemido de lo moribundo aguas adentro. Son tus vísceras ondulantes, el otro pantano.

Al ver tu desnudo sientes soledad, como si fueras un recurso, un objeto categórico, canalizado y entubado por la linealidad del pensamiento. Dejas de percibir tu interioridad. La energía ya no encuentra caminos de restauración ni puedes llorar. Se instala, como condena, la única e inevitable vía del avance. Te sabes en fragmentos, pero tus fibras añoran seguirse mullendo del pasado. Tu pulsión es nadar, darlo todo, dejar nada. Te preguntas: ¿cómo se ensaya la muerte?

Lo que sigue es un ensayojuego: tú eliges tu propia aventura de lectura no-lineal. Cada decisión que tomes se bifurca en dos o más direcciones, enroscándose como espiral por recorridos espacio-temporales que ahondan en la historia de la práctica colectiva llamada Ensayos, que frente a su inminente fin se sentipienza.

Como en toda aventura, tus decisiones son relevantes. Cada una te enviará a una sección distinta de esta hiperficción explorativa y más de alguna te llevará a un sin salida; hay múltiples finales y siempre puedes volver al inicio o dar un paso atrás.

Empecemos por retomar la pregunta: ¿cómo se ensaya la muerte? Vislumbras por lo menos dos maneras de hacerlo: **descomposición y composición**. ¿Cuál eliges?

Composición

Vadeas emergiendo del pantano y buscas con ansias unas luces que te guíen en la oscuridad. Mientras te acercas a las voces del grupo, te pones a pensar en el camino recorrido, en qué significa ensayar. Asumir lo inacabado y precario del intento, abrirse a la incertidumbre, salirse de las rutas preconcebidas. Ahora está oscuro, ardientemente húmedo y te pierdes, pero encuentras un respiro en estas palabras de Helen: “a mi parecer, la metodología de Ensayos es una que se nutre de los desvíos —de ser guiado, movido, dirigido, reorientado, descentrado—, en vez de viajar presumido, como una flecha, de la ‘a’ hasta la ‘b’ (para parafrasear a Ursula K. LeGuin en su “Teoría de la bolsa de transporte de la ficción”, 1986), con toda la violencia que implica esa metáfora”.¹

¹ Hughes, Helen. 2019. “Ensayos Methodologies”, *Más allá del fin 3/ Discipline 5*: 121. [Traducción libre.]



Christy Gast: Preparación de comida en Caleta María (2011).
Cortesía: Christy Gast.

¿Será posible sostener la precisión de una flecha, un movimiento conjunto, transformarnos sin imponer? Ensayar es componer.

Bruno decía que la modernidad nos acostumbró a la crítica de las vanguardias, del manifiesto que destruye para, supuestamente, revelar una verdad más allá de las apariencias. La lógica del camino

único, del progreso unidireccional e inevitable. En cambio, componer supone sentipensar alternativas, reunir partes que preservan su heterogeneidad, y reconocer que cualquier composición se descompone, falla, incluso composta². Denise agrega que el arte ecológico y social es aquel cuya intervención estética y ética está asociada a lo regenerativo, lo que reta el principio de la

² Latour, Bruno. 2010. "An Attempt at a Compositionist Manifesto", *New Literary History* 41: 471-490.

acumulación, lo que restaura, aun cuando parezca ser insuficiente³.

Piensas en lo que han ensayado, componiendo hacia adentro para recomponer afuera. Cruzando océanos y glosarios, porque saben que el agua existe en distintas formas⁴.

Si dejan de ensayar, ¿cómo se compone?

Puedes seguir una pista olorosa con la **Piel del castor**; sumergirte en aguas turbias con **Cucú y sus pececillos**; o ir directo a la **Raíz común**.

Descomposición

Con un montículo anudado de redes de pesca a tus pies, tienes tarea para toda la lluviosa tarde.

Como si amasaras un repollo para sacarle sus jugos y hacer chucrut, ablandas dolores, dudas y celos. Esto se torna en lo único que puedes hacer para cambiar la narrativa; una y otra vez tendrás que fermentar heridas, malentendidos, egos plásticos. La zona litoral te enseña a desdibujarte, tal como ella lo hace cada noche. La marea y la selenofilia te enseñan a confiar en la posibilidad de otros mundos en esta munda. Te hundes más profundamente en el enredo, consciente de que en tu mochila cargas una herramienta lunática, un mazo oracular que te puede guiar.

Dispones sobre la mesa una tirada simple de las cartas adivinatorias de las fortunas del bosque Karawatha⁵: pasado,

³ Ferreira da Silva, Denise. 2023. "How is the Aesthetic Imaged by Social and Ecological Art?", en *And if I devoted my life to one of its feathers? Aesthetic Responses to Extraction, Accumulation, and Dispossession*, ed. Miguel A. López, 134. Viena: Kunsthalle Wien/ Sternberg Press.

⁴ Ver Nygård, Randi y Karolin Tampere, eds. 2017. *The Wild Living Marine Resources Belong to Society as a Whole*. Noruega: OCA.

⁵ "La clave para interpretar los mensajes que ofrecen las cartas se encuentra en las historias de las plantas [en el bosque de Karawatha, Brisbane, Australia] y en las relaciones que establecen con otros seres



Christy Gast: Hojilla en la playa en la Bahía Jackson (2016). Cortesía: Christy Gast.

presente y futuro, pero sabes que algo falta.

Es necesario el sacrificio.

En la escuálida y rica biblioteca del fin del mundo, encuentras un libro de etnobotánica que presenta la historia del origen de la menstruación⁶. La lees en voz alta, detenidamente, varias veces, buscando su verdad. Tienes que cavar hondo, porque se encuentra secuestrada por los pliegos del patriarcado-católico-academicista, pero cuando la encuentras esta libera tu vergüenza. Lenguas sueltas, corazones sangrientos, madres y abuelas se aparecen frente a ti y entras en el trance de la turbación intergeneracional. Cuidando de no perturbar la

(incluyendo los humanos)". Franzmann, Caitlin. 2020. "Sumergiéndose en la política oracular", *Más allá del fin* 3.5: 33.

⁶ Entre los relatos del pueblo Yagán traducidos por ojos antropológicos, uno habla de dos hermanos y una mujer, del enojo de uno de ellos que termina en violencia sexual hacia ella, y de la sangre menstrual que encarna en una flor roja: Maku Kipa. Para ir más allá de la denuncia de estas violencias, como dice María Galindo, es necesario proponer formas de subversión feministas que nos ayuden a transpirar nuevos relatos no patriarcales. Aquí uno: <https://ensayostierradelfuego.net/programs/when-documents-travel-and-bodies-remain/>. Galindo, María. 2021. "Manifiesto de sedición feminista o manifiesto feminista de sedición", en *Feminismo bastardo*, 102. La Paz: Mujeres Creando.

esponja viva, jalas juncos para volver a tejer-nos, reparar-te. Cada hebra es el nombre de una mujer. Patricia te enseñó cómo la pedagogía circula entre manos, boca y memoria⁷. Sarita, Karolin, Vanessa, Caitlin y Camila⁸. Por un instante respiras sororidad, luego vino el incendio.

Llegó con el viento que bate incesantemente el techo de la casa de Ivette, una sonajera que te obliga a moverte, a tener que buscar el sentido en el

nomadismo ocular⁹. Siete años llevabas buscando la fuente del nombre de aquel lugar, que desde un comienzo describías como el centro del mundo para remarcar que Karokynká era la brújula orientadora de tu ser(vicio).

Karukinka es como llamabas a la Isla Grande de Tierra del Fuego antes de conocer a Hema'ny, antes de volcarte en auto y quedar patas pa' arriba con la cabeza en la turba¹⁰. Geir Tore fue quien advirtió que tendrías

⁷ Patricia Messier Loncuante es educadora y conduce un programa radial dedicado a dar a conocer las tradiciones del pueblo Kawésqar. Practica "la técnica ancestral del canasto elaborado con junquillo, materia prima que no se encuentra cerca donde uno vive en la actualidad; los jemmá o sea los blancos destruyen nuestros lugares donde ha existido por muchas generaciones la materia prima". Messier, Patricia. 2020. "ÆS JÁLA-KAWÉSQAR KUTEKÉ ĆE = 'Mi antepasado y yo'", *Más allá del fin* 3.5: 44.

⁸ Caitlin Franzmann es una artista australiana; Karolin Tampere es una curadora y artista estona basada en Noruega; Sarita Gálvez es una educadora basada en Australia; Vanessa Grimaldi es artista y educadora; Camila Marambio es curadora. <https://ensayostierradelfuego.net/programs/ensayo-4-coastal-curriculum-residency-in-tierra-del-fuego-and-isla-navarino/>.

⁹ Ivette Martínez es activista y educadora. Sus memorias que entrecruzan la militancia política en el Movimiento de Izquierda Revolucionaria junto al médico Julio Gastón Contreras, el refugio que encontraron en Tierra del Fuego y su férrea oposición a la construcción de un camino en Caleta María, Seno del Almirantazgo, viven en la serie web *Distancia*, un ensayo de etnoficción nómada codirigido por Camila Marambio y Carolina Saquel, y reverberan en "Oda a Ivette/Ode to Ivette" de Camila Marambio (2019), en *Más allá del fin* 3/*Discipline* 5: 110-116.

¹⁰ Hema'ny Molina es escritora, poeta, artesana, abuela y presidenta de

que invocar a las voces del pasado: en su cultura sámi, ese llamado ancestral se conoce como *joik*¹¹. Sin ese saludo, sin ese pedir permiso, sin hablar con los ya partidos, no podrías descomponer la miopía del presente ni la jaula del futuro. Es así como partiste cantando odas al río, 'onde va la lancha, coros copépodos, alabanzas a la vida del pez y a todas sus relaciones. Un comienzo trucho, pescando en un riachuelo que tributa al Lago Escondido en una esquina del parque Karukinka¹².

Para desandar la cadena trófica, para deshilar la Gran Historia, usaste nuestras manos y el canto. Caminamos por la playa en



Christy Gast: Picnic en la playa en Camerón (2011). Cortesía: Christy Gast.

contra de la corriente, recogiendo plástico, siempre plástico: bolsas que ahogan, redes que atoran, botellas que enfrasan¹³.

Tu tiempo se acorta y sin rodeos nos volveremos a dividir: tú decides si nos acompañas **Más allá del fin, cruzas el Gran Océano** o cultivas la intimidad con **Distancia**. ¿Qué ruta te jala?

la Corporación Selk'nam de Chile, organización que trabaja desde 2015 por los derechos del pueblo Selk'nam. Su reconocimiento como pueblo originario fue recientemente ratificado en el Congreso de Chile.

¹¹ Para saber más del artista sámi Geir Tore Holm, ve a Actos Performativos.

¹² Ensayos nace el año 2010 en el Parque Natural Karukinka, Isla Grande de Tierra del Fuego, región de Magallanes y Antártida Chilena: <https://ensayostierradelfuego.net/programs/ensayo-1-the-first-residency/>.

¹³ Aunque las aguas nos mueven en solidaridad transnacional —desde el Seno del Almirantazgo, Coney Island, Magnetic Isle, al Ártico—, siempre hablamos desde un Lugar. “No solo la historia, sino también el significado emerge del Lugar, independientemente si el Lugar está localizado geográficamente o es un evento en el tiempo”. Graham,

Piel del castor

Las marcas se veían desde el aire, entre los mantos verdes y anaranjados, pero llegaron primero por tierra y agua. Una vez en los bosques, pudieron reconocer su huella en los brillantes troncos plateados, los árboles de puntas truncas, muertos. Un poco más allá, el agua estancada se acumulaba en grandes piscinas, con varios niveles y piletas, escondiendo guaridas en sus recovecos de madera, verdaderas mansiones, diría con ironía Fernanda unos años más tarde¹⁴. Bárbara, Christy, Camila, Laura y Melissa habían acompañado a la misión que intentaría abrir un agujero en una de sus represas para dejar



Christy Gast: Represas de castor abandonadas en Estancia Vicuña (2016). Cortesía: Christy Gast.

fluir el agua¹⁵. Caminaron por sus bordes, dibujaron esas barreras de palos y musgo superpuesto para sentir su peso, intentaron encontrar a sus constructores con preguntas y cámaras, pero les evadían astutamente. Invasores, les decían; exóticos, les llamaban; amenazas a la biodiversidad, debían ser exterminados, argumentaban a un lado del archipiélago. La recompensa, tal vez: un asado de castor.

Mary. 2020. "LUGAR- un marco conceptual aborigen: Introducción a un discurso sobre una propuesta de metodología de investigación aborigen", *Más allá del fin* 3.5: 25.

¹⁴ Fernanda Olivares Molina es directora de la Fundación Hach Saye. "Hach Saye significa literalmente 'el espacio entre un latido y otro'", dijo al ser entrevistada por María Jesús Gutiérrez de Val, "Experiencias iniciales: un diálogo sobre retornos territoriales", <https://ensayostierradelfuego.net/featured/experiencias-iniciales-un-dialogo-sobre-retornos-territoriales>.

¹⁵ Christy Gast es una artista estadounidense y tiene un extenso trabajo de investigación/creación con Ensayos en Tierra del Fuego. Laura A. Ogden es antropóloga y Melissa Memory es arqueóloga.

Sintieron escalofríos al pensar en las resonancias de la colonización de este archipiélago. Porque las analogías y los paralelos no dan cuenta de la complejidad de las relaciones cambiantes que han ido conformando el cuerpo de Karokynká. La historia era una maraña de hilos: solo un poco antes de la introducción de los castores al archipiélago, los selk'nam estaban siendo acechados por la codicia de los nuevos colonos, cercados y asesinados, desplazados a misiones y despojados de sus lenguajes, para usurpar sus territorios y reemplazar sus mundos por el de la extracción del oro y la cría de ovejas trasplantadas. Árboles, musgos, castores, ovejas, despojados de cualquier derecho, manipulados como cosas inertes, les

enseñaban sobre la adaptación y la resiliencia.

Ahora instalas tu nariz cerca del suelo para seguir otra huella. Llevan un tiempo queriendo comunicarse mejor, cambiando las preguntas y cómo las hacen. ¿Quién reside en estas tierras? ¿Qué significa ser nativo? ¿Podemos cuidar y querer al enemigo? Oliendo la tierra recuerdas que se han puesto trajes-pieles de castor en distintos continentes para recordar su presencia y constelar una nueva familia multiespecie en un auditorio de anatomía¹⁶. Siguen las huellas de su diáspora, a través de las rutas del olor que exploraron junto a Derek y Giorgia¹⁷. Fueron hasta Estancia Miguelito, donde Julián y Denise les ayudaron a llevar el cable a tierra de un experimento olfativo¹⁸.

¹⁶ Ver <https://ensayostierradelfuego.net/field-notes/caring-curiosity-and-curating-beyond-the-end/>.

¹⁷ Cuando la Revista Paula publicó un artículo en 2012 sobre las cacerías de castores de los biólogos chilenos Derek Corcoran y Giorgia Graells en Tierra del Fuego, dijeron: "Para cazar bien, jugamos a ser un castor". Ese año, Ensayos los invitó a pasar parte de sus vidas cotidianas vistiendo trajes de castor confeccionados por Christy Gast.

¹⁸ Denise Milstein, socióloga uruguaya, y su hijo, Julián Donas Milstein, han participado de Ensayos desde 2015. Para los resultados

Querido enemigo, le llaman al comportamiento que demuestra menos agresividad con los vecinos que mantienen fronteras claras y porosas. Querido enemigo, me llamo, te llamo, me llamas. El olor mismo ha sido tratado como un enemigo a erradicar en la modernidad occidental; respirar hoy puede ser un peligro, nuestro aliento una amenaza. En vez de invasiones, movimientos (neo)coloniales y migraciones forzadas, ¿qué nos enseñaría oler nuestra propia cola sobre formas de habitar juntas?

Para seguir profundizando con tu nariz, anda al **Regalo del olor**; si quieres viajar como ballenas

migratorias, anda al **Podcast**; si deseas hacer un experimento, anda a **SphagnumLAB**.

Más allá del fin

En una avioneta con no más de siete personas sobrevolamos el Canal Beagle y aparece la Isla Navarino. Esta vez la misión consiste en hacer entrega a la comunidad indígena yagán Bahía Mejillones de los archivos de la colección de artefactos, hoy ubicados en el Museo de Melbourne, que William Baldwin Spencer extrajo en 1929¹⁹. Nos alojamos en Villa Ukika en la casa de la hija de Martín Calderón²⁰. Ella no se encuentra en la isla,

del experimento de comunicación multiespecie del que formaron parte, ver Graels, Corcoran, Marambio y Gast. 2017. "Dear Enemy: Interspecies Communication through Artisanal Scents", *Pioneer Works Journal*: 94-109.

¹⁹ "En febrero de 1929, el famoso antropólogo australiano Sir Walter Baldwin Spencer y su ayudante de campo, Jean Hamilton, viajaron a Tierra de Fuego, en el extremo sur de Chile. Habiéndose jubilado recientemente como director del Museo Nacional de Victoria (actual Museo de Melbourne), Spencer y Hamilton seguían los pasos de Darwin y su objetivo era estudiar al pueblo Yagán, al que consideraban una 'raza en extinción'". Carland, Rebecca. 2020. "Reconnecting the Yaghan community to cultural belongings 90 years on". ART Link. <https://www.artlink.com.au/articles/4845/reconnecting-the-yaghan-community-to-cultural-belo/>.

[Traducción libre.]

²⁰ *Tánana. Estar listo para zarpar* (2016), dirigido por Cristóbal

pero Martín y su nieto nos hospedan. Antes de proceder con la entrega hay que esperar. Es importante esperar, tomarse el tiempo. Perder la agenda, subir lentamente al cerro mal nombrado “La Bandera” para conocer a Lana, carpintero gigante que custodia los dientes del Navarino.

Fue Teko quien alertó a Camila que en las fauces de una bodega del Museo de Melbourne posiblemente se encontraban

una serie de canastas del pueblo Yagán; ella les siguió la pista²¹. El proceso demoró años, hasta que un cambio en la dirección del clima institucional modificó la accesibilidad. Gracias a Lisa Hili, de un día para otro, Camila y Bec vieron, tocaron y lloraron las piezas²². Gracias a Léuli Eshraghi, Camila se supo acompañade²³.

No es la primera vez que vamos a la isla dispuestas a mediar en un proceso de devolución de algo que fue robado. Años antes,

Azócar y Alberto Serrano, “es el regreso de Martín González Calderón al corazón del archipiélago del Cabo de Hornos. Don Martín es un artesano yagán, pueblo que por más de 6.000 años habita el territorio más austral del planeta”. <https://ensayostierradelfuego.net/field-notes/tanana>.

²¹ “El arqueólogo, con su visión larga del pasado, puede aportar mucho a la comprensión de las dinámicas costeras [...] basta el solo hecho de plantear que la costa que vemos no ha sido siempre la costa, para que la noción de planes de conservación y manejo asuma una nueva perspectiva”. Prieto, Alfredo. 2009. “Arqueología de la costa patagónica: Perspectivas para la conservación”, *Intersecciones antropol* 10, no. 2: 22-24.

²² Lisa Hilli es una artista y curadora melanesa. Se dedica al estudio de las tradiciones culturales e historia Tolai y de las historias de la cultura del coleccionismo en torno a los pueblos de la región del Pacífico. Rebecca Carland es curadora en las colecciones del Museums Victoria, donde se encuentran una serie de pertenencias de origen yagán.

²³ “Las fronteras visibles e invisibles de la hegemonía eurocéntrica no representan nuestras geografías indígenas, tan ligadas a la materia genealógica y a la escucha profunda de todos los seres vivos”. Eshraghi, Léuli. 2018. “Considering the Service of Displays for our Futures”, en *Sovereign Words. Indigenous Art, Curation and Criticism*, ed. Katya García-Antón: 246. Amsterdam: OCA/Valiz. [Traducción libre.]



Christy Gast: Revisando imágenes de Furlong en Villa Ukika (2016).
Cortesía: Christy Gast.

fuimos a dar aviso a la comunidad de que los cilindros de cera que Charles Wellington Furlong había usado para capturar sonidos y voces de la isla estaban en la Universidad de Dartmouth, en Estados Unidos²⁴. Pudimos acceder a ellos y a decenas de fotos y libretas del explorador

gracias al nuevo puesto de Laura. Esto era solo el comienzo. Los protocolos del visitante son algo que venimos afinando hace rato; sin saber cómo hacer, la primera vez nos regimos por un estándar de ética creado por una universidad²⁵. Fue cómico, porque allí, más allá del fin, esa

²⁴ “Furlong [...] fue primero un explorador, que se consideraba a sí mismo antropólogo, y pasó más de una década en el norte de África, Sudamérica y el Oeste norteamericano. Más tarde, fue diplomático militar estadounidense durante la Primera y la Segunda Guerras Mundiales [...] como describe la guía de exploradores del archivo, fue ‘el primer hombre blanco que exploró el interior de Tierra del Fuego’”. Ogden, Laura A. 2015. “Inscriptions of Territory”, *Más allá del fin 2*. [Traducción libre.]

²⁵ <https://publicpolicydms.monash.edu/Monash/documents/1935812>.

ideología no solo sonaba fuera de lugar, sino que no se acoplaba a la realidad. Esto asentó una base para compostar y pronto escribimos un cuasi manifiesto de la ética del visitante:

Silenciarse para escuchar lo silenciado.
Aprender a sentir lo oculto.
Preguntarse por nuestro estar. Practicar estar sin acecho.
Reconocer lo selk'nam, kawéskar, yámana, haush.
Atender a la erosión, a las cicatrices que dejó y que va dejando la colonización.
Sabido que dejamos huellas, ¿qué forma tienen?
¿Qué color? ¿Qué tono? ¿Qué olor?
Experimentar doblamientos, desdoblamientos, torceduras, verter horizontales en verticales y verticales acostadas.
Entonar odas al viento.
Habitar el espacio entre lo consciente y lo inconsciente, para arrancar de la raíz la razón...
Enredarse los unos en los otros, con ternura y curiosidad, con coraje, dispuestos a perdernos.
Soñar.
Mirar las estrellas.
Ensoñar otro devenir. Ensayar otro devenir.
Ensoñar para sanar. Ensayar el sanar.
Ensoñar para activar la geografía externa e interna.
Ensayar y zurcir la geografía externa e interna.

Intentando cambiar el orden jerárquico del gesto imperialista siempre fallamos, pero ni modo, porque si no ensayamos, nunca se transforma la norma.



Laura Ogden: Fotograma del performance *Dans la peau du castor*, París (2014). Cortesía: Ensayos.

Hay colecciones de artefactos, osamentas y materia prima de Tierra del Fuego y Cabo de Hornos repartidas por todo el mundo²⁶. Tras nuestra primera visita, viajaron al norte Francisco y Alberto a reunirse con los archivos, a discernir allá cómo se podrían denominar y quién

podría acceder a ellos en el futuro²⁷. Carla, Christy y Laura les recibieron: la bienvenida.

¿Sirve ir a buscarlas para que retornen a su lugar de origen?

Si crees que sí, ahora **Cruza el Gran Océano**; si crees que

²⁶ Olivares, Fernanda et al. 2023. "Re-telling the story of Selk'nam ancestors: From Karokynká/Tierra del Fuego to Austria", *Human Remains and Violence* 9, no. 1: 49-69.

²⁷ Francisco Filgueira pertenece a la Comunidad Indígena Bahía Mejillones, <https://www.facebook.com/comunidadyagan/>. Alberto Serrano es director del Museo Antropológico Martín Gusinde, en Isla Navarino. En 2016 viajaron a la Universidad de Dartmouth para revisar los archivos de Furlong. Era un primer momento de acceso y consulta con un miembro de la comunidad yagán.

no, mantén **Distancia**. Y si no sabes qué elegir o crees que la solución es híbrida: intérnate en el **SphagnumLAB**.

Cucú y sus pececillos

Te encuentras en una comunidad extraña. Cu-cu. Sueñan durante crepúsculos y ocasos simultáneos con una ecoficción teatral que les ayude a cuidar las aguas. Cuú-cu. Traman con manos virtuales el cuerpo multivocal de un nuevo currículo costero. Cú cu. Adaptan narrativas sin arco y usan dardos untados con esporas de guías. Fe-fu. Con María Irene en el timón espiritual y usando el teatro como herramienta pedagógica, se preparan escribiendo postales al océano, mirándose las cicatrices para crear cartografías corporales que lleven a las aguas compartidas, escuchando los canales internos para viajar al centro caliente y licuado de la

Tierra. cuuu-cú! Una fascinación con la repulsión les guía. Fe-fú-fe-fú-fe-fú. Mientras la boca habla con el estómago, se filtran noticias de otros humedales y se les turba la mente. cu.cu. Hacen agua colaborando y el acto se vuelve vida en el reconocimiento de su propia muerte. cúcucucucucuuuuuuuuuu.

¿Quién es cucú?

Soy tú/yo, la turba, la que disiente y disturba. Es la que ve poesía en la tierra, la que conduce como el metal, la que instala el cuidado de la duda, la que crea nuevas formas de pensar metiendo las manos en el bosque, la que observa el detalle con el cuerpo en el barro, la que piensa con la piel, la de la lengua salvaje, la visionaria del cuerpo vulnerable, la mujer guanaco.

Cucú pregunta: ¿quién quiere almorzar?²⁸

²⁸ Cucú y sus pececillos, una adaptación de Fefu y sus amigas de la dramaturga cubana María Irene Fornés, puede ser vista aquí, <https://ensayostierradelfuego.net/featured/save-the-date-cucu-and-her-fishes-new-museum-september-1/>. Ver Una Chaudhuri, "Ecospheric Experimentality: On Ensayos's Cucú and her Fishes", y Olivia Michiko

Si quieres arreglar cañerías, sigue a **Piel del castor**. Para inhalar las esporas, anda al **Regalo del olor**.

Cruzar el Gran Océano

Auntie Margie te saluda. Al borde de la Laguna Marrón en la isla de Minjerribah en un Beso color perla. Sonja, Freja y Leece están también ahí, igualmente te dan la bienvenida. Ellas todas son las ancestras del presente emergente, su acogida es oro. Te enseñan a separar las fibras del ungaire que Sonja y Leece usarán en su próxima obra, una labor manual de recuperación de la memoria oral, nudo tras nudo²⁹. Estar a pies descalzos en su terraza, hablando con los dedos, te deja en un estado de relajación igual al de la fibra que poco a poco expele su verdor. Notas que se



Christy Gast: Ephemera del performance participativo *An Animal Response*, Melbourne, Australia (2016). Cortesía: Ensayos.



Christy Gast: Montículo de olor y guarida de castor en turbera en Estancia Vicuña (2016). Cortesía: Christy Gast.

entremezclan con los afiches que claman *Hol-Hol Tol, Bog is Good, Agua, Carbono y Leseras. ¡Vivan las Turberas!* Lenguas se funden en una sencilla

Gagnon, "The Work of Being Together", <https://ensayostierradelfuego.net/programs/laying-low-ensayo-6/>.

²⁹ Sobre la investigación de Sonja Carmichael en torno a los nudos y sus ancestros nguji, ver "Knots that Bind. Sonja Carmichael's journey to reclaim Quandamooka weaving", <https://ensayostierradelfuego.net/programs/laying-low-ensayo-6/>, y la conversación con Sarita Gálvez en *Más allá del fin* 3.5 (2020): 29-32.

experiencia de desintegración de la singularidad. Rosi viaja en imágenes, uniéndose al entramado y aparece otra invitación: *Smell My Bog*³⁰.

¿Te atreves a oler el lodo, el lobo, el búho, el moho y la ceniza? Si dices que sí, avanzas hacia el **Regalo del olor**, si no, amárrate a la **Raíz común**.

Raíz común

Al inhalar inicias el viaje del sonido, del habla. Tránsito a la raíz común, al sentir profundo donde se bifurcan y reencuentran los lenguajes. Llevas dos años viajando con las palabras selk'nam a Karokynká, para acompañar un proceso paralelo de revitalización y conservación —de un lenguaje y un pueblo declarado extinto tantas veces, de unos ecosistemas en peligro—, sin doblegar ni intentar explicarse³¹.

Reconociendo que no hablas el mismo idioma incluso al compartir uno, que la justicia lingüística requiere un trabajo arduo y que traducir crea una tercera lengua, dices en voz alta: mi lengua no es inocente.

Hema'ny te comparte que la palabra para turba y turbera es la misma y su inseparabilidad se traduce en la densidad de la repetición, *hol-hol*, como las capas de la turba. Intentar separarlas es forzar una visión que fragmenta y drena al lenguaje de su verdadera riqueza, olvidando que las



Christy Gast: Llevando a la manada de ovejas, Isla Grande, Tierra del Fuego (2016). Cortesía: Christy Gast.

³⁰ Ver ensayostierradelfuego.net/programs/smell-my-bog y <https://www.revistamateria.com/entrevista/la-imagen-grafica-de-turba-tol-y-su-busqueda-por-representar-el-ecosistema-de-las-turberas/>.

³¹ <https://ensayostierradelfuego.net/programs/raiz-comun/>.

palabras son sedimentos de historias y cartografías en movimiento. Quizás por ello las ensayistas resisten desde el lenguaje, hablando de lo inútil, lo incomún, las mamaestras³².

Ser multilingüe involucra hacer espacio a la escucha profunda de las cuerpas. Traducir con la lengua, la mente y la piel sus energías vitales.

Si quieres afinar el oído, brinca a **Podcasts**; si quieres seguir aprendiendo, busca las **Pedagogías indisciplinadas**; si no entiendes nada, anda a nadar con **Cucú y sus pececillos**.

Distancia

La revolución será televisada o por lo menos tele-visada. Te

entre-visto entonces, desde lejos te pregunto si me ves: ¿por qué no me llamas por mi nombre, el nombre que elijo? Hay un capítulo de la serie web *Distancia* que entrecorta la crítica, que deshace lo que se hizo, lo que se dijo, edita y monta, no para aclarar una historia, sino para enturbiar, darle matices³³. Ping-pong, pegado con chicle, chupi producciones, Caro, Ariel y Camila. Si ninguna de estas palabras te suena, no importa. Imagínate tu propia serie o piénsalo como una adivinanza que nadie, nunca, te va a confirmar³⁴.

SphagnumLAB

Caminaron sobre ellas tantas veces sin prestarles demasiada atención. Porque estaban planificando: un experimento, un currículo costero, suma y

³² Macchiavello Cornejo, Carla y Camila Marambio, eds. 2023. Introducción a Turba Tol Hol-Hol, 19. Acceso 28 de noviembre, 2023. turbatol.org/libro-turba.html.

³³ [Episodio 2: errar / err](#)

³⁴ "Una colaboración entre humanos y más que humanos es la primera de muchas multiplicidades generativas producidas por los videos que constituyen *Distancia*. Las obras recurren a múltiples modalidades formales del cine experimental, el videoarte y el documental, e incluyen siempre múltiples voces y puntos de vista". Benfield, Dalida María. 2023. "Decolonial Cinematic Flows: Histories, Movements, Confluences", en

sigue³⁵. Mientras tanto, ellas, las turberas, les chupaban el pie, les tiraban de la pierna, amenazaban hundirles mientras las abrazaban con sus montículos esponjosos. Silenciosas, trataban de llamar la atención sobre lo que se conserva fermentando, medio vivo y medio muerto, en sus archivos de turba. Cucú les hizo dar vuelta la cabeza para abrir el corazón y escuchar los peligros que enfrentan estos ecosistemas. *Hol-hol, tol tol, hol-hol tol*³⁶.

Bárbara, Nicole y Antonieta fueron desanudando las trampas de la geopolítica y tramaron una primera iniciativa binacional de cuidado conjunto de las turberas patagónicas³⁷. Lenguas y sentires aflojaron sus parapetos al latir con las palabras de Hema'ny: las turberas son ancestros. Se aventuraron a cruzar juntas el océano para escribir odas a la turbera y en el estallido de voces se volvieron una turba³⁸. ¿Cómo ampliar el llamado?

The Routledge Companion to Decolonizing Art History, Tatiana Flores, Florencia San Martín y Charlene Villaseñor Black, eds.: 246-247. Nueva York y Londres: Routledge. [Traducción libre.]

³⁵ “Creemos que embarcarse en el viaje de entregarse a la zona litoral dará lugar a un plan de estudios: un proceso que se hinchará cada vez que nos encontremos en la costa, existiendo en un estado de flujo y emergencia precaria. Nos atrevemos a enunciar hoy que mañana los programas de estudio se verán distintos, se sentirán distintos, sabrán distinto..”. Gálvez, Sarita y Camila Marambio. 2017. “Coastal Curriculum”. [Traducción libre]. Acceso el 24 de noviembre de 2023. <https://ensayostierradelfuego.net/field-notes/coastal-curriculum/>.

³⁶ En la lengua selk'nam, *tol* es corazón, *hol* es la turba y *hol-hol* puede entenderse como turbera. *Hol-Hol Tol*, corazón de turbera, es una creación poética de Hema'ny Molina.

³⁷ Para introducirte a la Iniciativa de las Turberas Patagónicas que Nicole Püschel Hoeneisen, encargada de Cambio climático y diversidad en WCS-Chile, organizó junto a Bárbara Saavedra, directora de la WCS-Chile, y Antonieta Eguren Ibacache, especialista en facilitación del área de estrategias de conservación de la WCS-Chile, junto al Ministerio del Medioambiente en 2021, ir a Memorias del Seminario binacional de turberas de Patagonia, https://programs.wcs.org/Portals/134/Memoria%20Seminario%20Turberas%20WCS%20-%20marzo_2022.pdf.

³⁸ <https://ensayostierradelfuego.net/field-notes/odas-a-la-turbera-odes-to-the-peat-bog/>.



Christy Gast: Cosechando *Sphagnum* en Hankhauser Moor, Alemania (2022).
Cortesía: Christy Gast.

Para salir de la tormenta montaron la ola más brava, hicieron cable a la turbera y anclaron con un cuerpo-turba extendido a ese otro pantano que es Venecia. Se prepararon con rumores, llevaron esencias, inciensos y guardaturbas, estudiaron sus aguas, costumbres y propias emisiones, arrojaron sus

resonancias en materias vivas y construyeron una nave para hacer un viaje al corazón de la turbera, *Turba Tol Hol-Hol Tol*³⁹. Ahí se anidó el *SphagnumLAB*, otro entramado de alianzas, confianzas y protocolos que conectó un centro de estudios de turberas en Alemania y sus campos de paludicultura, con un parque de conservación en la Tierra del Fuego⁴⁰. Sobre esa plataforma ensayaron otro gran experimento: ponerse de acuerdo, escuchar sus historias y reconocer las asimetrías existentes para tomar decisiones sin jerarquizar un mundo sobre otro. Solo al sentir juntas el dolor de la guerra, pudieron comenzar a disipar miedos y echar a volar el Acuerdo de Venecia⁴¹.

³⁹ *Turba Tol Hol-Hol Tol*, curada por Camila Marambio y creada por Ariel Bustamante, Carla Macchiavello, Dominga Sotomayor y Alfredo Thiermann, junto a un equipo multidisciplinar de creatives en colaboración con distintas instituciones (Hach Saye, Wildlife Conservation Society-Chile, Ensayos, Greifswald Mire Centre), fue el proyecto que se presentó en el pabellón de Chile en la 59va Bienal de Arte de Venecia. Los rumores fueron anticipos sonoros y escritos, <https://turbatol.org/rumores.html>.

⁴⁰ *SphagnumLAB* —un cultivo de sesenta metros cuadrados de *Sphagnum palustre*— fue un experimento científico funcional anidado en Turba Tol Hol-Hol Tol: <https://turbatol.org/sphagnumlab-es.html>.

⁴¹ Descarga el Acuerdo de Venecia: <https://turbatol.org/acuerdo-de-venecia.html>.

Aun con toda esa preparación, nos volvemos a empantanar cada vez que nos dejamos succionar por las toxinas del ego que asfixia los espacios del arte. Ahora estamos de vuelta en el pantano, en Borikén, gracias a Para la Naturaleza⁴². Los pantanos que producen turba en los trópicos no son parecidos a las turberas boreales o subantárticas: ¿te llevan adónde vamos?

Podcasts

La estufa a leña está encendida dentro de la carpa domo. Aunque es verano, la noche está fría en esta pequeña y deshabitada isla en la mitad del estrecho de Magallanes, y por bueno que sea tu saco de dormir, agradeces el calor del fuego.

Afuera cantan las ballenas. No es el canto sonar de la ecolocalización el que escuchas, sino la respiración



Christy Gast: Coral, isla Magnética, Australia (2019). Cortesía: Christy Gast.

de su dormir unihemisférico: pffff, pffff, pffff... Toda la noche, más de tres docenas de ballenas jorobadas descansan de la larga migración, desde Colombia hasta el Parque Marino Francisco Coloane. De día aprendes a distinguirlas por los diseños de sus colas o aletas caudales, cada dibujo tan único como una huella dactilar. Juanita, María, Teresa, son algunos de los nombres que los cetólogos usan para ellas. Grave error nombrarlas con apodos bíblicos, piensas tú, pero no dices nada. En vez, preguntas al grupo por su comportamiento

⁴² Para la Naturaleza es una organización sin fines de lucro que busca integrar a la sociedad civil en la conservación de los ecosistemas naturales: <https://www.paralanaturaleza.org/>.

de manadas y escuchas atentamente sobre cómo cada año regresan a este protegido lugar y cómo por ello los científicos han podido constatar un patrón en sus canciones. “Es uno de los mejores ejemplos de evolución cultural dentro del reino animal”, dice Melinda Rekdahl, autora de un estudio publicado en la revista *Royal Society Open Science*. Algunos individuos repiten sonidos más que otros, otros cantan “melodías aberrantes” y los más jóvenes tararean tonadillas distintas de las preferidas por los adultos. Las jorobadas no cantan siempre la misma canción. Le cambian la melodía, los compases y, si otra tiene una que le gusta, se la copia.

En un estudio que publicó la revista *Proceedings of the Royal Society B: Biological Sciences*, Jenny Allen descubrió un compás inesperado entre las jorobadas.

Una vez que sus canciones alcanzan un determinado nivel de complejidad, la abandonan y eligen una nueva más sencilla. “Si la melodía es completamente nueva, sería más sexy que la versión compleja de la canción vieja”, conjetura Allen. Las ballenas jorobadas o yubartas utilizan sonidos para comunicarse, orientarse y cazar.

¿Será acaso con esta información que Ensayos desarrolla manadas y canta canciones?

Las manadas de ensayistas se encuentran repartidas: en el extremo norte de Escandinavia, en Minjerribah/Meanjin al noroeste de Australia, en el archipiélago Fueguino y por las aguas que alimentan el aquopolis de Nueva York. Para transferirse conocimientos aurales, desarrollaron una serie de podcasts que llamaron *Hydrofeminist METitations*⁴³.

⁴³ “MET es el acrónimo de Mechanical Electrical Transduction (Transducción Eléctrica Mecánica), un mecanismo sensorial mediante el cual las células convierten los estímulos mecánicos en actividad electroquímica. La MET es responsable de los sentidos del oído, el equilibrio y el tacto; las células ciliadas del oído interno convierten los

Esta serie vive en la página web que en cierto sentido archiva el historial de la evolución de sus “cantos”. Cantos que son poemas, que son entrevistas, que son cuentos, que son composiciones sonoras, que son grabaciones hechas durante su trabajo de campo, que son chistes, que son son son. Ariel, Karolin y Caitlin son quienes mejor oído tienen, sobre todo Ariel⁴⁴.

Oído y soma. La soma, la cuerpa. Movemos la soma. Una y otra vez, Camila introduce a la soma los ejercicios que recoge en sus peregrinaciones y así todes se benefician de su interocepción alterada. La colectividad multilingüe, multi-



Christy Gast: Focas elefante en la Bahía Jackson (2016). Cortesía: Christy Gast.

especie, multi-encabezada, multi-incorporada muda. Si quieres sumergirte en nuestra existencia como manada, escucha alguno de los podcasts, si prefieres ser guiade por uno de los ejercicios somáticos, anda a **Pedagogías indisciplinadas**; o si quieres ver qué resulta cuando se unen escuchas con pedagogías, lee y ve **Cucú y sus pececillos**.

estímulos de las vibraciones de tambores, el agua que cae en el lavabo, el estruendo de las olas y la voz en señales electroquímicas que recibe el cerebro”. [Traducción libre]. <https://ensayostierradelfuego.net/programs/hydrofeminist-meditations-listening-series/>.

⁴⁴ Ariel Bustamante es artista sonoro. Reside en La Paz, Bolivia, y desde allí viaja por el altiplano escuchando a un viento. En el año 2017 se integró al Ensayo #3. Sobre cómo abordó la simetría precaria entre vientos del norte y del extremo sur creando un campo sonoro que atraviesa la distancia, escucha <https://www.youtube.com/channel/UC5qmuX8UniXsSvsTOCWw04w>.



Christy Gast: Performance de Søsja Jørgensen, Trømsø, Noruega (2016). Cortesía: Christy Gast.

Pedagogías indisciplinadas

Ejercicio desde la alfombra:

Regresa a esta mañana.

Temprano, antes de haberte levantado. Imagina que estás durmiendo y acabas de despertar. Imagina la luz del día, de dónde viene. Cómo se sienten las sábanas. Cómo se siente el colchón. Cómo se siente la superficie de la cama. Imagina que hay alguien durmiendo a tu lado, es tu personaje. Entra a su mente e imagina el estado

de su mente. Luego imagina la habitación en la que se encuentra. Imagina el tono de su mente, ya sea en su color o su sustancia.

Imagina cómo se ve cuando despierta y qué es lo que ve. Haz un dibujo de esta persona durmiendo y luego lo que ve cuando despierta. Describe en detalle qué está viendo.

Si te apetece, deja de leer este texto y haz este ejercicio, o avanza hacia **Actos performativos**.

Actos performativos

Suena un teléfono...

—¿Sí?

—Hola, soy el señor Arroyo. Me preguntaba si ya recibieron los resultados del examen.

—Aaah, sí, déjeme ver, señor Arroyo. La presencia de la bacteria coliforme es demasiado alta. Alrededor de 15.000 por cada 100 mililitros, pero además hay demasiado carbono, nitrógeno y fósforo. Y hay alta cantidad de cadmio, cromo y también cobre, mercurio, níquel y zinc en sus sedimentos, y su pH es de 6,4 a temperatura ambiente.

Silencio...

—Aló. Alooooooó. Señor Arroyo, ¿está ahí todavía? ¿Aló? ¿Está bien, señor Arroyo? ¿Cómo se siente, señor Arroyo?

—Esa es una pregunta que no puedo contestar. Soy tú, flujo, pero no puedo hacer uso de los sentimientos.

Nota: Aproximadamente a una hora en tren al sur de Oslo, Søssa y Geir son custodios de una granja llamada Øvre Ringstad. Allí, arte y vida se fusionan. Las aguas grises de la finca alimentan el arroyo Holsbekken, un canal estrecho y protegido que drena desde los pantanos de Stormåsan. Estos humedales reciben las aguas de lluvia del cielo, pero también las aguas terrestres de otras granjas,

bosques y áreas residenciales cercanas al municipio de Skiptvet. Caminar las aguas es una de las prácticas en las que Sørssa y Geir colaboran desde hace décadas. En su caminata a lo largo del arroyo Holsbekken, fueron conducidos a un cañón de controversias que intentan desenmarañar en una obra sonora binaural en la que conversan con el arroyo, entrevistan a las comunidades afectadas y especulan sobre cómo salir del embrollo. *A Walk Along Holsbekken Creek, leading to a canyon of controversies* es la continuación de su proyecto *Holsbekken* (RGB) (2018) —creado para la exhibición *Let the River Flow. The Sovereign Will and the Making of a New Worldliness*—. Piensas en la red, en los incesantes flujos del sur al norte al sur. Estamos empantanados.

En 2003, Sørssa y Geir comenzaron el proyecto de arte *Sørfinnset skole/the nordland*, una obra hiperlocal, socialmente comprometida, que explora cómo el arte contemporáneo puede funcionar en un diálogo prolongado con una comunidad local. Se inspiraron en el trabajo que hacían los tailandeses Rikrit Tiravanija y Kamin Lertchaiprasert en su tierra, *The Land*, hoy una fundación. Del sur al norte al sur al norte, las aguas fluyen a veces asimétricamente, como los monzones. La comprensión de cómo la ecología y los hábitats naturales interactúan, en el sentido más amplio, con el sustento de una comunidad conduce a orquestar encuentros y actividades relacionadas con las estaciones, a la construcción de arquitectura experimental a pequeña escala, a conferencias, conciertos, cursos, talleres, exposiciones, excursiones, caminatas y fiestas, en celebración del enredo.

Sørfinnset skole/the nordland durará para siempre. Esa declaración —un compromiso a largo plazo con un lugar remoto y todas sus relaciones— inspiró la metodología de Ensayos, que hoy decidimos acabar.



Si ya leíste sobre los comienzos de Ensayos, vuelve a **Composición** (si no los has leído, anda a **Descomposición**). Y si quieres descansar en la invisibilidad de la economía amorosa que corre por las venas de Ensayos, cierra con el **Regalo del olor**.

Regalo del olor

Al centro de un olor se encuentra la nota del corazón. Inspira, respira, abre la boca. Te pica la garganta, traga. Poco a poco penetran los aceites volátiles por tu piel y otros orificios: castóreo, ámbar gris, alga marina. Olores pútridos que te despiertan fascinación, asco y dolor. Inhala y naturalmente, más

Saskia Wilson-Brown: Pizarra en IAO (2015). Cortesía: Ensayos.

profundamente, penetran las notas altas.

Efímero, pasajero, sutilmente provocador, el regalo del olor no ocupa el campo visual. Se inmiscuye en los intersticios de ese espacio hegemónico de la verdad de lo visto. Se implica con los sueños y se revuelve con la atracción. Apela a lo químico, lo molecular, lo que se escapa del poder y la ley. Sudas de calor; se acaba el mundo y lo único que tienes para ofrecer(te) es una historia enredada de hibridez sustancial. Olor, color y sonido se funden en una sinestesia que sana.

Camila Marambio (Phoenix, Arizona, EE.UU.) Curadora transdisciplinaria, investigadora y escritora. Sus proyectos se enfocan en la descolonización de la conservación de la naturaleza y abarcan los campos de las humanidades ambientales, los derechos de la naturaleza, el arte contemporáneo y los estudios de performance. En 2010 inició Ensayos, una práctica ecocultural colectiva y nómada de largo aliento que nació en Karokynká, la isla grande de Tierra del Fuego, en alianza con la Wildlife Conservation Society de Chile. Camila tiene un doctorado en Práctica Curatorial de Monash University (2019) y dos maestrías: una en Experimentos en Arte y Política de Sciences Po (2012) y otra en Arte Moderno y Contemporáneo: Estudios Críticos y Curatoriales de la Universidad de Columbia (2004). Fue becaria postdoctoral en el Royal Art Institute de Estocolmo como parte de The Seedbox: An Environmental Humanities Collaboratory (2021). Como curadora invitada del Instituto de Investigación Patricia Phelps de Cisneros para el Estudio de Arte de América Latina del Museum of Modern Art (MoMA), concibió y moderó la Cumbre Aconcagua (2020) y editó el libreto *El Agua es La Ley* (2021). Actualmente promueve la protección de las turberas mediante la puesta en marcha de un acuerdo global, actuando como curadora de nuevas perspectivas en Para la Naturaleza en Borikén, Puerto Rico.

Carla Macchiavello Cornejo (Santiago de Chile, 1978) Historiadora del arte y educadora radicada en Nueva York. Su investigación y escritura se enfoca en redes de solidaridad y resistencia, prácticas creativas vinculadas a la ecología y el cambio social en el arte latinoamericano, y críticas a la construcción de la nación en el arte. Es profesora asociada en Arte Moderno y Contemporáneo en el Borough of Manhattan Community College, CUNY, NY. Es coeditora de los libros *Turba Tol Hol-Hol* (2023) con Camila Marambio, y *Dismantling the Nation. Contemporary Art in Chile* (2023) con Florencia San Martín y Paula Solimano. Desde 2014 es parte del dúo editorial CM2,

que publica *Más allá del fin* para Ensayos, una práctica colectiva de investigación que colabora en torno a la reflexión de asuntos vinculados a la ecología política en Tierra del Fuego. Ha publicado artículos y ensayos para catálogos sobre las obras de Cecilia Vicuña, Juan Downey, Francisca Benítez, Carolina Saquel, Ernesto Salmerón, Elkin Calderón, Gonzalo Mezza, y las historias transnacionales del Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA), incluyendo una monografía para el libro *Bajo una misma casa. Redes afectivas y solidarias entre Chile y Cuba* (2023).

Ilhas: Trayectos coreográficos en paisajes de exclusión

Marina Guzzo y Kidauane Regina Alves

Resumen

Este artículo busca compartir la experiencia de producción, investigación y conocimiento del proyecto *Ilhas* [Islas], realizado en el contexto del Laboratorio Corpo e Arte, en la Baixada Santista, Brasil. En este ejercicio de escritura, se propone pensar en las formas de bailar los paisajes y los cuerpos que los habitan, enfocándose en las infraestructuras de exclusión creadas en el contexto colonial brasileño. La cartografía del proyecto surge como un posible método de investigación y producción de una historia del presente, a partir de la documentación de los procesos de las artistas participantes y sus relaciones con lugares, tiempos, memorias y aguas. Aportes para pensar el agua no solo como un “recurso natural”, sino como un bien común que une historias, trayectos, soplos de vida y memorias. El texto también aporta formas de producir conocimiento ampliado en el arte y refugios ante la crisis climática, que es una crisis social, política y estética.

Paisaje de exclusión

En este texto pretendemos compartir aspectos de la creación de la obra video-performance *Ilhas* —realizado en el contexto del Laboratorio Corpo e Arte, en la Baixada Santista, Brasil, durante la pandemia de Covid-19—. El trabajo se realizó con mujeres residentes de esta región, durante el 2021. Contamos un poco sobre este paisaje: Santos es considerado uno de los 10 mejores municipios para vivir en Brasil, según un *ranking* elaborado por el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD)¹, un organismo de la ONU. Es el municipio más grande del litoral

de São Paulo y tiene el puerto más grande de América Latina, que maneja más de la mitad del PIB del país². La desigualdad, sin embargo, marca esta clasificación. La ciudad tiene el barrio de palafitos más grande del país, además de una zona portuaria degradada por la explotación, un centro histórico abandonado y un Mercado Municipal inaugurado en 1902³, funcionando como la promesa de futuro que alguna vez albergó la ciudad portuaria en el ciclo cafetero.

Alrededor de Santos – SP, territorio ubicado en una isla (Ilha de Santos y São Vicente), creció un complejo de otros municipios, llamado Baixada Santista.

¹ Estadão. "Conheça as 10 Melhores Cidades Brasileiras Para Morar". *Estadão Imóveis*, 20 de junio de 2020. <https://imoveis.estadao.com.br/noticias/conheca-as-10-melhores-cidades-brasileiras-para-morar/>.

² García, Diego y Klaus Richmond. 2020. "Maior favela de palafitas do Brasil enfrenta pandemia, incêndio e enchentes". *Caderno Cotidiano, Folha de S. Paulo*, 20 de junio de 2020. Acceso 21 de septiembre de 2023. <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2020/06/maior-favela-de-palafitas-do-brasil-enfrenta-pandemia-incendio-e-enchentes.shtml>.

³ "Mercado Municipal de Santos", Turismo Santos. Acceso 21 de septiembre de 2023. <https://www.turismosantos.com.br/?q=pt-br/content/mercado-municipal#:~:text=Inaugurado%20em%201902%2C%20reunindo%20os,atendem%20no%20atacado%20e%20varejo.>

Este conjunto de municipios pasó a ser considerado como Región Metropolitana en 1996, tras la desintegración de la ciudad de São Vicente en otros municipios: Bertioga, Cubatão, Guarujá, Itanhaém, Mongaguá, Peruíbe, Praia Grande, Santos y São Vicente (Comitre 2013)⁴. La Región Metropolitana de la Baixada Santista está marcada por un proceso comercial y financiero centralizado en el municipio de Santos – SP, debido al complejo portuario e industrial presente en la isla y en la ciudad cercana de Cubatão/ SP. Además, los municipios están conectados con Santos y el Puerto para actividades laborales, educativas y culturales, a través de una serie de infraestructuras humanas construidas para cruzar las aguas que rodean la isla: puentes, barcos, ferries, balsas.

Todo el mundo necesita ir a "la ciudad" y los contextos locales se convierten en focos de pobreza, sin actividad cultural ni servicios públicos de calidad, en las famosas "ciudades dormitorio".

La consolidación de la Baixada Santista como polo industrial estratégico para Brasil generó una serie de ciudades dormitorio rodeadas de agua dulce y salada. La ciudad de Cubatão, así como el Puerto de Santos, promovieron el desarrollo de los territorios de la región, coincidiendo con la consolidación del golpe empresarial-militar iniciado en 1964. Toda la zona de la Baixada Santista fue considerada un área de seguridad nacional, es decir, "un territorio libre para el ejercicio de una represión brutal e ilimitada contra la población y la clase trabajadora" (ACPO 1995)⁵.

⁴ Comitre, Felipe. 2013. "A Evolução Urbana na Baixada Santista: Hierarquização e Fragmentação na Região Metropolitana da Baixada Santista (RMBS)". En *Anales del XIV Encuentro de Geógrafos de América Latina* v. 1. Lima: Unión Geográfica Internacional - Comité Nacional Perú (UGI - PERÚ), 1-13.

⁵ Associação Cultural de Pesquisa Operária (ACPO). 1995. "Dossiê Caso Rhodia II: Contaminação Populacional", ACPO. Acceso 21 de septiembre de 2023. <http://acpo.org.br/biblioteca/bb/Dossie2.htm>.

En este territorio de exclusión geográfica y social, las mujeres se desplazan por grandes distancias, muchas de ellas para trabajar como empleadas domésticas, otras en busca de atención médica y por la educación de sus hijos. Para ser reconocidas, necesitan cruzar las aguas, moviéndose desde los suburbios hacia el centro. Según datos elaborados por el CEERT (Centro de Estudios de Relaciones y Desigualdades Laborales), al analizar la fuerza laboral y su condición en Brasil en 2022, se perciben los siguientes porcentajes de personas subutilizadas en el mercado laboral (en condición de desempleo, subocupación o fuerza laboral potencial): en mujeres negras: 30,8% están subutilizadas; en hombres negros: 19,7% están subutilizados; en mujeres blancas: 20,0% están subutilizadas; en hombres blancos: 12,8% está subutilizado (CEERT 2021)⁶. La realidad

material de las mujeres negras y pobres en Brasil está impregnada de violencia doméstica, feminicidio, subempleo y jornada laboral acumulada.

El desplazamiento forzado, casi diario, para jornadas de trabajo físico degradante, coloca a la mayoría de las personas en una situación de alienación en relación con su propio territorio, la tierra y las aguas que los rodean. Esta separación entre naturaleza y cultura también ocurre con el agua, de manera bastante enfática. Mucha gente transita por donde otros pasean y contemplan, creando una división entre cuerpo y naturaleza. El ideal de la modernidad, en relación con el mundo exótico, como un lugar que se presenta solo como un sueño —como si el bosque fuera un mundo aparte o como si la blanquitud estuviera separada del mundo de los vivos—. O, como cuestionan

⁶ Centro de Estudos das Relações de Trabalho e Desigualdades (CEERT). 2022. "Página Principal do CEERT". Acceso 21 de septiembre de 2023. <https://ceert.org.br/esg>.

Donna Haraway y Thyrza Goodeve (2015)⁷, hay un juego de mantenimiento sobre qué es la naturaleza y qué es la cultura en nuestra sociedad. ¿Cómo podemos invertir estos valores?

La colonialidad fomentó la idea de la naturaleza como algo separado, que puede ser destruido y usurpado por la acción humana. El sistema capitalista siempre ha operado bajo la lógica de oposición a la naturaleza, entendiendo que la naturaleza sirve como un recurso y, por lo tanto, debe ser comercializada, explotada y transformada en mercancía. Incluyendo a las aguas y sus ecosistemas.

En contraste con la integración con la naturaleza, hemos visto

crecer desiertos de monocultivos en Brasil. La *plantación*⁸ instalada por el proceso colonial, que genera heridas y desigualdades territoriales y subjetivas, debe ser observada, reconocida y curada por procesos que requieren diferentes tiempos y agencias. La *plantación* trae consigo la gestión de los cuerpos racializados insertos en ella, difundiendo el desierto, el dolor y el desamor. De la caña de azúcar, el café, la soja, el pasto. Del ganado. De la destrucción de la biodiversidad, del espacio para el ejercicio del poder punitivo y la gestión de algunos cuerpos dentro de este: ¿quién merece vivir y a quién podemos dejar morir?

bell hooks (2022)⁹ muestra que al “permanecer ajenos a nuestro entorno natural” se mantienen

⁷ Haraway, Donna J. y Thyrza Goodeve. 2015. "Fragmentos: Quanto Como Uma Folha. Entrevista com Donna Haraway". *Mediações - Revista de Ciências Sociais* 20, núm. 1: 48-68. DOI: 10.5433/2176-6665.2015v20n1p48. Acceso 22 de septiembre de 2023. <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/23252>.

⁸ Kilomba, Grada. 2019. *Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Contemporâneo*. Río de Janeiro: Cobogó.

⁹ hooks, bell. 2022. *Pertencimento: Uma Cultura Do Lugar*. Trad. Renata Balbino. São Paulo: Elefante, 284.

las “jerarquías geográficas” entre la ciudad y la periferia nacidas de movimientos de ocupación y demandas. La urbanización desenfadada y no planificada genera una desconexión de la convivencia con los sustratos de la naturaleza.

Desde la producción de los performances con las mujeres artistas participantes, observamos, a través de los discursos y trayectos, que las aguas y toda la vegetación que las rodea, comienzan a inspirar, aunque sea de manera precaria, un lugar, un soplo, un consuelo. La memoria y las experiencias traídas y permeadas por las aguas apuntan al mantenimiento de una explotación de género que se perpetúa.

Trayectos coreográficos

Es en ese escenario que surge la creación del proyecto *Ilhas*. Se trata de un trayecto-performance realizado por cinco mujeres que viven en este territorio (la Baixada Santista).

Ilhas es un proyecto de video-performance que retrata cinco viajes de la isla de Santos y São Vicente, a partir del cuerpo/memoria/historia de cinco mujeres que viven en la región. Nalva, Marília, Maria, Eleonora y Kidauane usan ferries, barcos y puentes para llegar al centro. A pie, en barco, *ferry* o en bicicleta. Travesías diarias y cotidianas en una isla de muchos continentes, donde los sueños y la realidad se mezclan con las coreografías sociales impuestas por el agua y los hombres. En la propuesta de cruzar los puntos de conexión entre la isla de Santos y São Vicente con los territorios periféricos a ella, cada mujer puede observar el agua que rodea el paisaje y, en un



Maria Lisboa en *Ilhas*, dir. Marina Guzzo. Santos/São Paulo, 2022. Foto: Luiz Marques.



Kidauane Regina Alves en *Ilhas*, dir. Marina Guzzo. Santos/São Paulo, 2022. Foto: Luiz Marques.

diálogo poético, trazar una ruta de escape y sueño.

Las ciudades de São Vicente, Guarujá y Praia Grande están conectadas con la isla de Santos y São Vicente a través de puentes y *ferries*, construyendo los flujos que las personas cruzan en busca de ingresos, trabajo, estudios, ocio y alguna experiencia de dignidad. Las cinco mujeres-artistas-participantes del proyecto,

que cruzaron estos puntos de conexión geográfica con otras tres ciudades, sostienen un cartel en blanco, en una manifestación silenciosa, y retratan la experiencia en este territorio.

Este cartel está basado en la obra *Blank Placard Dance* [Danza del Cartel en Blanco]¹⁰, de Anna Halprin, referencia de la danza posmoderna norteamericana, en la que manifestantes protestan con carteles en blanco, en

¹⁰ Halprin, Anna. "Blank Placard Dance, 1967". Tamalpa Institute. Acceso 25 de septiembre de 2023. <https://www.tamalpa.org/calendar/blank-placard-dance>.

reacción y respuesta a la guerra de Vietnam y al malestar social en Estados Unidos. Este performance es emblemático del ciclo de trabajo que Anna Halprin desarrolló a partir de 1965.

Explora la dimensión política del performance y su inscripción en el espacio urbano, en la encrucijada del acontecimiento, buscando poner a prueba las restricciones sociales e institucionales para perturbar la frontera entre artistas y público, y fomentar la experiencia directa como compromiso artístico y político.

Esta referencia es importante para crear no solamente una estructura performativa, sino también para entender las variedades de "protestas" que encajan en cada trayecto, en cada historia particular de las mujeres participantes y también en el punto común que nos atravesó: el acceso a una isla de exclusiones.

En diálogo con Anna Halprin, recreamos otra guerra en curso: la de avanzar frente a una infraestructura precaria y excluyente. La precariedad es el resultado de una polarización producida por la modernidad (Maiolino y Mancebo 2005)¹¹: el acceso a los derechos sociales, en contraposición a su exclusión, está históricamente determinado a través de procesos históricos de explotación colonial-capitalista. En la ciudad, esta polarización se expresa en la geografía física del espacio y en las relaciones sociales que apuntan a una forma de vivir en determinado lugar:

«La fuerte imagen de islas privilegiadas en las ciudades, destacándose de vastas regiones empobrecidas tanto económica como intelectualmente, acaba por establecer como verdad una situación de dualidad radical en el tejido urbano, donde

¹¹ Maiolino, Ana Lucía y Deise Mancebo. 2005. "Análise Histórica da Desigualdade: Marginalidade, Segregação e Exclusão". *Psicologia & Sociedade* 17, núm. 2 (mayo/agosto de 2005): 14-20. <https://doi.org/10.1590/S0102-71822005000200003>.

las gradaciones parecen ya no tener cabida. Se habla de exclusión y hay una autorización prácticamente consensuada para que se inserten de forma amalgamada exclusiones culturales, espaciales, sociales y económicas. En este razonamiento, los habitantes pobres de la periferia se constituyen, a priori, como individuos marcados por estas exclusiones, subjetivándose como los de afuera» (Maiolino y Mancebo 2015, 14).

En este binomio social que debate exclusión e inclusión social, centro-periferia, existen múltiples generalizaciones que simplifican el debate sobre los modos de violencia social que reproducen las infraestructuras de las ciudades. Aquí lo que nos corresponde es poder comprender, desde el trabajo de performance, cómo en la realidad local de la Región Metropolitana de la Baixada Santista, las mujeres artistas

participantes actúan como interlocutoras de cuestiones sociales y urbanas intrínsecas a este territorio.

Entre los trayectos, se destacan: la precariedad de los bienes comunes en las regiones periféricas a través de un saneamiento básico irregular, con consecuencias para la salud de los sujetos; el difícil acceso al trabajo y a los ingresos; la eliminación de la memoria de las poblaciones negras, indígenas y migrantes que construyeron los territorios centrales y periféricos de la Región Metropolitana de la Baixada Santista. Cada mujer por sí sola pasa por una variedad de protestas necesarias y silenciosas.

Como una especie de práctica comprometida con el fin, la mortalidad y la carnalidad, una práctica que asume la realidad como algo que incluye a todos los seres vivos y al agua como centro. Como una práctica y un

¹² Tsing, Anna. 2019. *Viver nas Ruínas: Paisagens Multiespécies no Antropoceno*. Brasília: Mil Folhas del IEB.

conocimiento situados (Haraway y Goodeve 2015), *Ilhas* también sucedió como una cartografía subjetiva de paisajes, a través del agua y los cuerpos de las mujeres. Para los ecologistas, el paisaje es una unidad de diferencia interna (Tsing 2019)¹².

La cuestión central en el estudio de los paisajes es apreciar su heterogeneidad. Un paisaje es un mosaico de fragmentos forestales; es decir, agregados de formas de vida que viven unas alrededor de otras. Es en las diferentes dinámicas de cada fragmento donde se produce la heterogeneidad del paisaje (Tsing 2019). A su vez, para los geógrafos culturales, el paisaje es un sistema cultural y político.

La cuestión es comprender el conjunto de principios estructurales que lo mantienen unido. Los principios estéticos pueden ser importantes y las historias políticas desempeñan un papel. Sin embargo, la clave de un paisaje es que es una unidad

—o varias unidades, como en el caso de *Ilhas*— que se puede contrastar con otros paisajes, modelados bajo principios diferentes. Es la estructura fragmentada del paisaje, la diferencia interna, lo que fascina.

El paisaje se compone de estructuras físicas fijas y sus flujos humanos socioculturales y económicos. Los principios estructurales que mantienen unido un paisaje son sus determinaciones sociales y ecológicas, materializadas en el modo de vida y las consecuencias físico-geográficas en las que un paisaje puede sufrir modificaciones. El sistema económico capitalista produce generalizaciones, sin embargo, también necesita producir diferencias dentro de la universalidad para seguir vivo, competitivo y opresivo. La relación universal-particular se materializa en los paisajes sociales y ecológicos que compartimos y construimos (Lacerda 2017)¹³.

¹³ Lacerda, Rosane Freire. 2017. "Eurocentrismo, Modernidade e Colonialidade na Construção do Estado e das Relações Étnico-Raciais na



Anna Halprin: *Blank Placard Dance* [Danza del Cartel en Blanco], San Francisco Dancer's Workshop, California, 1967. Fotografía sin autoría del performance.



Anna Halprin: *Blank Placard Dance* [Danza del Cartel en Blanco, San Francisco Dancer's Workshop, California, 1967. Fotografía sin autoría del performance.

En *Ilhas*, a pesar de la heterogeneidad, es decir, las particularidades que cada territorio transmite dentro de un lugar (Baixada Santista), un elemento común conecta los cinco trayectos: las aguas revelan procesos de exclusión y accesos de memoria que evidencian cuestiones sociales y subjetivas, como la pertenencia vivida por las artistas, que es capaz de operar narrativas sobre los territorios vividos:

«Todo lo que vemos, lo que alcanza nuestra visión, es el paisaje [...]. No solo está formado por volúmenes, sino también por colores, movimientos, olores, sonidos, etc» (Santos 1998)¹⁴.

Paisajes heterogéneos

Cada mujer eligió su camino, y frente a él, eligió cómo recorrerlo. Además, cada una

de las mujeres escribió sobre su trayecto para formar el video performance. Todo el proceso creativo se desarrolló de forma remota, en un grupo de trabajo que se reunía semanalmente y en conversaciones individuales con la dirección artística de la obra, ya que estábamos en el período de pandemia. Los trayectos también se realizaron con máscaras y fueron filmados a distancia. Compartimos cada detalle del proceso en reuniones semanales, que duraron cuatro meses. Los intercambios fueron intensos, y el agua que nos bañaba tejía un hilo conductor: ser mujer y vivir en tránsito.

Nalva atravesó el barrio Pouca-Farinha, en Guarujá, hacia Santos. Cruza las aguas del Atlántico, un océano que alberga muchas historias y tantas travesías. Nalva cruza casi a diario, buscando acceso a tratamiento clínico para una

América Latina". *Revista SURES*, núm. 7 (febrero de 2017): 39-55. <https://ojs.unila.edu.br/ojs/index.php/sures>.

¹⁴ Santos, Milton. 1998. *Metamorfoses do Espaço Habitado*. São Paulo: Hucitec, 61.



Nalva Andrade dos Anjos en *Ilhas*, dir. Marina Guzzo, Santos/São Paulo, 2022. Foto: Luiz Marques.

enfermedad crónica. Cruza la bahía de Santos, justo a la entrada del canal del puerto, en una pequeña embarcación a motor. Su trayecto compite con los grandes buques que diariamente ingresan al puerto para carga y descarga. También está sujeto a la niebla y al mar, que cambia según las mareas y el clima. Nalva relata en su trayecto la diferencia de vivir en una playa periférica, donde la basura, el barro y el abandono del paisaje es muy diferente al "otro" lado de la costa, adonde ella llega. En la costa de Santos, un proyecto de urbanismo y paisajismo premiado, se perfila



Marília Fernandes en *Ilhas*, dir. Marina Guzzo, Santos/São Paulo, 2022. Foto: Luiz Marques.

un paisaje bonito y tranquilo, muy diferente de los otros extremos de la isla, que están "de espaldas" al Atlántico. En palabras de Nalva:

«Mi travesía... Quisiera, en mis sueños, que esta playa estuviera bien limpia, que todo estuviera ordenado, que la marea no inundara nuestras casas, que el viento no tumbara las tejas de las casas... que la marea no invadiera. Esta es nuestra realidad. No está más sucia porque tenemos gente que la limpia. Solo barro. Solo barro. Pero las cloacas van directo a la playa»¹⁵.

¹⁵ Texto escrito por Nalva Andrade para su trayecto-performance *Ilhas*, ver video. Cultura Santos. "Video performance - 'Ilhas' #PrêmioCelioNori". YouTube, 17 de marzo de 2022, video, 14:43. <https://www.youtube.com/watch?v=sFwhlScB6o8>.

Marília atravesó las aguas del canal del Puerto, que se mezclan con el presente y el pasado del paisaje. Trae recuerdos de haber vivido en Guarujá y de cruzar en un barco que ya no existe, contando cómo su madre veía "la ciudad". Marília nos conecta con el mar, como esta imagen de anhelo al que siempre queremos volver, un anhelo casi uterino. Su poesía y música se unen en el balanceo de un barco que lleva muchos nombres, y así como el agua: la memoria. "Esa agua sin nombre"¹⁶ —así construye Marília su trayecto.

Eleonora cruza el mar en bicicleta, por un puente. El Puente Colgante. Ella se mantiene en equilibrio y el viento le golpea la cara. El miedo que manifiesta al hacer el trayecto,



Eleonora Atysenk en *Ilhas*, dir. Marina Guzzo, Santos/São Paulo, 2022.
Foto: Luiz Marques.

se disipa por la necesidad de acceder a la ciudad que le garantiza sustento, estudio e integración social. La bicicleta es uno de los medios de transporte más utilizados por la población de la playa. En las imágenes del recorrido de Eleonora, podemos ver el gran flujo que pasa por el puente. También vemos el mar. Ella también cruza el océano Atlántico, en el otro extremo de la isla. "Parece que cruzar siempre ha sido una misión familiar"¹⁷ —

¹⁶ Texto escrito por Marília Fernandes para su trayecto-performance *Ilhas* cf. Cultura Santos. "Video performance - 'Ilhas' #PrêmioCelioNori". Video. YouTube, 17 de marzo de 2022, 14:43. Acceso 25 de septiembre de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=sFwhlScB6o8>.

¹⁷ Relato de Eleonora Artysenk en el performance *Ilhas* cf video. Cultura Santos. "Video-performance - 'Ilhas' #PrêmioCelioNori". Video. YouTube, 17 de marzo de 2022, video, 14:43. Acceso 25 de septiembre de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=sFwhlScB6o8>.



Maria Souza en *Ilhas*, dir. Marina Guzzo, Santos/São Paulo, 2022. Foto: Luiz Marques.

comenta—. El mar viene como consuelo. Sale de Praia Grande y llega a São Vicente, pero aún queda un largo camino hasta Santos, por la playa. El cuerpo de Eleonora en este puente resalta cómo la infraestructura tiene un impacto directo en nuestras vidas y en nuestra convivencia con el paisaje, con la naturaleza. El puente es estrecho, corta el espacio del mar, pero también el del cuerpo, que necesita llegar al otro lado. "El miedo a entrar junto a carros

y motos desaparece, cuando es necesario pasar para poder llegar"¹⁸.

María cruza un río. El río dos Bugres, como ella dice: "lo cruzamos en barco, sobre las aguas residuales expuestas por la marea baja"¹⁹. Agua sucia, llena de fragmentos del puerto. En un pequeño barco, lejos de la gran ciudad, intenta acceder a un trayecto que tarda mucho más si se hace a pie o en autobús. Su trayecto expone la falta de cuidado del Estado hacia la periferia brasileña y la violencia impuesta sobre los cuerpos que están lejos del mar, del centro, del puerto. La prioridad es la carga. Las aguas, las personas, los árboles, los animales: estos no importan tanto en los dibujos del Capitaloceno (Moore et al. 2016)²⁰.

¹⁸ Relato de Eleonora Artysenk en el performance *Ilhas* cf. Cultura Santos. "Video performance - 'Ilhas' #PrêmioCelioNori". Video. YouTube, 17 de marzo de 2022, 14:43. Acceso 25 de septiembre de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=sFwhlScB6o8>.

¹⁹ Texto escrito por Maria Lisboa, para su trayecto-performance *Ilhas* cf. Ibid.

²⁰ Jason Moore, Elmar Altver, Eileen C. Crist, Donna J. Haraway, Daniel Hartley, Christian Parent y Justin McBrien. 2016. *¿Antropoceno*

Kidauane representó la conexión entre el Área Continental de São Vicente y la zona insular de la ciudad. En su texto-trayecto, nos habla de un Brasil profundo, creado y engendrado desde la violencia y la exclusión:

«Brasil empieza aquí. Somos el primer pueblo de Brasil. El inicio de la colonización está marcado por un tsunami que destruye este pueblo, y la reconstrucción se hace más lejos del mar, con el mismo patrón colonial de explotación: primero los ingenios azucareros, luego la exportación de café, hoy es el petróleo. Esta tierra está marcada por el robo y la violencia. Vivo en el Área Continental de São Vicente. Un territorio construido por la fuerza de nordestinos que migraron en busca de trabajo y presionaron por la construcción de este puente. Incendiaron las vías para exigir la dignidad humana en este lugar. Lucharon por el saneamiento, las



Maria Souza en *Ilhas*, dir. Marina Guzzo, Santos/São Paulo, 2022.
Foto: Luiz Marques.

o Capitaloceno? Naturaleza, historia y la crisis del capitalismo. Nueva York: PM Press.

escuelas, la salud, contra el envenenamiento del suelo y de las personas que fueron contaminadas por los desechos tóxicos que una empresa francesa enviaba para acá. El Puente dos Barreiros y yo cumplimos 26 años juntos. Tengo su paisaje grabado en mi memoria como el puente que me conecta con los sueños y la desesperación. Años de trayectos forzosos hacia el otro extremo de la ciudad dentro de una geografía de humillación. Nuestra historia es un retrato de la tragedia que fue la colonización portuguesa, perpetuada por una mafia política que actúa como supervisora de su propio pueblo. Aquí la balanza de la justicia nunca reveló la acumulación de desigualdades que heredamos, por eso la justicia es falsa. Me pregunto, ¿cuándo vendrá un maremoto que lo destruya todo y luego construya algo nuevo, justo y verdadero? Otra vida que sea digna de ser llamada de novedad. La profunda fractura de estas tierras a veces parece irreversible. Y lloro por esta nación porque lloro por mí misma, y viceversa. Mientras espero que las aguas de las lágrimas y las aguas del mar hagan surgir una ola de revuelta popular, como nuestra única salvación»²¹.

Coreografías sociales

Este trabajo destaca los diversos discursos y protestas necesarias en relación a la realidad impuesta a los cuerpos en las ciudades. Hay una propuesta

²¹ Texto escrito por Kidauane Regina Alves, para su trayecto-performance *Ilhas* cf video. Cultura Santos. "Video performance - 'Ilhas' #PrêmioCelioNori". Video. YouTube, 17 de marzo de 2022, video, 14:43. Acceso 25 de septiembre de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=sFwhlScB6o8>.

clara: sostener un cartel en blanco y levantarlo sugiere la manifestación política de algo que hay que decir. Una pose. Una protesta. La pose es capaz de sintetizar la apropiación de una crítica y demostrar que ese cuerpo que performa encarna historias pasadas de su territorio. Manuel Segade (2020, 327)²² afirma que:

«Cualquier apropiación crítica de gestos, cualquier reconocimiento de lo que vino antes, es un cuerpo que encarna otras historias heredadas, pero también historias que están por venir».

La fuerza ejercida sobre el cuerpo para mantener una postura, apoya, al mismo tiempo, un posicionamiento dentro del espacio geográfico. Segade, profesor, curador y director español, rescata en su texto "Gestos radicales y coreografías

sociales" (Segade 2020, 327) la frase del teórico cultural estadounidense Craig Owens (1950-1990): "Hacer una pose es hacer una amenaza". Esta frase resume la fuerza política que engendra un gesto al ser capaz de producir signos, significados y comprensiones sobre una determinada realidad social.

En *Ilhas*, los cuerpos de mujeres que viven a la orilla del agua, alrededor de la isla, muestran la crisis ecológica y social que vivimos. Estos cuerpos son capaces de producir gestos críticos en sus territorios, donde se materializan los principales efectos de la degradación capitalista. Greiner (2020)²³ afirma que las manifestaciones artísticas, culturales y, para este trabajo, comunitarias, tienen el poder de construir nuevos campos de percepción de la realidad:

²² Segade, Manuel. 2020. "Gestos Radicais e Coreografias Sociais". En *Histórias da Dança: vol. 2*, ed. Julia Bryan-Wilson y Olivia Ardui. São Paulo: Museu de Arte Assis Chateaubriand de São Paulo (MASP), 325-331.

²³ Greiner, Christine. 2020. "A Vulnerabilidade como Ativadora da Criação". En *Histórias da Dança: vol. 2*, ed. Julia Bryan-Wilson y Olivia Ardui, 300-307. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP).

«La danza, como otras manifestaciones artísticas, no resuelve conflictos sociales ni problemas políticos o económicos. Sin embargo, tiene la capacidad de dar visibilidad y escuchar temas y estados de precariedad, y en ese sentido imagina y activa políticas para la vida. También puede establecer movimientos que subvierten los estándares establecidos por los dispositivos de poder, abriendo caminos para la micropolítica, o lo que he llamado microactivismo. Estos no confrontan los estatutos oficiales de la macropolítica (gobierno, instituciones, mercado, entre otros), sino que actúan para abrir nuevos campos de percepción» (301).

Greiner (2020) nos recuerda la necesidad de visibilizar los estados de precariedad, afirmando las prácticas culturales, artísticas y comunitarias como una posibilidad de cuestionar los elementos que configuran la vida precaria. *Ilhas* muestra que las coreografías sociales impuestas a las mujeres también están relacionadas con todos nosotros. Cada mujer que actúa en su trayecto coreográfico hace visible la precariedad a la que su cuerpo se enfrenta, a partir también de flujos, tránsitos y dificultades narradas por el camino que recorren con sus cuerpos y narrativas.

Para Segade, los cuerpos que componen la “minoría” política y que viven procesos de marginación son capaces de “implosionar un cierto paradigma normativo de personalidad social” (Segade 2020, 328), y la implosión significa un escape de la imposición de comportamientos convencionales controlados por mecanismos de poder:



Eleonora Artysenk en *Ilhas*, dir. Marina Guzzo, Santos/São Paulo, 2022.
Foto: Luiz Marques.



Escena de Marília Fernandes en *Ilhas*, dir. Marina Guzzo, Santos/São Paulo, 2022. Captura de pantalla de la autora.

«El término coreografía social sirve como promesa de coordinación de las fuerzas discursivas que se gesticulan en los cuerpos disidentes. [...] La coreografía social, escribe Hewitt, 'sirve como un almacén de intercambio cultural, en donde se prueba con normas estéticas (en el sentido más estricto) en busca de formaciones sociales que estas normas pueden producir, y donde nuevos tipos de interacción social se forjan en nuevas formas artísticas» (Segade 2020, 328).

Las aguas que nos rodean resaltan una comunidad, que presupone prácticas de colaboración y convivencia en la creación de vínculos de sustento guiados por valores democráticos, comunitarios y de poder compartido —inclusive del poder del artista—. En la propuesta de *llhas* entendemos el agua como un bien común, que también entrelaza historias de vida en común —no solo de mujeres, pero principalmente de mujeres, que narran desde sus memorias, sueños y sensibilidades, la presencia de esta materialidad en el paisaje, en el cuerpo y en la infraestructura que las rodea—. Es mucho más que un "recurso natural". El agua es la memoria de la vida y del cuerpo. Lo común que entrelaza los cinco video-trayectos, y que también guarda historias que fueron silenciadas por diversas formas de violencia y domesticación.

Enfoques teóricos

Es importante definir el concepto de lo común o “bienes comunes”, establecidos a través de la gestión colectiva de recursos que pueden encontrarse en diferentes

contextos históricos y culturales. Lo común se establece a través de las relaciones, del encuentro, del compartir, y también a través de reglas, juegos, convivencia, prácticas de apoyo y presencia. Requiere una coproducción constante y no se puede apropiar: necesita dejar de ser común para ser susceptible de apropiación exclusiva. Es un dominio relacional no solo de relaciones humanas, sino también de objetos, instituciones, espacios y clima. Depende por tanto “de una comunidad que lo sostenga y lo actualice permanentemente” (Morales y Parra 2020)²⁴.

Un arte que se acerque a este concepto, idea, como ejercicio de contorno y definición, significa que crear (en sus diferentes formas y modos) no

separa el mundo entre nosotros (los artistas, profesores, productores que investigan, piensan y hacen arte) y los demás (estudiantes, público, curadores o espectadores). O, como sugiere Cohen-Cruz (2020)²⁵, dado el contexto actual de desafíos sociopolíticos exigentes, debemos pensar en cómo los artistas y sus propuestas pueden revelar los matices que tenemos en común, buscando que más personas generen ideas sobre cómo manifestar las experiencias más diversas del mundo.

Un arte común establece una relación de copertenencia e interdependencia. Una comunidad que hace y está hecha por lo común a medida que avanzamos o elegimos hacer una pausa. Lo común, entonces,

²⁴ Moraes, Alana y Henrique Z. M. Parra. 2020. "Laboratórios do Comum: Experimentações Políticas de uma Ciência Implicada". *Revista do Centro de Pesquisa e Formação 1*, núm. 10: 113-139.

²⁵ Cohen-Cruz. Enero de 2020. "Beyond the 'Other': Seeking Commonality in a Divided World". En *A Busca do Comum: Práticas Artísticas Para Outros Futuros Possíveis*. Org. Carla Cruz, Hugo Cruz, Isabel Bezelga, Miguel Falcão y Ramon Aguiar. Porto: Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade – i2ADS.

parte del reconocimiento de que existimos a través de las cosas que nos sostienen, así como sustentamos las cosas que existen a través de nosotros, en una edificación o en un establecimiento mutuo (Moraes y Parra 2020).

Este establecimiento o fabricación de lo común como concepto impulsor de la insurgencia de nuevas colectividades, se define “como una expresión de la acción, de la voluntad de generar lo colectivo” (Savazoni y Silveira 2018)²⁶. Es una activación, una idea de construir juntos posibilidades y significados para la vida, que no solo son dados por autoridades públicas o grandes instituciones, sino que se pueden pensar a través de organizaciones, encuentros, artistas y activistas. Los trabajos realizados en este proyecto tuvieron este tipo de activación; las cinco mujeres-

artistas-participantes lograron buscar significados comunes, singulares, para algo que es común a todas: las aguas que las atraviesan y rodean.

El arte común no tiene una coreógrafa, una directora, tiene muchas. Resulta de una producción de todas y al mismo tiempo no es de nadie. El arte común baila con el viento, con la marea, con la lluvia.

Durante esta experiencia artística, en el proyecto *Ilhas*, buscamos las bases teóricas del pensamiento en el arte a través de las categorías de la autora Erin Manning (2019)²⁷ sobre el “gesto menor”, un campo estético y político guiado por la noción de procedimentalidad como estrategia para nuevas formas de pensamiento y producción en el arte, así como el llamado a insurgencias colectivas en el contexto actual.

²⁶ Savazoni, Rodrigo T. y Sergio Amadeu Silveira. 2018. "O Conceito do Comum: Apontamentos Introdutórios". *Liinc em Revista* 14, núm. 1 (mayo de 2018): 5-18. Acceso 18 de julio de 2020. <https://doi.org/10.18617/liinc.v14i1.4150>.

“Es enfatizar que el arte es, ante todo, una cualidad, una diferencia, un proceso operativo que traza caminos hacia una cierta sintonía entre mundo y expresión” (Manning 2019).

También es necesario cuidado y atención para pensar en lo que es común, en lo que nos es común. Ciudades y territorios —y especialmente las aguas que los rodean— construidos bajo la lógica colonial, no dejaron espacios y tiempos propicios para este tipo de encuentros e intercambios. E incluso cuando suceden —como ocurre con una acción artística que involucra a una comunidad—, corren el riesgo de convertirse en mercancías, productos y propaganda. Estos sistemas se combinan en la violencia que ejercen sobre humanos y no humanos, convirtiéndolos a todos en instrumentos, equipos y bienes de consumo —también son dispositivos y espectáculos para vender en forma de acción social.

Una coreografía social, implicada en lo común, es siempre reconfiguración, desplazamiento dentro de lo común para colocar allí lo que no era común. Es diferencia y singularidad. Una diferencia que se hace visible a través de una “figura de comunidad”, que se deshace a través de encuentros y nuevas configuraciones de un proceso creativo. Lo común aparece precisamente en las grietas, en las fisuras, en las fracturas, en lo que se vuelve a establecer a partir de una propuesta aparentemente “impensable” o “difícil”, o “impensada”.

Una nueva configuración de cuerpos, tiempos y lugares que son atravesados por el arte. Y este arte no está hecho por iguales. No hay perfección ni virtuosismo. Es un arte que trata de encuentros singulares, produciendo diferencias, desacuerdos, alegría y mucha lucha (poética). El arte común y sus experimentos proporcionan

²⁷ Manning, Erin. 2019. “Proposições para um Movimento Menor”. Trad. André Arias. *Revista Moringa* 10, núm. 2 (junio-diciembre 2019): 11-24.

agencia entre el cuerpo, el afecto, la estética y la política. Nos ubicamos también frente a un territorio, un espacio público y nos expandimos en el campo de las prácticas creativas, personas que en un principio no pertenecían, no conocían este complejo universo de saberes/movimientos y que, al ingresar a este campo, adquieren visibilidad y poder de enunciación:

«El Mundo tiembla, se hace *crioulo*, es decir, se multiplica, mezclando sus bosques, sus mares, sus desiertos y sus placas de hielo, todos amenazados, cambiando e intercambiando sus costumbres y culturas y lo que ayer llamábamos identidades, en gran medida masacradas» (Glissant 2014)²⁸.

Al realizar una reflexión teórica para la obra artística de *Ilhas* y sus posibilidades para enunciar

cuestiones relacionadas con la crisis climática y la ecología, pudimos pensar cómo el discurso conservacionista y "ecológico" muchas veces puede excluir a un gran número de personas del acceso a la información, salud y tecnologías modernas. La preservación no impide la transformación ni la deconstrucción. Y la deconstrucción tiene que ver con revisar los privilegios de quienes pueden o no tener acceso a una vida cómoda en la ciudad, o a un área de preservación, con sus distancias y exclusiones. Es, entre otras cosas, una crítica persistente de lo que una persona no puede no querer



Escena de cruce en *Ilhas*, dir. Marina Guzzo, Santos/São Paulo, 2022. Captura de pantalla de la autora.

²⁸ Glissant, Édouard. 2014. *O Pensamento do Tremor*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 81. [Traducción libre.]

(Spivak et al. 1996)²⁹. ¿Cómo podemos seguir queriendo preservación, pero incluyendo a las personas que viven y se transforman en áreas preservadas? ¿Cómo habitar ruinas y transformarlas en paisajes vivos? Es importante mantener la producción de vida para las diferentes especies y subjetividades que comparten este mundo vivo con nosotros, no como una esencia, sino como una relación (Glissant 2014).

Activar otras formas de existir y realizar acciones/ creaciones, incluyendo a agentes humanos y no humanos, en una red de materialidades y sensibilidades que promueven coreografías plurales entre especies, no siempre consensuadas. Es la producción de paisajes, que no solo catalogan las diversidades, sino que logran narrar las historias en las que emergen, entendiendo que la diversidad se crea siempre con sinergias colaborativas, siempre en el futuro (Tsing 2015)³⁰. Inventar, mezclar, bailar. Soplar con diferentes respiraciones (Glissant 2014).

«Innovando en la historia de las humanidades, el mundo para nosotros ya no es solo un sueño, una cosa lejana que hay que satisfacer, ya no es un proyecto, una realización por completar, sino de ahora en adelante, y durante el tiempo que sea necesario, es un sufrimiento, un sufrimiento de todos. Nuestra tarea es esforzarnos

²⁹ Spivak, Gayatri, Donna Landry y Gerald MacLean. 1996. *The Spivak Reader: Selected Works of Gyati Chakravorty*. Nueva York: Routledge.

³⁰ Tsing, Anna. 2015. "Margens Indomáveis: Cogumelos como Espécies Companheiras". *ILHA: Revista de Antropologia* 17, núm. 1 (enero/julio de 2015): 177-201.



Escena de Nalva Andrade Anjos en *Ilhas*, dir. Marina Guzzo, Santos/São Paulo, 2022. Captura de pantalla de la autora.

en todas partes, aquí—allá, allí-dentro, para sublimar este sufrimiento. Se convierte en asfixia, o por el contrario, en un aliento libre. Puede convertirse, en la diversidad absoluta, en un soplo liberado, es decir, arte y medida justa, libertad —las palabras y también las cosas mismas del interdicto, que ironizamos para no infringirnos a nosotros mismos— es, aquí y allá, nuestro trabajo en todo el mundo» (Glissant 2014, 41).

Las islas se convierten en archipiélagos, en un mundo donde hay encuentros posibles. Todos somos vecinos (Krenak y Cesarino 2016)³¹. Y hay trayectos que producen significado y conexiones. Coreografiar, en el sentido etimológico, es dibujar, registrar el espacio

³¹ Krenak, Ailton y Pedro N. Cesarino. 2016. "As Alianças Afetivas". En *Incerteza Viva: Dias de Estudo*. org. Jochen Volz e Isabella Rjeille, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 169-184.

con el cuerpo en movimiento. Coreografiar es siempre ponerse en relación: con el tiempo, el espacio, la escritura, el movimiento. Coreografiar es organizar posibilidades para gestos de transformación — en el espacio y el tiempo—. Coreografiar aquí, en este texto y desde esta obra, se entiende como el verbo que nos permite (re)posicionarnos, desde nuestro propio cuerpo, para pensar en la movilidad, el agua que nos rodea, las trayectorias de exclusión.

La experiencia artística es precisamente en el encuentro sensible donde podemos inventar nuevas formas de existir, sentir, soñar y confabular. Es importante delimitar que esto no lo hace cualquier arte. Me gusta pensar a partir de la propuesta de Dénètém Touam Bona (2020, 34)³²:

«Un arte que es como una celebración de la tierra, una

celebración del cielo, una celebración del cosmos. Un arte que sea un gran Sí a la vida. Y así, un arte que nos obliga a decir No. A dar testimonio de lo intolerable, de lo inmundo, de la destrucción del mundo: ya sea de la sexta extinción masiva de especies vivas o de la siniestra agonía del derecho de asilo».

La propuesta de un arte que esté verdaderamente comprometido con formas de transformación social, y que no reproduzca lo que el mercado del arte considera urgente —debido a su agenda establecida en calendarios y espacios delimitados a los que pocos acceden—. Pensemos en las conexiones arte-vida, agua-vida, agua-arte. Y tantas otras infinitas combinaciones y trayectos...

En este sentido, podemos pensar en un arte (o muchas artes) como poder(es) para establecer alianzas entre

³² Bona, Dénètém Touam. 2020. *Cosmopoéticas do Refúgio*. Desterro, Santa Catarina: *Cultura e Barbárie*, 34.

diferentes ontologías: poner cara a cara formas de vida y conocimiento y poder intercambiar, de una manera sensible (y no solo racional). Una capacidad para establecer un diálogo entre mundos y formas de vida. Entendiendo el mar, el río, las aguas como fuerzas transformadoras que habitan este mundo, como nosotros. El río podría ser nuestro abuelo —como dice Ailton Krenak (2022)³³—, y no solo un vertedero de basura o un lugar de donde se "extrae" el agua. Se conecta con el proyecto Ilhas al nombrar a las aguas "sin nombre" que nos rodean en este territorio.

Estos mundos y cosmologías diferentes indican un tránsito entre comunidades indígenas y quilombolas, pero también entre los científicos y sus datos científicos, cifras y mediciones concretas que

solo tienen sentido para los especialistas y estudiosos del tema. El movimiento y cruce de los protagonistas puede considerarse como un tránsito de conocimiento. Coreografías de la diáspora, que consideran el cuerpo y las diferencias como posibilidad de (re)existencia y futuros (Silva 2018)³⁴.

El arte como ejercicio de alteridad (más allá de lo que el circuito y el mercado definen como "otro"). Alteridad humana y más que humana. Un arte que puede impactar positivamente la conciencia de nuestro compromiso en la forma en que elegimos vivir y cuidar nuestros bienes comunes. Una forma de afrontar el miedo y salir de la parálisis ante el terrible futuro que se acerca, con valentía (actuar desde el corazón) y alegría, que es, según Spinoza (2008)³⁵, el mayor de los refugios.

³³ Krenak, Ailton. 2022. *Futuro ancestral*. São Paulo: Cia. das Letras.

³⁴ Silva, Luciane Ramos. 2018. *Corpo em Diáspora: Colonialidade, Pedagogia de Dança e Técnica Germaine Acogny*. Tesis Doctoral, Universidade de Campinas (UNICAMP).

³⁵ Spinoza, Baruc. 2008. *Ética*. 2. ed. Trad. T. Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica.

Marina Guzzo (Campinas, SP, Brasil, 1978) Artista, investigadora y docente. Es profesora asociada de la Unifesp en el Campus Baixada Santista, investigadora del Laboratorio Corpo e Arte del Instituto Saúde e Sociedade. Como artista e investigadora, centra sus creaciones en la interfaz del cuerpo y el paisaje, mezclando danza, performance y circo al tensar los límites de la subjetividad en las ciudades y la naturaleza. Desde 2011, su investigación se centra en la crisis climática y el papel del artista en la producción de imágenes para atravesar un mundo en ruinas en el Antropoceno. Trabaja en colaboración con instituciones de salud, cultura y asistencia social, pensando en el arte como una acción política que teje una compleja red interespecífica de personas, instituciones, objetos, plantas, animales, hongos y paisajes. Tiene un postdoctorado del Departamento de Artes Escénicas de la ECA-USP, y maestría y doctorado en Psicología Social por la PUC-SP.

Kidauane Regina Alves (São Vicente, SP, Brasil, 1995) Artista e investigadora. Graduada en Servicio Social por la Unifesp, con maestría en Ciencias de la Salud por el PPGICS de la misma universidad. Su práctica artística y de investigación se centra en el área de la salud, con el cuerpo y el territorio como temas de investigación, con énfasis en la vulnerabilidad socioambiental y la salud de las mujeres. Trabajó como artista de danza con Meander International Platform (Noruega), una red internacional de artistas dedicados a discutir el arte y la crisis climática. Trabajó como educadora social en acciones socioeducativas de participación social en el Instituto Camará Calunga de São Vicente - SP, con niños, adolescentes y mujeres adultas. Actúa como trabajadora social para garantizar los derechos de poblaciones vulnerables y en acciones socioeducativas sobre políticas públicas de protección de diversas formas de violencia contra las mujeres en la comunidad de Paraisópolis - SP, a través del Programa Einstein en la Comunidad de

Paraisópolis. Es intérprete vinculada al Centro Indisciplinario de Danza del Laboratorio Corpo e Arte (Unifesp). Participa como activista del colectivo indígena "Mbyareko" de Baixada Santista, donde produce acciones comunitarias con el pueblo Guaraní Mbya en el proceso de recuperación territorial en las ciudades de São Vicente, Praia Grande e Itanhaém - SP.

Traducido del portugués por Sylvia Monasterios.

Primitiva afluencia. Parir relaciones hidrofeministas: prácticas del cuidado hacia los ríos Cali, Cauca y Magdalena

Luisa Fernanda Giraldo Murillo

Resumen

Primitiva afluencia (2020 – 2023) es un tríptico de las artes vivas atravesado por la autoetnografía del parto y el nacimiento. Esta búsqueda compone una hidroficción a tres actos desde textualidades hidrofeministas. El relato fabrica una biomujer con piel de caléndula, su poder es aliviar los cauces a través de gestos y poéticas del cuidado. Es una ofrenda a la genealogía hídrica de los territorios de Cundinamarca y Valle del Cauca en Colombia.

El gesto es un cruce entre el mito fundacional de pueblos amazónicos originarios —como los Tukano y los Shipibo— sobre la serpiente-canoa y el encuentro con el concepto hidroficción. El mito propone la serpiente como una canoa/vientre que va poblando las orillas de los ríos grandes y así mismo lleva los cuerpos humanos que perecen de regreso al cosmos. La mezcla entre la hidroficción y la metodología de estudio de imágenes del historiador alemán Aby Warburg compone una relación entre el río y la anaconda como madres.

El tríptico tiene la intención de reinsertar el mito a través de dramaturgias expandidas sobre el origen de la vida del río-Anaconda. Potenciar un vínculo y un imaginario vital sobre las aguas que contrarreste la necropolítica actual que vivimos con los sujetos hídricos en una vida hidrocomún.

Nacimientos

Durante el segundo mes de embarazo y en confinamiento colectivo¹ busqué con mi compañero el cuerpo de agua más cercano que tenía: la laguna del Cacique. Llevamos como ofrenda el cuerpo en gestación con todas nuestras intenciones del porvenir. Entré a la laguna amarrando a mi cintura una línea/tela/cordón que sostuvo y protegió al cuerpo; me permitió flotar, ver desde la laguna, ser útero y al mismo tiempo embrión en formación.

Para comprender la raíz de *Primitiva Afluencia* es clave



Figura 1. Luisa Fernanda Giraldo: Gesto *En la laguna el agua hace de cuna* (2020). Laguna del Cacique. Cácuta, Norte de Santander. Fotografía: Keishmer Enrique Pérez Torres.

entender este gesto en la Figura 1, aquí encontré por primera vez en la imagen satelital una ecografía de identidad como especie, desde la singularidad del nacimiento por venir, pero esta vez, encontrándome/encontrándonos siendo entorno. Fuimos el embrión en el cuerpo materno de la laguna y fueron las primeras conexiones visuales entre el cordón umbilical y la forma de la Anaconda. Desde ese momento, volaba una vez al mes entre Pamplona, Norte de Santander, hasta el Valle del Cauca para encontrarme con el río Cali.

En las imágenes de la Figura 2 ubico en los viajes el desplazamiento y el movimiento



Figura 2. Imágenes satelitales de los desplazamientos mensuales para llegar al Valle del Cauca tomadas con la herramienta satelital Google Maps.

¹ Emergencia sanitaria mundial ocasionada por el Covid-19.

del zigzag de la anaconda en relación al cordón umbilical como elongación en el territorio colombiano. Un anclaje a la relación con la figura mitológica ya que viajaba como anaconda en embarazo por aire y tierra para llegar al convivio.

En el río Cali, durante diciembre del 2020, altamente contaminado por su historia hidrosocial e hidropolítica, no podía sumergir el vientre por el estado de las aguas en la ciudad. El río Cali nace en el Parque Natural Los Farallones y a su vez desemboca en el río Cauca, quien desemboca en el río Magdalena; desde su nacimiento se realiza extracción de minería acompañada de una fuerte presencia militar². Este cuerpo colectivo baja de sur a norte; interpreto con su curso una inversión de la relación colonial de poder norte-sur que exige a la mirada llevarnos cauce arriba,

girando la brújula capitalista. La pensadora Suely Rolnik (2019)³ se refiere a esta concepto brújula como dispositivo guía para una política del deseo dentro del cuerpo, lo que puede y lo que necesita la singularidad para el buen vivir. Rastreando ese deseo, el siguiente gesto de inmersión nació desde la pregunta sobre ¿cómo arrullar a



Figura 3. Luisa Fernanda Giraldo: Gesto *¿Cómo arrullar a un cuerpo de agua?* (2020). Río Cali, Valle del Cauca. Fotografía: Keishmer Enrique Pérez Torres.

un cuerpo de agua? en un estado de llanto, alerta o contaminación. En ese momento, caminar, sumergirse, gestar o arrullar

² Movimiento Ser Montaña, grupo ambiental por la liberación del río Cali.

³ Rolnik, Suely. 2019. *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 59-62.

dentro del río eran gestos anómalos para una mujer en embarazo, “gestos primitivos” (Zuleta 2010)⁴ que han empezado a extinguirse por los niveles de contaminación de las aguas. Extrañamente, a pesar de estos indicadores, la vida común del río Cali en la ciudad aún tiene vestigios de estas acciones.

De regreso a casa —tres meses después—, cerré los ojos la noche del 27 de marzo del 2021 para pujar por última vez y vi a mi hija Manantial atravesar un túnel dorado mientras sus piernas empujaban con fuerza. Vi bastantes mujeres parir de formas muy diferentes: gritando, gimiendo, pidiendo ayuda, golpeando, sosteniendo el aire, conteniendo el caudal de la contracción para no desbordarse a destiempo, sedadas,

angustiadas y finalmente todas liberadas del dolor del nacimiento. Aunque estábamos agotadas, sentí la fuerza de todos los nacimientos conmigo, sentí cómo nos anclamos a la red biológica de nuestra especie.

Parir fue una experiencia que fundó mundos (Bardet 2019)⁵ de la división entre el cuerpo materno y el cuerpo de la recién nacida. Durante la gestación, el parto y, posteriormente, en las múltiples articulaciones sociales como pregunta permanente sobre el cuidado, establecí diálogos con/desde/junto a pensadoras como Marie Bardet, Suely Rolnik, María Puig de la Bellacasa, Claire Mercier, Lisa Blackmore, Mapa Teatro y Astrida Neimanis. Son parte de ese pensamiento hidrofeminista que acompañó la

⁴ Zuleta, Stanislao. 2010. “El arte en las sociedades primitivas”, *Arte y filosofía*, Hombre nuevo editores. Medellín: Fundación hombre nuevo editores, 51-71. Propone una inversión temporal y tecnológica del término “primitivo” en la historia del arte, comparando el tiempo social y las necesidades espirituales durante los cambios culturales. Es decir que pone como prioridad la relación temporal primitiva con la materia, la urgencia y la necesidad del gesto a la evolución científica.

⁵ Bardet, Marie. 2019. *Hacer mundos con gestos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus, 103-111.

transformación de la metáfora en sustancia material y acción, es decir, que el llanto, el hambre y los fluidos como gestos primitivos pasaron de ser pensamiento a ser cuerpo.

En junio del 2021, tres meses después del parto y en el marco de las investigaciones dentro de la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas, caminamos con Luz Ángela Monroy, Carolina Castaño y Francisco Viveros (compañeros de estudio) hasta donde nace el río Cali. Al llegar a la zona Peñas Blancas esperaba encontrarme con un lugar, un único espacio de contención y emergencia/emersión de esta afluencia, asociaba el nacimiento del río al parto materno.

Gilbert, intérprete de la montaña, quién nos acompañó y guió por su territorio, nos contó la existencia de 2.834 nacimientos del río en toda la zona que bajan por la montaña hasta el río Pichindé y el río Aguacatal,

quienes componen la cuenca del río Cali. Analicé esta información del nacimiento del cuerpo de agua como una duración de múltiples fuerzas y múltiples salidas; al asociarlo al nacimiento humano interpreté el parto como un evento del proceso cíclico de nuestra especie. Ante la cantidad de nacimientos del cuerpo de agua, tuve la urgencia de restituir la idea del parto como un evento



Figura 4. Imagen satelital y frontal de los nacimientos del río Cali (2021), Parque Natural Los Farallones. Fotografías: Google Maps y Luisa Fernanda Giraldo.

⁶ Abderhalden, Rolf. 2013. "Actos/actas: el archivo es la obra/la obra es el archivo". *Becas de investigación teatral: indagando la escena*, 19-22.

único y singular que da fuerza a la formación de los cuerpos; todo forma al cuerpo. Todo lo que decimos, hacemos, pensamos y transformamos son como la olla de alimentos a la orilla del río: un conjunto de materias y materiales (Abderhalden 2013)⁶ que nos componen y nos sostienen para seguir siendo. La gestación, las caricias, el alimento, el parto, la compañía y todas las redes de cuidado sostienen el nacimiento a través del cauce.

Entendí por la acción cotidiana de los cuidados que cada nacimiento y su red debe situar los tonos, las fronteras y los ensambles afectivos (Bardet 2019, 91-97) de la experiencia. Cuidar es un gesto/pensamiento que, como dice María Puig de la Bellacasa, “se pueden identificar, investigar y comprender formas de cuidar. Concretamente y empíricamente, el cuidado sigue siendo ambivalente en significado y ontología” (2017)⁷. Es decir

que hasta que el cuidado no se acuerpa, es difícil explicar la sensación de muerte y vida en la que nos encontramos quienes maternamos, ante la urgencia de lo biológico del gesto primitivo. En cada cotidiano los cuerpos afinan esos modos de articular y cuidar.

Para construir desde una relación situada esas prácticas poético-políticas en mi trabajo de artes vivas, en el gesto *Primitiva afluencia* integro las posturas hidrofeministas sobre el cuidado al hacer diario de los cuerpos de agua. Al habitar junto a los ríos: comer y lavar son parte de esas prácticas cotidianas que dan pistas sobre nuestras relaciones ancestrales con los cuerpos de agua.

A la orilla del río: comer y lavar

La acumulación de los nacimientos de agua y su caída por las cordilleras colombianas forma ríos grandes como el

⁷ Puig de la Bellacasa, María. 2017. *Matters of Care: Speculative Ethics in More Than Human Worlds*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1-3. [Traducción libre.]

Magdalena, el Cauca o el río Cali. Para convivir con sus grandes cuerpos, habitamos la orilla; los paseos de río o laguna como dispositivos sociales para habitar las orillas son ritos dominicales en Colombia. Ese día, el tiempo pierde su dimensión capitalista y nos preparamos para compartir familiarmente la comida y la ceremonia. Como objeto orbital al río está la olla, es un laboratorio de escultura móvil que se transforma en una brújula satelital/espiritual: un lugar para centrar las fuerzas vitales y el encuentro social.

En estos momentos familiares de comida para todos y bienestar colectivo, ir al agua juntas es una experiencia poética sanadora. Estar en el agua es dejar de resistir al paso del tiempo, es descargar la gravedad temporal del cuerpo del trabajo, no contar el reloj para asistir al encuentro. Compartir la desnudez, asear los cuerpos,

la comida en familia, el sueño, convivir juntos en un espacio de recreación íntimo a través de nuestras acciones públicas son eventos rituales microscópicos que entienden la duración en la insistencia, urgencia y necesidad del hacer diario. Con rituales microscópicos, el escritor David Gutiérrez Castañeda, en su texto “María Teresa Hincapié (2000-2008) Restitución”⁸ rastrea el pensamiento de la artista y nombra operaciones cotidianas que propone María Teresa como sagradas; entre ellas, comer y lavar son actos sacros y rituales



Figura 5. Gustavo Gómez: Lavanderas en el río Cali (1982). Biblioteca digital Universidad ICESI. Fuente: <https://audiovisuales.icesi.edu.co/audiovisuales/handle/123456789/63153>.

⁸ Gutiérrez Castañeda, David. 2013. “María Teresa Hincapié (2000-2008) Restitución”. *El Ornitorrinco Tachado: Revista de Artes Visuales*, Vol. 1, 20.



Figura 6. Luisa Fernanda Giraldo: *Gesto Lavandera en el río Cali* (2022).
Río Cali, Valle del Cauca. Fotografías: Mónica Restrepo.

microscópicos que se deben realizar a diario para sostener la vida común. Todos los asentamientos humanos nacen cerca de los cuerpos de agua. Lavar y comer son gestos desde una postura hidrofeminista que ven el cuidado como eje articulador de nuestras relaciones vitales con las aguas.

Al imitar como estrategia poética el gesto de lavar, ahora en el río contaminado, entré en el agua a la altura del Instituto Departamental de Bellas Artes en Cali, en el marco de la Maestría. Con esto, propuse como un acto de cuidado el gesto de lavar la misma línea/tela/cordón con la que había ingresado a la Laguna del Cacique durante la gestación. Lavar en el río fue lavar el tiempo, entrar en él fue entrar en un flujo temporal sin

gravedad que nos recuerda que los cuerpos pueden parar de producir materialmente para construir relaciones afectivas y espirituales con su entorno. Lavar en el río a través del tiempo me dio otra pista para encontrar la raíz de *Primitiva afluencia*.

Al contraer la línea/tela/cordón hacia el cuerpo, percibí la fuerza del cauce y todos los materiales sólidos y minerales que trae. Sacar los desechos en el cuerpo de la tela permite descargar microscópicamente y espiritualmente el río. Con la intención de extender el gesto en un acto de hidroficción para lavar y abordar un cuerpo con dimensiones como las del río-Anaconda, me desplazé a través de la herramienta Google Maps por todo el cauce, pasando por el río Cauca y el

río Magdalena, hasta llegar a Puerto Berrío, municipio del departamento de Antioquia con una geomorfología particular. Como muestra la Figura 7, la forma circular del caudal sugiere la expulsión de todo lo que ha sido lanzado al río en otros momentos de su cuerpo.

El río Cauca y el río Magdalena tienen una historia de violencia durante varias décadas por el conflicto armado nacional. Esta zona del río saca todos los cuerpos abandonados en él: cuerpos materiales, plásticos, minerales y humanos.



Figura 7. Imagen tomada desde Google Maps sobre la zona llamada Remolino Grande en el municipio de Puerto Berrío, Antioquia.



Figura 8. Luisa Fernanda Giraldo: Tablón generado en Illustrator utilizando/actualizando la metodología del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg.

Personas desaparecidas en Colombia, sobre todo en la década de 1990. Por la cantidad de cuerpos encontrados, los habitantes del municipio recogen, adoptan los cuerpos, piden favores y milagros dándoles sepultura en el cementerio La Dolorosa (Calle y Martínez 2021)⁹. En estas relaciones materiales y simbólicas identifico, desde la hidroficción, los ríos como anacondas pobladoras y sepultureras, mensajeras entre la tierra y el cosmos.

⁹ Calle, Margarita y Felipe Martínez. 2021. "Los rostros, los ríos y las ruinas. Trazas de un archivo sensible en el contexto de la violencia política en Colombia". *Co-herencia* Vol. 18 No 34, 449-450, <https://doi.org/10.17230/10.17230/co-herencia.18.34.16>

Al geolocalizar Puerto Berrío a través de imágenes satelitales, articular y reposicionar las imágenes de la investigación y las formas de los ríos grandes como archivos de una idea, referencio el proceso del historiador alemán de origen judío Aby Warburg: *Atlas Mnemosyne*, donde las imágenes se agrupan y reposicionan a modo de derivas. Este método estableció nuevas relaciones visuales en un proceso poético abierto que creó una cartografía personal en cada lectura para la construcción de un mapa de conexiones simbólicas sobre posibles ficciones, en este caso. Esta construcción se realizó actualizando los tabloneros a mesas de trabajo desde Illustrator. Al principio, todas las imágenes se posicionaron en la hoja y fueron distribuidas a través de la intuición y la deriva.

Asocié estos desplazamientos y múltiples relaciones visuales que creé con diversos ríos colombianos con la serpiente nombrada como Anaconda en las cosmogonías americanas. En el pensamiento de los huaros-canta afro-cubanos, creen que el río nace en el mar, convirtiendo los afluentes en las venas de la tierra, invierten toda una relación gravitacional y colonial (Farfán Lobatón 2002)¹⁰.

El *Atlas* en la Figura 8 muestra soportes cerámicos de los palafitos precoloniales de Maranhão, Brasil, que están dibujados con iconos que representan la piel de la anaconda. Son una referencia al mito de la serpiente-canoa (Navarro 2021, 164-186)¹¹. El mito cuenta cómo la anaconda blanca del cosmos baja a la Tierra en forma de vientre-canoa, va

¹⁰ Farfán Lobaton, Carlos. 2002. "El simbolismo en torno al agua en la comunidad de Huaros-Canta", *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, Vol. 31, 8, <https://doi.org/10.4000/bifea.6967>.

¹¹ Navarro, Alexandre Guida. 2021. "La anaconda como serpiente-canoa: mito y chamanismo en la Amazonía Oriental, Brasil". *Boletín de Antropología* vol. 36, núm. 61, 164-186, <https://doi.org/10.17533//udea.boan.v36n61a10>

parando en las orillas para dejar humanos y humanas poblando los territorios. De regreso se lleva los cuerpos que han perecido hacia las estrellas. Es decir que Anaconda y Río son madres: con ellas establezco una filiación mediante la hidroficción para unir cuerpos y ríos en su condición compartida de maternar. Los chamanes tukano hablan del río Amazonas como la anaconda terrestre y los meandros de los ríos como el movimiento del reptil. Peter Roe (1982), en su libro *The Cosmic Zygote* sobre los Shipibo, un pueblo de la Amazonía peruana de lengua pano, relató la creación del mundo con las anacondas y las asoció con los rituales de curación, adivinación, danzas ceremoniales y la creación de instrumentos musicales (Navarro 2021, 176-179).

Reinsertar el mito de origen de la vida del río-Anaconda potencia un vínculo vital con los ríos en

su importancia para una vida hidrocomún en “la urgencia de (re)pensar las dinámicas extractivas que estructuran la vida, y las implicaciones ecoéticas de las categorías mismas de lo que se considera vida” (Blackmore 2022, 15)¹². El mito a través del ritual como un evento teatral —anclado a la cosmogonía ancestral— evoca/ propone/actualiza/revitaliza formas de ser y estar con los cuerpos de agua.

Dentro de las cosmogonías americanas y las reflexiones contemporáneas, los ríos no son recursos que podamos extraer, controlar y domesticar a nuestro antojo; son sujetos de derechos y deberes¹³, víctimas del conflicto armado colombiano y seres que reaccionan a los afectos de su entorno vital para sostener su propia vida. Los gestos hidrofeministas propuestos en este tríptico

¹² Blackmore, Lisa. 2022. “Imaginando culturas hidrocomunes: investigaciones interdisciplinarias y prácticas curatoriales entre ríos”, *Revista Heterotopías* v. 5, n. 10,15.

¹³ La sentencia T-622 del 2016 reconoce al río Atrato como el primer río sujeto de derechos en Colombia.

confrontan la necropolítica de los ríos con la vida en gestación.

Me pregunto entonces ¿cómo ensamblar el mito en ese hacer diario como agente de cambio a través de la teatralidad? Como posibles respuestas a esta pregunta emergen los tres gestos que componen la trilogía.

Primer gesto: *Partituras de caléndula para el río Magdalena*

En la antigua estación del tren del ferrocarril en la ciudad de Girardot, del 11 al 31 de julio del 2022, construimos un laboratorio de trabajo colectivo durante tres semanas junto a pescadores, poetas, cineastas, artistas visuales, artesanos y artesanas de la ciudad de Girardot y sus áreas rurales¹⁴. Fabricamos cinco mantos purgatorios tejidos entre polisombra, satín naranja y 8.000 flores de caléndulas vivas. Escogimos las caléndulas

porque tienen poder antibiótico y desinflamatorio: apoyan a la vida. Habitamos afluentes del río Magdalena y el cauce en la desembocadura con el río Bogotá, a esta altura ya no se registran sólidos gracias a tratamientos de aguas residuales, pero el tono del agua entre el negro y el amarillo del encuentro entre los dos ríos es doloroso y violento. En esta relación situada entre los cuerpos de agua, el color y el tono funcionan como instrumentos poéticos que se convierten en un indicador del malestar.

La partitura visual de los mantos se compuso a través de corpografías de la planta medicinal en compañía de los símbolos indígenas panches de la región. Con este método gráfico investigamos forma, color, olor, poder antibiótico y su posibilidad de ensamble como imagen que cura; la corpografía propone situar el

¹⁴ Nancy Sánchez, Sandra Obando, Rubén García, Rubén Bonilla, Ricardo Infante, Ricardo Gonzales, Pilar Martínez, Omar Casilimas, Nubia Jiménez, Mirian Murillo, Laura Martínez, Irinarco Pedromo, Liliana Cuervo, Edilma Villaraga, Diana Guarín, Clara Fonseca, Camilo Trujillo, Camila Gutiérrez, Armando García, Adonay Murillo y Keishmer Pérez.

saber en el cuerpo a través de la imagen, estudiarlo desde el cómo se ve. Estas imágenes que logramos vienen de la idea escolar y universitaria —para quienes no somos músicos— del pentagrama, cinco espacios en donde las notas musicales se reagrupan constantemente. Gracias al trabajo gráfico que realiza John Cage sobre el sonido entendemos la vibración fuera de un espectro fantasmal, ¿de dónde viene?, ¿cómo toma cuerpo?, ¿cómo se ve?, la partitura estudia la forma de los sonidos a través de la visualización de la onda.

La composición ubicó en los cinco mantos el símbolo de una mujer con cabeza de remolino¹⁵ arrodillada adorando el sol. La partitura se transformó entonces en una estrategia pedagógica que permitió una escala micropolítica de la singularidad dentro del laboratorio para pensar la forma

del sonido y el movimiento de estas prendas para río. La transformación de la materia en el tejido social activó un encuentro/comunidad efímera movida por el deseo de producir un espacio cultural y recuperar una digna identidad del municipio de Girardot, que por lo habitual ha sido el lugar de desecho de la capital colombiana.

Suely Rolnik (2018)¹⁶, al referirse al grupo colombiano de teatro Mapa Teatro, describe sus puestas en escena como espacios que construyen comunidades efímeras de afectos. Cada encuentro es singular y sitúa la energía teatral en el instante desde “otra esfera de la experimentación subjetiva [...] un fuera-del-sujeto” (13), así, los asistentes son testigos activos del relato y actores de la ficción, son parte del mito de creación. En el ejercicio de las artes vivas, los asistentes

¹⁵ Referencia y conexión con el encuentro de la zona Remolino Grande en Puerto Berrío, Antioquia.

¹⁶ Suely Rolnik. 2018. “En el principio era el afecto”, en *Mapa Teatro*, coord. por Colección de Arte Contemporáneo Seguros Bolívar, Bogotá, 13-19.

toman la figura de testigos como espectadores activos que construyen y completan el relato. En la Figura 9 podemos encontrar momentos micro y macro de la composición de las partituras; es muy importante el paso del papel a la escala del río, ya que el laboratorio se volvió corporal.

Estos mantos fueron suspendidos del antiguo puente del ferrocarril de 466,30 metros de largo, 32 metros de altura sobre el nivel del río Magdalena y 6,10 metros de ancho, el puente une los municipios de Girardot y Flandes. Como cinco teclas de piano, que se edificaron por la arquitectura y la posibilidad de anclaje, se



Figura 9. Construcción colectiva de las *Partituras* (2022). Casa de la cultura, antigua estación del puente del ferrocarril. Girardot, Cundinamarca. Fotografías: Keishmer Enrique Pérez.



Figura 10. *Partituras de caléndula para el río Magdalena* ensambladas (2022). Puente del ferrocarril. Girardot, Cundinamarca. Abajo, en el cauce, el embarcadero turístico. Fotografía: Luisa Fernanda Giraldo.

instalaron las partituras al aire para ser interpretadas por la fuerza y el viento del río. Como parte de la interpretación, el viento desprende las flores de caléndula tejidas, estas caen al agua como cura y purga simbólica.

Esta acción de desprendimiento se realizó dentro de un domingo turístico, el 31 de julio de 2022. Conjuramos ventas de artesanías, sancocho a la orilla del río y presentación performática como cierre del laboratorio de creación dentro del componente pedagógico para el 46 Salón Nacional de Artistas “Inaudito



Figura 11. Día de río y performance. *Partituras de Caléndula para el río Magdalena* (2022). Girardot, Cundinamarca.
Fotografías: Keishmer Enrique Pérez.



Figura 12. Luisa Fernanda Giraldo: Aparición performática en el cierre del laboratorio *Partituras de Caléndula para el río Magdalena* (2022). Río Magdalena. Girardot, Cundinamarca. Fotografía: Alcaldía de Girardot.

Magdalena". La performance consistía en transportar un traje-canoa en forma de pétalo de caléndula bajando por el cauce aliviando al río —así como es transportado el antibiótico por las venas humanas—, mientras la orilla se llenaba de artesanías, alimento y cultura.

En esta experiencia estuve acompañada por José Irinarco, ingeniero de pesca del río Magdalena por más de 50 años. Él transportó y le dio dirección a la canoa dentro del cauce, al dejar las caléndulas en la superficie del agua, algunas fueron inmediatamente succionadas por la fuerza de los remolinos del caudal. La canoa/vientre fue el vehículo para transportarnos a salvo dentro del río-Anaconda.

Al recibir la imagen aérea (Figura 12) que capturó la Alcaldía de Girardot, se situó una posible actualización visual del mito de la serpiente-canoa a través del teatro y las artes vivas. Una experiencia colectiva que nos

permitió darle cuerpo desde el pensamiento hidrofeminista.

Segundo gesto: *Primitiva afluencia*

Para acompañar al río Cali en sus nacimientos y acuerpar de dónde viene esta fuerza primitiva, nos encontramos el 2 de septiembre de 2022 en la entrada del Instituto Departamental de Bellas Artes para viajar junto a los asistentes del IX Encuentro Internacional de Artes Vivas: *Hacer lo común* e ir al Parque Natural Los Farallones, donde nace el cauce. Viajamos 30 personas en *jeep*, desayunamos y caminamos junto a la familia de intérpretes de la montaña, quienes nos guiaron hacia la cascada La Colonia con una ofrenda de caléndulas. Para entrar al área es necesario adquirir una póliza de seguro que nos identifica como turistas, ya que durante todo el recorrido hay una fuerte presencia militar por la extracción minera desde los nacimientos. La única manera que han encontrado

los habitantes del parque para habitar y tener un sustento económico en su región ha sido el ecoturismo. Con esta información, reflexiono sobre la paradoja entre la protección estatal y el acceso a los espacios públicos rurales.

Al llegar a la cascada, ocurrió la primera inmersión performática: una mujer que a través del traje se transformó en Anaconda y entregó las caléndulas al cauce como ofrenda de perdón, para que fueran llevadas a la ciudad por el flujo. Luego de esto, cada asistente decidió acercarse a las aguas y entabló una relación singular con la cascada: cantarle, sumergirse, elevar la cabeza o compartir el alimento.



Figura 14. Luisa Fernanda Giraldo: “Anacondas de caléndula” y “Abrazo al río Cali” en *Primitiva afluencia* (2022). Charco del Burro. Cali, Valle del Cauca. Fotografías: Julián Álvarez.

Bajamos a la entrada del parque natural para almorzar juntos y volver a la ciudad. Al regreso, en el encuentro exacto entre el río Pichinde y el río Aguacatal, quienes conforman el río Cali, ocurrió la segunda aparición



Figura 13. Ofrendas colectivas, inmersiones y aparición performática en *Primitiva afluencia* (2022). Parque nacional Los Farallones, cascada La Colonia. Cali, Valle del Cauca. Fotografías: Julián Álvarez.

performática. Dentro del rito, la serpiente bajó en forma de caléndula por el cauce hasta encontrar el cruce de ríos. Uno de los cauces ya contaminados por la fuerte extracción minera —río Aguacatal—, transforma las aguas del río Pichinde y tiñe las aguas del río Cali de colores amarillos y materias residuales. Uno de los mantos construidos en Girardot viajó con nosotros, gracias a la ayuda de tres guardianas de ríos¹⁷, y por la geomorfología del cuerpo de agua logramos sumergirlo de extremo a extremo, simulando el movimiento de la anaconda.

Al final del acto, Anaconda retira su piel/capa para mostrar su cuerpo de humana. Ya sin sus poderes reptiles, acude al abrazo (Figura 14) como poética del cuidado de nuestra especie. En estas poéticas del cuidado (Puig de la Bellacasa 2017, 17) como actos hidrofeministas, se hacen urgente los ritos para hacer duelo, despedir

a nuestros muertos, pedir perdón y entender la dimensión ecológica, no solo como el ejercicio de reciclaje sino como una dimensión humana sobre la transformación de las materias y los afectos.

Nacimientos, lagunas, curso alto, torrentes, confluencias, afluentes, curso medio, llanuras aluviales, meandros, brazos muertos, cursos bajos, deltas, estuarios y desembocaduras. Cada parte del cuerpo del río se encuentra en un lugar temporal diferente, así como las etapas del crecimiento del ser humano, cada una posibilita un universo y un ensamblaje afectivo. Nacer, crecer con fuerza y morir con dignidad es la exigencia de estas prácticas de hidroficción. En ese sentido, no solo debemos proteger, cuidar y hacer urgente el nacimiento; es importante cuidar y estar a la escucha atenta de cada etapa del río, cada etapa de un ser vivo, hasta que llegue a la muerte o llegue a sus nacimientos.

¹⁷ Mar Núñez, Lucía Amaya y Laura.

Las inmersiones expresan este cuidado a través de actos rituales microscópicos como arrullar, canturrear¹⁸, lavar, comer, pedir perdón y acariciar. Acciones que con la insistencia en la repetición y en el ejercicio diario ayudan y revitalizan nuestras relaciones con los cuerpos de agua.

Cierres y aperturas.

Tercer gesto: *Armadura cyborg, nacimiento de una biomujer*

El rito como hidroficción teatral compone un espacio para la imaginación colectiva y da la posibilidad para sembrar éticas especulativas sobre el cuidado de las aguas: abrazarlas, adorarlas, cuidarlas, hablarles, acompañarlas, visitarlas, comer a sus orillas, flotar con ellas, alumbrarlas, cantarles, arrullarlas. En mi caso, después de navegar la laguna de Cácosta

en Norte de Santander como ofrenda, bajé al río Magdalena y al valle para metamorfosearme desde la hidroficción en una biomujer fabricada con piel de caléndula para sanar los ríos. Desde las montañas caldenses y nortesantandereanas, de donde vengo, navegar en las lagunas fue navegar en el mundo espiritual de la serpiente. Las lagunas son cuerpos de agua diferentes a los ríos anacondas, por lo general en la geografía colombiana están ubicadas en las montañas y páramos. Para los ancestros guane del departamento de Santander, la ritualidad tiene que ver con el buen vivir. Los signos del vientre, la laguna y la serpiente se encuentran en el mundo de abajo en su cosmogonía¹⁹ *Hujupacha*. Allí la muerte es paso para volver a vivir, el jaguar es el mundo intermedio y el águila representa el mundo de arriba. Las lagunas

¹⁸ Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 2002. "1837- Del Ritornello", en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 317.

¹⁹ Referencias de la conferencia inaugural de la exposición *Otras Realidades* del artista indígena Edgar Pico Ruiz en la casa de la cultura Custodio García de la ciudad de Bucaramanga el 9 de junio del 2022.

en el mundo del águila —y desde su visión— se vuelven espejos, ojos y vientres en una escala biológica humana.

Para Lévi-Strauss (1970)²⁰, la interacción entre cultura y medio ambiente es vital, ya que los fenómenos simbólicos se transforman en marcas para la memoria. Aquí el fenómeno simbólico de la biomujer de caléndula purga al río con caricias en su flujo temporal, con la intención de ayudarlo a sanar. La capacidad de la canoa para nadar y gestar, en dicho fenómeno, se asocia a la capacidad de la anaconda para desplazarse en tierra y agua. Seres y materias con la fuerza de navegar, sostener la vida humana y poblar la Tierra. El mito cobró un nuevo sentido al fabricarlo/visualizarlo/presenciarlo y situarlo, ya que nos convertimos en creadoras del rito. El teatro y el performance, como un laboratorio de imaginación social (Rolnik 2018, 15-16), permiten



Figura 15. Luisa Fernanda Giraldo: *Biomujer con piel de caléndula* (2023). Biblioteca Virgilio Barco, Festival Pliegues y Despliegues, Ecologías en Acción, Bogotá. Fotografías: Natalia Giraldo.

revitalizar y actualizar esos fenómenos simbólicos en marcas de la memoria contemporánea. La relación afectiva desde la imaginación nos permite construir y situar las alegorías en los cuerpos presentes.

Como parte de la investigación y compromiso ecoético con la creación, el traje, que ha sido el elemento teatral para convocar a la construcción de la hidroficción colectiva sobre posibles futuros, ha pasado de ser un ensamble textil de utilería a un material de encuentro y ensamble afectivo

²⁰ Lévi-Strauss, Claude. 1970. "A estrutura dos mitos", en *Antropologia estrutural*. Río de Janeiro: Tempo Brasileiro.

con el entorno. Desde un estudio de prensado y secado botánico²¹, las flores de caléndula pueden durar entre 50 y 200 años. Esto quiere decir que puede existir una durabilidad de la pieza que no es efímera y útil solo en el momento de las inmersiones. Hay un reciclaje de la piel de esta biomujer. Al poner las flores secas sobre el cuerpo con clara de huevo²², se convirtieron en pieles. Desde la imaginaria cyborg de Donna Haraway, en donde propone “una metáfora de los habitantes del mundo posmoderno y una promesa de emancipación” (1991)²³, este relato habilita una apertura del mundo en donde las humanas podemos curar el entorno con nuestra piel.

Desde los principios del hidrofeminismo, mi práctica artística fue atravesada por el nacimiento y la gestación

de vida. Fue vital entender el nacimiento, su cauce y desembocadura adentro y afuera. Mi hija fue nombrada como los nacimientos en donde emergen los ríos anacondas: Manantial. Hay una fuerza y deseo vital de construir memorias en donde el mito se vuelva parte de la vida.

Pensar un recorrido, no solo en la narración, sino un recorrido visual del mito —un traslado contemporáneo sobre los cuerpos y el paisaje—, se convierte en un acto de representación simbólica actual, actos llenos de información y de documentación que son históricos en la medida que acumulan capas de tiempos, capas de formas de articularnos, y moldean espacios y pensamientos presentes/futuros/pasados. Donna Haraway escribe sobre:

²¹ Camila Hurtado, “Taller virtual de prensado y secado botánico”, instagram, @Happygreenfamily.

²² Gracias al encuentro con la artista Margarita Ariza en La Dicha Artlab, residencia de inmersión en Salento. Quindío, Colombia.

²³ Haraway, Donna J. 1991. *Ciencia, Cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Valencia: Ediciones Cátedra, 6.

«Una escritura feminista del cuerpo que, metafóricamente, acentúe de nuevo la visión, pues necesitamos reclamar ese sentido para encontrar nuestro camino a través de todos los trucos visualizadores y de los poderes de las ciencias y de las tecnologías modernas [...] para nombrar dónde estamos y dónde no, en dimensiones de espacio mental y físico que difícilmente sabemos cómo nombrar [...] Caso de nombrarlo, podemos responder de lo que aprendemos y cómo miramos» (Haraway 1991, 326-327).

En estos casos, al permitir que el grupo de testigos o espectadores sea formado por el azar, por su condición estudiantil, infantil, artesanal, docente, adolescente o campesina, logramos encontrar otra fuerza colectiva de la imaginación que no está arraigada a una historicidad o a unas luchas —muy necesarias y vitales— sino al encuentro y al convivio al que apelan las artes vivas; cada unión de fuerzas, deseos y saberes produce unas relaciones situadas con el paisaje que vale la pena escuchar, componer y compartir. Suely Rolnik, en *Esferas de la Insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*, construye un pensamiento sobre la micropolítica del deseo y su capacidad de arañar el entramado capitalista en el siglo actual. Aquí las agrupaciones pequeñas, los movimientos sociales y los gestos cotidianos producen una transformación celular de las formas de ser y estar en el mundo (Rolnik 2019, 9-18).

El convivio, el abrazo, el rito y, en general, todas las hidropoéticas del cuidado mencionadas en

esta reflexión, son acciones diarias que sostienen y posibilitan la vida común entre humanos y ríos. Finalmente, las hidroficciones son modos de operación sobre los gestos primitivos, en este caso teatrales, que nos permiten especular, crear y abrir mundos posibles para sanar nuestra relación con las aguas.

Luisa Fernanda Giraldo Murillo (Pensilvania, Caldas, Colombia, 1992) Riógrafa, publicista de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, artista plástica de la Universidad Nacional, magíster interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional en convenio con el Instituto Departamental de Bellas Artes en Cali. Docente de Artes Visuales en la Universidad de Pamplona desde el año 2019. Dentro de su trayectoria, destacan: el gesto *Altar vivo*, que hace parte de la colección permanente del MAMBO; la obra colaborativa *Desierto/Inundación* con el grupo de investigación HolosCiudad, presentada en el Festival Internacional de la Imagen (Manizales) y en el Museu Nacional da República (Brasilia); la participación en el 7mo Festival Pliegues y Despliegues de la Red de Artes Vivas (Bogotá), con la obra *Escucha de caracol*; la participación en el IX Encuentro Internacional de las Artes Vivas (Cali), con la pieza *Primitiva afluencia*; el trabajo como laboratorista en el 46 Salón Nacional de Artistas (Girardot) con *Partituras de caléndula para el río Magdalena*, y el reconocimiento en el 17 SRA (V) Región Oriente con el gesto *En la laguna el agua hace de cuna*.

PANORAMAS
ECOCRÍTICOS
EN MUNDOS
ANFIBIOS

El nosotros adentro: Imaginarios oceánicos del arte caribeño

Tatiana Flores

Resumen

Este ensayo examina la representación del océano en la obra de artistas y escritores caribeños, entre ellos María Magdalena Campos-Pons, Dionne Brand, Édouard Glissant, Juana Valdés, Nadia Huggins y Suchitra Mattai. Toma como punto de partida la crítica al humanismo Occidental y su pretendido sujeto universal en el arte de Campos-Pons, y analiza cómo la artista convoca a un 'nosotros' específico: las víctimas del colonialismo y el comercio transatlántico de personas esclavizadas. Pasando del mar figurativo al abstracto, el ensayo aborda estrategias representativas para plasmar la inmensidad vasta del océano y las historias silenciadas que contiene. La autora concluye que considerar el mar como hidrocomún implica reconocer la diferencia y la particularidad.

El mar interior

La instalación multimedia de María Magdalena Campos-Pons de 1990 titulada *Everything Is Separated by Water, Including My Brain, My Heart, My Sex, My House* [Todo está separado por el agua, incluyendo mi cerebro, mi corazón, mi sexo, mi casa] prefigura un compromiso de toda la vida con el océano como un sitio clave de investigación artística¹. En esta obra temprana, cuyo elemento pictórico principal es esmalte pintado sobre tabla, la artista se representa a sí misma erguida, en una pose frontal, desnuda y dividida por la mitad (Figura 1). Una mujer

negra con un afro corto, su cuerpo sin piel. Sus dos mitades, descritas en tonos de rojo y amarillo que sugieren la carne, están colocadas contra una pared blanca, cada una sobre una pequeña estructura colorida que la curadora y académica Lisa Freiman ha identificado como un templo azteca (Freiman 2007, 35)². Siete filas de alambre de púas rodean cada mitad del cuerpo. Entre ellas, hay un flujo de agua vertical. Nace debajo de dos recuadros de texto adyacentes: el de la izquierda dice "CEREBRO" y el de la derecha dice "CORAZÓN". El agua fluye desde una forma parecida a un ocho acostado.

¹ La primera retrospectiva de María Magdalena Campos-Pons tomó el nombre de esta obra como título. Véase Freiman, Lisa D., ed. 2007. *María Magdalena Campos-Pons: Everything Is Separated by Water* (Indianápolis: Museo de Arte de Indianápolis, en asociación con la Universidad de Yale). En 2019, organicé una exposición individual de la artista centrada en el tema del mar en su obra para las Galerías de la Serie de Mujeres Artistas Dana en la Biblioteca Mabel Smith Douglass de la Universidad de Rutgers, en el estado de Nueva Jersey. La exposición luego viajó al Museo de Arte Haggerty en la Universidad Marquette. Véase *María Magdalena Campos-Pons: Sea and Self* [catálogo de la exposición] (Milwaukee: Museo de Arte Haggerty, 2021).

² Freiman, Lisa D. 2007. "María Magdalena Campos-Pons: Everything Is Separated by Water", en *María Magdalena Campos-Pons...*, ed. Lisa D. Freiman, 12-62. Indianápolis: Museo de Arte de Indianápolis, en colaboración con Yale University Press.



Figura 1. María Magdalena Campos-Pons: *Everything Is Separated by Water, Including My Brain, My Heart, My Sex, My House* (1990). Instalación de medios mixtos, esmalte a base de agua sobre cartón, alambre, hilos de lana. 213,4 × 182,9 × 10,2 cm. Cortesía: Newfields Art Museum, Indianápolis.

Interrumpido por espirales, el elemento acuático central se asemeja a una cascada.

El Agua como separadora, como sugiere el título, contradice la observación de la ecofeminista Astrida Neimanis: "El agua conecta la escala humana con otras escalas de vida, tanto insondables como imperceptibles. Todos somos cuerpos de agua en el sentido constitucional, genealógico y geográfico" (Neimanis 2012, 287)³. Sin embargo, la obra de arte contradice su nombre, no solo porque la proyección vertical del agua se corresponde a la posición del cuerpo bifurcado de la artista, sino también porque las palabras enmarcadas que nombran órganos claves funcionan como un capitel para la columna líquida que cae debajo (Freiman 2007, 35). De hecho, las estructuras que sostienen las piernas de la figura resuenan en

los referentes arquitectónicos de la cascada, aunando los elementos separados. El agua se antropomorfiza: las espirales que se forman debajo de ellas recuerdan a un ojo y una mano, o una combinación de ambos, como el amuleto hamsa, un símbolo del Medio Oriente que representa protección, que consiste en una palma abierta con una pupila en su centro. Las curvas sinuosas que describen los bordes exteriores del agua se asemejan a serpientes, estableciendo una relación con el reino animal y profundizando en la asociación con antiguas tradiciones mitológicas y religiosas.

El agua, en efecto, conecta, y no parece que Campos-Pons esté refutando eso. En *Soy una fuente/I Am a Fountain* (1990), ella reconoce el estado acuoso de su existencia, representando los múltiples líquidos que fluyen de ella, entre

³ Neimanis, Astrida. 2012. "Hydrofeminism: Or, On Becoming a Body of Water", en *Dutiful Daughters: New Directions in Feminist Thought and Practice*, eds. Henriette Gunkel, Chrysanthi Nigianni y Fanny Söderbäck, 85-99. Nueva York: Palgrave Macmillan

ellos lágrimas, sangre y leche (Figura 2). Esta obra también contiene un cuerpo que está



Figura 2. María Magdalena Campos-Pons: *Soy Una Fuente/I Am a Fountain* (1990). Instalación de medios mixtos: óleo sobre cartón, tablas de cerámica 274,3 × 390,1 cm. Detroit Institute of Arts, adquisición del Museo, Fondo W. Hawkins Ferry.

dividido, pero, en este caso, los órganos están fragmentados hasta el punto de que el todo no puede ser reconstituido. El énfasis de Campos-Pons en la separación en ambas obras de arte, en lugar de negar la interconexión de las formas de vida y las culturas del mundo, contradice el sujeto universal del arte Occidental y el discurso humanista⁴. La especificidad de sus órganos femeninos y el cuerpo fragmentado se oponen al ideal masculino epitomado por el *Hombre de Vitruvio* de Leonardo Da Vinci (circa 1490), que muestra a un hombre desnudo, perfectamente proporcionado según un canon clásico, posicionado dentro de un cuadrado y un círculo, con brazos y piernas extendidos hasta alcanzar los bordes de ambos. Su estado de cautiverio, separación y mutilación en

⁴ Liliana Gómez analiza *Everything Is Separated by Water* como una intervención en las "narrativas del antropoceno" y también destaca que hace una "crítica al universalismo". Véase Gómez, Liliana. 2020. "Acts of Remaining: Liquid Ecologies and Memory Works in Contemporary Art Interventions", en *Liquid Ecologies in Latin American and Caribbean Art*, eds. Lisa Blackmore y Liliana Gómez, 35-53. Nueva York y Londres: Routledge.

Everything Is Separated by Water rechaza las convenciones pictóricas de la mujer desnuda como objeto de consumo visual. Mientras que Neimanis y las ecofeministas en general afirman un 'nosotros' común, Campos-Pons evita la generalización y se queda con el 'yo' y el 'mí'.

La académica literaria Dixa Ramírez D'Oleo ha criticado el 'nosotros' de la ecocrítica por su "relacionalidad forzada o coaccionada" (Ramírez D'Oleo 2023, 8)⁵. Como argumenta en un libro confrontativamente titulado *This Will Not Be Generative* (Esto no será generativo), "el problema básico de este 'nosotros' y su esperada relacionalidad cuando consideramos la racialización, y específicamente (anti)negritud, es que no todos los 'humanos' han existido, vivido o muerto en un plano horizontal y plano" (Ramírez D'Oleo 2023, 13). El 'nosotros' de Neimanis, al igual que los de los autores

criticados por Ramírez D'Oleo, insiste en que "humanos y no humanos por igual están 'todos' entrelazados en procesos de devenir y desvanecerse, sin prestar atención a cómo estas diferencias consolidan estas desigualdades" (Ramírez D'Oleo 2023, 13). El énfasis de Campos-Pons en la subjetividad encarnada establece una conexión con las mujeres negras en la diáspora al tiempo que rechaza de forma interpretativa y afectiva a las audiencias no negras. La configuración espacial de la obra podría hacer que un espectador casual se sienta a la deriva, y el cuerpo sin piel podría provocar repulsión. Mientras que los viejos Maestros prometían cohesión a través del uso de la perspectiva lineal y la idea de la pintura como ventana a un mundo, Campos-Pons presenta una visión de la tierra dividida que ella y sus antepasados han conocido durante siglos. Negándose a la totalidad o resolución, ella contrarresta lo

⁵ Ramírez D'Oleo, Dixa. 2023. *This Will Not Be Generative*. Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press.

que el filósofo afroamericano George Yancy refiere como la 'mirada corporal blanca': "cuando los cuerpos blancos miran hacia el mundo, no solo ven lo que se les ha presentado para ver, y lo ven de una manera específica, sino que cooperan, consciente o inconscientemente, con procesos más amplios de acreción normativa y epistémica, ayudando a llevar ciertos objetos a la vista de particulares maneras configuradas" (Yancy 2016, 244)⁶. La perspectiva de Campos-Pons corresponde en cambio a lo que, siguiendo a Zakiyyah Iman Jackson, Ramírez D'Oleo denomina la 'posición ennegrecida': "Quizás estar en una posición negra es siempre enfrentar una visión del mundo

que busca violentamente exterminar nuestro 'nosotros' específico" (Ramírez D'Oleo 2023, 61)⁷.

Enfatizando la partición, la cautividad, la tortura y la muerte (a fin de cuentas, los templos aztecas eran lugares de sacrificio humano), *Everything Is Separated by Water* no ofrece simplemente "una visión de mundo", sino el mundo mismo, ya que opera —sostengo— como un mapa conceptual⁸. Las dos mitades del cuerpo representan los continentes de África y América, el agua es el océano Atlántico y las siete filas de alambre de púas representan las principales líneas de latitud: el ecuador, el trópico de Cáncer, el trópico de

⁶ Yancy, George. 2016. "White Embodied Gazing, the Black Body as Disgust, and the Aesthetics of Un-Suturing", en *Body Aesthetics*, ed. Sherry Irvin. Oxford y Nueva York: Oxford University Press.

⁷ Véase también: Jackson, Zakiyyah Iman. 2020. *Becoming Human: Matter and Meaning in an Antiracist World*. Nueva York: New York University Press.

⁸ Sobre la importancia del mapeo en el arte caribeño, véase Flores, Tatiana. 2017. "Inscribing into Consciousness: The Work of Caribbean Art", en *Relational Undercurrents: Contemporary Art of the Caribbean Archipelago*, eds. Tatiana Flores y Michelle A. Stephens. Long Beach, CA: Museo de Arte Latinoamericano, distribuido por Duke University Press: 29-89.

Capricornio, el círculo ártico, círculo antártico, el polo norte y el polo sur. Usualmente la obra ha sido asociada al aislamiento de la Cuba natal de la artista respecto al resto del hemisferio. También podría entenderse como una alegoría de la migración contemporánea, más allá del desplazamiento forzado de los africanos hacia América⁹. Cuando Campos-Pons la creó, estaba en proceso de emigrar a Estados Unidos, y la pieza anticipa la separación de su familia y tierra natal, que se convertiría en un tema recurrente en su arte a partir de entonces. Ir más allá de lo biográfico abre la obra a la importancia de su intervención en la historia más amplia del arte.

En *Everything Is Separated by Water*, Campos-Pons ofrece una crítica rigurosa a las tradiciones pictóricas y cartográficas Occidentales que delata una

postura decolonial. El filósofo Nelson Maldonado-Torres identificó un "giro decolonial" a finales del siglo XX en la movilización política y el discurso humanista, planteándolo como una "respuesta al colonialismo occidental moderno y sus formas radicales y prolongadas de deshumanización sistemática" (Maldonado-Torres 2017, 247)¹⁰. Los años previos a 1992, el quincentenario de la llegada de Colón a las Américas, generaron mucha reflexión sobre el legado de lo que algunos tildaron como descubrimiento y otros denunciaron como invasión. Como señaló la teórica jamaicana Sylvia Wynter en su importante ensayo "1492: A New World View" (1492: Una perspectiva del nuevo mundo), defensores y detractores del aniversario tendían a abordarlo desde una perspectiva diádica: un enfrentamiento entre europeos e indígenas

⁹ Véase Freiman 2007, 35-36, y Gómez 2020, 38.

¹⁰ Maldonado-Torres, Nelson. 2017. "On Metaphysical Catastrophe, Post-Continental Thought, and the Decolonial Turn", en *Relational Undercurrents: Contemporary Art of the Caribbean Archipelago*, eds. Tatiana Flores y Michelle A. Stephens. Long Beach, CA: Museo de Arte Latinoamericano, distribuido por Duke University Press: 247-259.

americanos. Lo que tanto Wynter como Campos-Pons señalan es que este esquema no debía entenderse como una díada, sino más bien como una tríada. El elemento crucial ausente de los debates críticos en torno a este aniversario tan cargado era el africano esclavizado (Wynter 1994)¹¹. En efecto, Campos-Pons anticipó el importante argumento de Wynter, ya que *Everything Is Separated by Water*, creada en 1990, establece una conexión entre indígenas americanos

y africanos esclavizados. Los templos aztecas actúan como base para cada mitad del cuerpo de la mujer. La figura carece de pies, y las piernas se sostienen mediante los templos, que se convierten en raíces sustitutas. No es casualidad que, en 1992, Campos-Pons creara un grabado de un barco negrero sobre papel de corteza de amate, utilizado por los indígenas mexicanos para pintar sus códices sagrados antes de la invasión española (Figura 3)¹².



Figura 3. María Magdalena Campos-Pons: Sin título (1992). Xilografía impresa en negro sobre seis hojas de papel de corteza de amate marrón, cosidas con hilo negro. 206.37 × 55.56 cm. Museum of Fine Arts, Boston.

¹¹ Wynter, Sylvia. 1994. "1492: A New World View", en *Race, Discourse, and the Origin of the Americas: A New World View*, eds. Vera Lawrence Hyatt y Rex Nettleford, 5-57. Washington y Londres: Smithsonian Institution Press.

¹² El papel amate fue prohibido durante la Conquista Española. Véase la tesis doctoral de Rosaura Citlalli López Binnqüist, "The Endurance of Mexican Amate Paper: Exploring Additional Dimensions to the Sustainable Development Concept" (Universidad de Twente, 2003), 6.

Contraponiendo un cuerpo negro despojado y cortado por la mitad a audiencias acostumbradas a concebir el mundo como un todo coherente, la crítica que Campos-Pons planteó en *Everything Is Separated by Water* marcó un momento inaugural en su propia práctica y estableció un poderoso ejemplo para los artistas que le siguieron¹³. No solo desmanteló la cartografía Occidental, sino que puso a sus víctimas en primer plano, rechazando una abstracción universalizadora que se convirtió en una estrategia de borrado y un medio para eludir la culpa o la responsabilidad. En efecto, tomando prestadas las palabras de los académicos de estudios decoloniales Catherine E. Walsh y Walter D. Mignolo, un mapa ofrece una "abstracción desubicada,

desencarnada y desvinculada" (Walsh y Mignolo 2018, 3)¹⁴. El arquitecto y académico Fernando Luiz Lara ha vinculado el desarrollo de la abstracción espacial, manifestada a través de la cartografía, la arquitectura y la planificación urbana, a la conquista de las Américas. Entendiendo la abstracción como "la cualidad de tratar con ideas en lugar de eventos, o algo que existe solo como ideas", argumenta que "la modernidad se creó cuando abandonamos cualquier conocimiento relacional y adoptamos una comprensión superficial (lo que ocurre en la superficie) del espacio en el que el hombre blanco controlador se retira de él, y todo ser no-hombre y no-blanco se reduce a un objeto para ser delineado y así controlado" (Lara 2020)¹⁵. Al convertir el cuerpo

¹³ Véase, por ejemplo, *Punto di Fuga* (2013) y *Encomienda* (2020) de Carlos Martiel, así como *Dibujo Intercontinental* (2017) y *Abriendo Paso* (2023) de Susana Pilar Delahante Matienzo.

¹⁴ Walsh, Catherine E. y Walter D. Mignolo, eds. 2018. *Introducción a On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*. Durham, NC: Duke University Press.

¹⁵ Lara, Fernando Luiz. 2020. "Abstraction Is a Privilege", *Platform*. Acceso el 18 de septiembre de 2023. <https://www.platformspace.net/home/abstraction-is-a-privilege>.

y el espacio que lo rodea en un mapa en *Everything Is Separated by Water*, Campos-Pons expone la abstracción cartográfica como una "herramienta de colonialidad" y conmemora a sus víctimas (Lara 2020).

Al destacar el cuerpo, Campos-Pons nos obliga a ver el océano no como una abstracción —un paisaje oceánico de magnitud indescriptible que en el arte visual tiende a representarse como silencioso y vacío— sino como un sitio activo de la historia. En palabras del poeta Derek Walcott, "El mar es historia"¹⁶. Sin embargo, en lugar de permitir que "el océano siga pasando páginas en blanco", Campos-Pons subraya una y otra vez la conexión entre lo oceánico y lo humano (Walcott 1978). En la composición fotográfica *Nesting IV* [Anidado IV] (2000), emplea algunas de las mismas estrategias visuales que en *Everything Is Separated by Water*: su propio cuerpo

dividido, un océano concebido en un eje vertical y líneas que dividen y rodean, excepto que estas están construidas con cabello, de manera menos sistemática (Figura 4). *De Las Dos Aguas* (2007) vuelve a la estructura pictórica de la obra anterior, pero enfatizando la integridad física, duplicando en lugar de dividir el cuerpo (Figura 5). Estas y otras obras conectan la negritud y el océano, proponiendo una visión de archipiélago del mundo y sus habitantes basada en la relacionalidad.

Los archipiélagos son cadenas de islas, conceptualizadas por el filósofo martiniqueño Édouard Glissant y otros pensadores caribeños como sitios de pensamiento relacional que fueron fundamentales para generar epistemologías que no estaban supeditadas y que, de hecho, contrarrestaban la tradición Occidental (continental). En palabras de

¹⁶ Walcott, Derek. 1978. "The Sea Is History". Acceso el 18 de septiembre de 2023. <https://poets.org/poem/sea-history>.



Figura 4. María Magdalena Campos-Pons: *Nesting IV* (2000).
Composición de 4 fotografías Polaroid Polacolor, 29 × 25 in. cada una. Haggerty Museum of Art en Marquette University, Milwaukee.
Cortesía de la artista y la Galería Wendi Norris.



Figura 5. María Magdalena Campos-Pons: *De Las Dos Aguas* (2007).
Composición de 12 fotografías Polaroid Polacolor Pro.
Aproximadamente 20 × 24 in. cada una, enmarcadas 80 × 90 in. en total. Cortesía de la artista y la Galería Wendi Norris.

Glissant, "¿Qué es el Caribe, de hecho? Una serie múltiple de relaciones. Todos lo sentimos, lo expresamos de todo tipo de maneras ocultas o retorcidas, o lo negamos ferozmente. Pero sentimos que este mar existe dentro de nosotros con el peso de islas ya reveladas" (Glissant 1989, 139)¹⁷.

El mar interior es una faceta integral del cuerpo de obra de Campos-Pons y es un tropo importante no solo para su experiencia personal, sino para el 'nosotros': "el mar dentro de nosotros" que describe Glissant. Concibió el Caribe como un rizoma con islas como nodos en una red, pero en lugar de una grilla o red abstracta, abogó por la especificidad, escribiendo:

"La identidad como un sistema de relación [...] desafía lo universal generalizador y exige demandas aún más rigurosas

de especificidad" (Glissant 1997, 142)¹⁸. Al destacar el cuerpo negro en su imaginario oceánico, Campos-Pons convoca a un 'nosotros' específico.

Aguas pobladas

Los paisajes marinos a lo largo de las tradiciones pictóricas a menudo se han centrado en la vista desde la orilla. Ya sea que presenten aguas tranquilas o turbulentas, bañistas o barcos, este tipo de imágenes destacan el momento presente y conciben el mar de manera superficial, es decir, en la superficie. En esta sección, me concentro en las estrategias representativas empleadas por escritores y artistas caribeños para destacar su historia dentro de la inmensidad abstracta del océano.

Dionne Brand, poeta y autora nacida en Trinidad y residente en Canadá, captura el océano como

¹⁷ Glissant, Édouard. 1989. *Caribbean Discourse: Selected Essays*, trad. Michael Dash. Charlottesville, VA: University Press of Virginia.

¹⁸ Glissant, Édouard. 1997. *Poetics of Relation*, trad. Betsy Wing. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.

algo familiar y abrumador al mismo tiempo, reconociendo su poder y agencia sin igual:

«El mar detrás de la casa donde nací era un mar bravío, con una larga y ancha playa, blanca y resplandeciente. Recuerdo despertarme cada día para descubrir qué nos había traído y qué se había llevado. La palabra 'mirada' solo se aplica al agua. Mirar esta agua era mirar el mundo, o lo que yo pensaba que era el mundo, porque el mar daba una sensación inmediata de cuán grande era el mundo, cuán magnífico y cuán aterrador. El mar era su propio país, su propia soberanía» (Brand 2011, 7)¹⁹.

El pasaje comienza con la imagen familiar del paisaje marino antes de que la autora se detenga a considerar la relación del océano con la vista. Rápidamente, el océano se convierte en una abstracción, primero una analogía para el mundo mismo, luego un estado soberano. A medida que avanza el texto, lo que queda cada vez más claro es que el océano elude una caracterización directa. A lo largo de varias páginas, el lector descubre que es a la vez generoso e implacable, que es el primer recuerdo de la autora y una constante en su experiencia vivida, "indistinguible para mí del aire" (Brand 2011, 8). En su pequeña ciudad de Guayaguayare en el extremo sureste de Trinidad, "el mar suspiraba como al final de un largo viaje" (Brand 2011, 8). Brand continúa contándole al lector lo que "no sabrías": "que en ese lugar había fuertes disputas y romances ilícitos",

¹⁹ Brand, Dionne. 2011. *A Map to the Door of No Return: Notes to Belonging*. Toronto: Vintage Canada.

"que la vejez no limitaba tus encuentros o seducciones sexuales", "que los locos fugitivos vivían allí" (Brand 2011, 8). En otras palabras, el mar guarda silencio ante los dramas cotidianos de la vida humana, así como lo ha hecho ante la épica del desplazamiento forzado que trajo a los ancestros africanos de Brand a ese lugar a lo largo de los siglos.

En su ensayo de 1992, *"The Antilles: Fragments of Epic Memory"*, pronunciado en Estocolmo cuando aceptó el Premio Nobel de Literatura, Derek Walcott escribió:

«El mar suspira con los ahogados del Pasaje del medio, la masacre de sus aborígenes, caribes y arahuacos y taínos, sangra en el escarlata del inmortal, y ni siquiera las acciones de las olas en la arena pueden borrar la memoria africana, o las lanzas de la caña como una prisión verde donde los asiáticos endeudados [...] siguen cumpliendo condena» (Walcott 2005, 72)²⁰.

Este pasaje evoca imágenes vivas que conectan la naturaleza caribeña con su pasado ensangrentado y desgarrador. Pero tal vez sea demasiado optimista decir que las olas rompiendo en la orilla "no pueden borrar la memoria africana", ya que el recuerdo de Walcott de las víctimas indígenas, africanas y asiáticas del colonialismo existe porque sus palabras las convocan. La naturaleza misma está en silencio, y muchos turistas se

²⁰ Walcott, Derek. 2005. "The Antilles: Fragments of Epic Memory", en *Nobel Laureates in Search of Identity and Integrity: Voices of Different Cultures*, ed. Anders Hallengren. World Scientific Publishing Company, <https://ebookcentral-proquest-com.proxy1.library.virginia.edu/lib/uva/detail.action?docID=244250>.

sientan felizmente en las costas caribeñas y contemplan el agua sin saber nada al respecto. De hecho, el enigmático comentario de Brand de que "la palabra 'mirada' (*gaze*) solo se aplica al agua" hace que venga a mí el efecto tranquilizador del agua, como un lugar para descansar la mirada y ser transportado a otro lado con los pensamientos propios. 'Mirada' (*gaze*), según el *Cambridge Dictionary*, significa "ver algo o a alguien durante mucho tiempo, especialmente con sorpresa o admiración, o porque estás pensando en otra cosa"²¹. En sus meditaciones escritas sobre el océano, Brand a menudo se aparta del agua para contar anécdotas sobre la gente de su pueblo y sus penurias, y en muchas de ellas el océano es el telón de fondo,

no el protagonista. Sin embargo, "es difícil vivir cerca del mar. Sobrepasa. Bueno, no es cierto. Posee. Tu pequeña vida no significa nada al lado de él. El mar lo utiliza todo" (Brand 2011, 9).

El *Oxford English Dictionary* agrega contexto adicional al término 'mirada' (*gaze*), citando la famosa definición de Jacques Lacan en *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*: "En nuestra relación con las cosas, tal como es constituida por la vía de la visión y ordenada en las figuras de la representación, algo se escapa, pasa, se transmite, de piso en piso, para estar siempre en ella en algún grado elidido —eso es lo que se llama la mirada—" ²². La idea de un objeto de representación inherentemente esquivo se

²¹ *Cambridge Dictionary*, s.v. "gaze," acceso el 20 de septiembre de 2023, <https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/gaze>.

²² *Oxford English Dictionary*, s.v. "gaze, n., additional sense", acceso el 20 de septiembre de 2023, <https://doi.org/10.1093/OED/5562607493>. Para más información sobre el concepto de la mirada en Lacan, véase Maria Scott, "Deciphering the Gaze in Lacan's 'Of the Gaze as *Objet Petit A*'", *The DS Project: Image, Text, Space/Place, 1830-2015*, acceso el 20 de septiembre de 2023, <https://thedsproject.com/portfolio/deciphering-the-gaze-in-lacans-of-the-gaze-as-objet-petit-a/>.

ajusta bien a la relación de Brand de la mirada con el agua. El océano como sujeto, ya sea visual o verbal, es esquivo, y las imaginaciones oceánicas que buscan dar cuenta de la historia deben encontrar estrategias para mantener la mirada fija y atenta. Brand modela el desafío a lo largo de la sección "Water" de *The Map to the Door of No Return*, ya que su narradora se aleja constantemente del océano hacia recuerdos y anécdotas familiares.

Eventualmente, Brand reconoce que el mar es inobservable: "El mar sería siempre más grande que yo. Mis ojos solo alcanzaban hasta su cintura. Vi el vientre de una ola mirando hacia atrás, vi la espuma rodando hacia mis pies mientras el mar se movía hacia mi lugar en la playa. Siempre venía en un círculo irregular, espumando y humeando" (Brand 2011, 12). Lo que antes se describe como una nación soberana ahora se antropomorfiza como partes del cuerpo: una cintura y un vientre. Con una imagen poderosa,

el poderoso mar se reduce al efímero círculo que se forma en la arena alrededor de los pies de la narradora mientras la ola se retira de la orilla. Evoca aquí su cuerpo, al igual que su psique, aunque el océano sigue siendo indiferente, su inmensidad nunca está en duda. El pasaje continúa:

«Reducía toda la vida a su insignificante significado aleatorio. Solo nosotros estábamos cambiando y luchando, viviendo como si todo fuera urgente, sintiendo; el océano era más grande que el sentimiento. Yacía detrás de nosotros, en los límites de disputas y desacuerdos. Tomaba nuestra felicidad como algo menor y transitorio [...] Nuestros orígenes parecían estar en el mar» (Brand 2011, 8).

Aquí, Brand lidia con el océano como un progenitor indiferente. Cuando recuerda que "nuestros orígenes [...] en el mar", queda claro que se refiere a su comunidad específica. Su afirmación

no se asemeja a declarar un 'nosotros' universal, como en "todos somos cuerpos de agua" (Neimanis 2012, 287). Glissant observa que, en la estética caribeña, "el pensamiento poético protege lo particular, ya que solo la totalidad de particulares verdaderamente seguros garantiza la energía de la Diversidad" (Glissant 1997, 32). Aunque pueda parecer similar desde cualquier costa dada, el océano para la gente del Caribe es una entidad específica. La dificultad radica en capturar no solo su inmensidad y naturaleza esquiva, sino su particularidad.

Alineándose con la ubicación de Brand de los orígenes en el mar, Glissant describe el barco que transportó a los ancestros como un "abismo uterino" (Glissant 1997, 6). En sus escritos, el abismo se convierte en un tropo central que evoca el terror del Pasaje del medio, e identifica tres manifestaciones diferentes de él: "el vientre del barco", "las profundidades del mar" y la inmensidad de la superficie

del océano (Glissant 1997, 6-7). Sus escritos sobre el abismo demuestran la casi imposibilidad de la representación oceánica: "De hecho, el abismo es una tautología: todo el océano, todo el mar que se desploma suavemente al final en los



Figura 6. Nadia Huggins: *No. 4. Circa No Future*. Cortesía de la artista.

placeres de la arena, hacen un vasto comienzo, pero un comienzo cuyo tiempo está marcado por estas cadenas que se vuelven verdes" (Glissant 1997, 6-7). En este espacio inaprensible y abstracto, ¿cómo representar lo específico? Nadia Huggins ha pasado casi una década fotografiando nadadores en las aguas de su playa local en San Vicente.

La serie *Circa No Future* (2014-presente) sigue a un grupo de adolescentes nadando y zambulléndose en Indian Bay²³. Las imágenes capturan la alegría y la espontaneidad, siendo el agua un espacio para liberarse de las restricciones sociales.



Figura 7. Nadia Huggins: *Disappearing People*. Cortesía de la artista.

Reconociendo el trauma que el océano tiene para las personas de la diáspora africana, la artista muestra lo empoderador que es saber nadar y penetrar su profundidad (Figura 6). Una fotografía de un adolescente explorando los corales que se forman en la roca sugiere curiosidad y agencia. La luz que se difracta en la superficie crea patrones sutiles en su espalda, contrastando con la textura escarpada de la roca ante él. Notando que la mayoría de las personas que van a la playa experimentan el océano desde el punto de vista de la orilla, Huggins lleva al espectador en un viaje submarino para ofrecer un espacio de potencial y liberación²⁴.

En la serie *Disappearing People* [Personas que desaparecen] (2018-presente, Figura 7), el

²³ Esta serie se analiza con mayor profundidad en DeLoughrey, Elizabeth y Tatiana Flores. 2020. "Submerged Bodies: The Tidalectics of Representability and the Sea in Caribbean Art", en *Liquid Ecologies in Latin American and Caribbean Art*, eds. Lisa Blackmore y Liliana Gómez, 163-186. Nueva York y Londres: Routledge.

²⁴ Las observaciones en este párrafo se basan en una entrevista que realicé a la artista el 12 de enero de 2019.

cuerpo está ausente y lo que queda son burbujas que sugieren una presencia fantasmagórica. Las composiciones impactantes mantienen la mirada a través del delicado juego de luz y color. El rango cromático va desde el índigo en las profundidades, hasta el verde azulado debajo de la superficie, hasta una combinación de ambos en el nivel superior, donde la luz se filtra: un blanco resplandeciente. Las burbujas dejan un rastro dinámico, marcando un camino vertical que culmina en una explosión espumosa. Aunque se imagina que

las burbujas sugieren la presencia de un buceador, las fotografías están compuestas de manera que orientan el movimiento hacia arriba. Lo sugerido no es la inmersión en las profundidades, sino más bien la ascensión. La académica literaria Valérie Loichot escribe que "las religiones y ritos prevalentes en el Nuevo Mundo diaspórico privilegian el agua como un sitio sagrado, un lugar compartido entre los no-nacidos y los difuntos, un recipiente necesario para que los muertos viajen con seguridad a otra orilla" (Loichot 2020, 4)²⁵.



Figura 8. Juana Valdés: *Rest Ashore* (2020). Fotograma de un solo canal de video 4K, sonido, 13:35 min. Dirección y producción: Juana Valdés. Dirección de fotografía y DP: Lee Burghard. Edición: Setty McIntosh. Diseño de sonido: Onel Mulet.

²⁵ Loichot, Valérie. 2020. *Water Graves: The Art of the Unritual in the Greater Caribbean*. Charlottesville, VA: University of Virginia Press.



Figura 9. Juana Valdés: *The Deepest Blue* (2023). 36 paneles cerámicos. 50 × 175 × 3 in. Ubicación: Terminal de Cruceros F, PortMiami, 1103 N Cruise Blvd, Miami, FL, EE. UU. Colección: Fondo de Arte en Espacios Públicos del Condado de Miami-Dade. Fotografía: Zachary Balber.

Esta serie muestra el océano con reverencia, no como indiferente o desinteresado, sino como hogar.

La artista Juana Valdés, quien nació en Cuba y emigró a Estados Unidos siendo niña, se ha asociado con lo oceánico durante gran parte de su carrera. Habiendo crecido en el sur de Florida, experimentó el océano como un sitio de desastres naturales, crisis migratorias y aumento del nivel

del mar, quizás más que por su papel en la migración forzada de sus ancestros. El pasado y el presente convergen en *Rest Ashore* [Descansar en tierra] (2020), una película que evoca las secuelas de un barco que se ha volcado. En su instalación inaugural en la galería Locust Projects en Miami fue proyectado sobre una gran vela. El espacio estaba oscuro, y paletas de madera estaban dispersas y también dispuestas

para formar una zona de estar. La película comienza con una vista desde la orilla, las olas rompiendo ruidosamente. Luego, el espectador es transportado por encima del agua, desde la costa hasta el medio del océano. De repente, la cámara está bajo el agua, dentro de un espacio oscuro y desorientador antes de que la superficie del agua se haga visible desde abajo. Las escenas cambian de nuevo a la costa desde la tierra, luego desde el aire. El estado de ánimo se vuelve oscuro y ominoso. Una lancha a motor atraviesa el agua mientras se acumulan las nubes. Sale el sol y el mar está en calma. Aparecen objetos en su superficie: una mochila, dos maletas, luego muchas piezas de equipaje y chalecos salvavidas vacíos. La cámara alterna entre debajo y encima de la superficie, viendo los objetos desde diferentes puntos de vista. Un oso de peluche flota en el agua, y la ropa comienza

a hundirse: jeans, camisas y un vestido blanco de tutú (Figura 8). Las escenas finales muestran la ropa esparcida por la costa con voces entrecortadas que recuerdan tiempos más felices. A través de tecnologías fílmicas submarinas y tomas de dron, Valdés logra representar el océano a través de sus muchas facetas, permitiendo que el espectador se eleve por encima de él y también se sumerja por completo. Aunque no hay personas, la audiencia es muy consciente de que este mar conduce la historia.

En *The Deepest Blue* [El azul más profundo], un mosaico de azulejos cerámicos a gran escala que dice "un solo mar", Valdés muestra una representación topográfica del lecho marino desde las Azores hasta el Caribe, un logro visual hecho posible gracias a la tecnología LiDAR²⁶. El relieve texturizado, con sus surcos irregulares en azules y

²⁶ Para más información, véase "What Is Lidar", National Oceanic and Atmospheric Administration. Acceso el 20 de septiembre de 2023, <https://oceanservice.noaa.gov/facts/lidar.html>.



Figura 10. Suchitra Mattai: *The Atlantic Deep* (2020). Saris vintage y telas. 15 × 30 ft. Cortesía de la artista.

verdes, parece completamente desconocido. Las previsible olas de la superficie del océano son reemplazadas por un paisaje que en partes parece escarpado como grietas de hielo y en otras como piel erosionada. La textura de la tierra bajo el mar parece antigua y rugosa, a diferencia de las olas azules eternas que proporcionan la imagen dominante del mar. Al mostrar a los espectadores lo que yace debajo, Valdés señala la historia geológica del mar y destaca cómo el agua conecta a los humanos a través del tiempo y

el espacio. Al concebir el océano como una totalidad, contrarresta la visión reduccionista del mar que domina en el imaginario popular. Al considerar las profundidades del océano y los misterios que albergan, uno no puede dejar de recordar a los millones llevados por el agua cuyas historias nunca serán conocidas. Loichot postula que "el arte y la poesía no pueden, en masa, ofrecer un remedio, una reparación, una cura, un rito" para "el daño irremediable infligido a las víctimas y los sobrevivientes" de la trata transatlántica de

esclavos y tragedias contemporáneas relacionadas con el mar, como migraciones forzadas o desastres ecológicos (Loichot 2020, 6). Operando como un sitio de conmemoración y recuerdo para las víctimas del Pasaje del medio, *The Deepest Blue* representa la topografía del océano como su lugar de descanso final.

La artista estadounidense-guayanesa Suchitra Mattai organiza conmemoraciones a través de su práctica basada en textiles que se relaciona con las historias de la servidumbre en el Caribe. Después de la emancipación de los africanos esclavizados en sus colonias en 1834, los británicos buscaron una nueva fuerza laboral a través de la servidumbre de personas de Asia. Como describe la socióloga Kamala Kempadoo:

«Los sirvientes fueron enviados al Caribe y confinados a una plantación o finca donde vivían y trabajaban en condiciones comparables a las de los africanos bajo esclavitud. No tenían elección con respecto al empleador, no podían cambiarlo ni comprarse a sí mismos, ni negociar su contrato, ni moverse libremente sin el consentimiento de sus empleadores. Los plantadores en connivencia con los gobiernos coloniales a menudo lograron mantenerlos en estados de servidumbre o dependencia creando condiciones económicas que exigían o requerían una nueva servidumbre después del contrato inicial» (Kempadoo 2017)²⁷.

²⁷ Kempadoo, Kamala Kempadoo. 2017. "'Bound Coolies' and Other Indentured Workers in the Caribbean: Implications for Debates About Human Trafficking and Modern Slavery" en *Anti-Trafficking Review*, No. 9 (2017): 48-63, DOI: 10.14197/atr.20121794.

Mattai desciende de trabajadores de la servidumbre indios. Debido a que, en sus palabras, "las personas colonizadas no tienen un espacio en la historia", inició un proceso de revisionismo histórico a través de tapices coloridos hechos de saris vintage reutilizados (K Contemporary 2023)²⁸. Tejerlos juntos era similar a "tejer personas juntas" y llevar sus "pasados compartidos"



Figura 11. Suchitra Mattai: *An Ocean's Cradle* (2022). Saris vintage, telas y campanas ghungroo, 10 × 15 in. Cortesía de la artista.

a la conversación (K Contemporary 2023). En *Atlantic Deep* [Profundidad atlántica] (2020), representa el océano a través de un enorme tapiz cuya paleta cromática sorprende porque los azules no predominan (Figura 10). El color dominante es el marrón, quizás relacionado con la designación 'Atlántico Marrón' que se ha asociado al período de servidumbre²⁹. Los marrones enmarcan un camino de azul y blanco que se extiende horizontalmente. Mientras que los azules que describen el océano están delineados más claramente, los marrones ocupan áreas que rozan la falta de forma. Partes de ellos se extienden hasta el suelo, evocando eficazmente las profundidades del título de la obra. En su presentación, el tapiz es

²⁸ "K Contemporary Presents Artist Suchitra Mattai", YouTube, 22 de febrero de 2023, video, <https://www.youtube.com/watch?v=8sJAGAHfHMI>, acceso el 20 de septiembre de 2023.

²⁹ Véase Hardeen, Devi. 2012. "The Brown Atlantic: Re-thinking Post Slavery". Black Atlantic Resource Database. <https://www.liverpool.ac.uk/media/livacuk/csis/blackatlantic/BARD-Essay-1-1.pdf>. El concepto del Atlántico Marrón dialoga con la noción más ampliamente conocida y aceptada del Atlántico Negro, un término introducido por el sociólogo británico Paul Gilroy en *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (Londres: Verso, 1993).



Suchitra Mattai: *An Ocean's Cradle* [detalle] (2022). Saris vintage, telas y campanas ghungroo, 10 × 15 in. Cortesía de la artista.

desconcertante y desorientador. Aunque no se parece a ningún paisaje marino, captura eficazmente tanto el movimiento como el desplazamiento. De hecho, la artista buscó transmitir un "sentido de desorientación" para evocar la "experiencia de ser un inmigrante" (K Contemporary 2023).

En *An Ocean's Cradle* [Una cuna oceánica] (2022), Mattai confunde nuevamente las expectativas, presentando un océano multicolor con borlas doradas, cuerdas blancas trenzadas y cascabeles de tobillo ghungroo incrustados (Figura 11). Más que evocar el océano, el tapiz recuerda a un mapa que

traza múltiples caminos posibles. Al igual que Campos-Pons, Mattai contrarresta la cartografía colonial y moderna, proponiendo, en su caso, comunidad y conexión. La sorprendente variedad cromática en esta pieza rinde homenaje a la rica cultura visual de la India, mientras que las cuerdas fuertemente tejidas hablan de unidad y apoyo mutuo a través de generaciones, fronteras nacionales y océanos. El título evoca el océano, no el país de origen, como madre nutricia, celebrando la cultura diaspórica y las experiencias compartidas entre múltiples comunidades caribeñas.

El mar tiene múltiples asociaciones contradictorias en la estética caribeña, que van desde la tristeza hasta la salvación, desde el terror hasta la alimentación. Es un lugar donde pasado y presente convergen y mundos se

encuentran, pero también donde las desigualdades son más visibles. Pensar en el océano como hidrocomún requiere no perder nunca de vista la diferencia. Como dice Neimanis, "los cuerpos de agua como una figuración feminista [...] tratan sobre la relación y el cuidado. Se trata de sostener y sujetar otros tipos de cuerpos, y de bañar nuevos tipos de cuerpos en existencia. En este sentido, los cuerpos de agua como figuración son necesariamente sobre la diferencia también. Aunque las aguas nos mantengan juntos en una especie de hidrocomún de tiempo profundo, la conexión acuosa no se trata de asimilación, ni siquiera de una confluencia universal" (Lemos 2020)³⁰. Los artistas y autores contemporáneos discutidos aquí han ofrecido visiones pioneras de cómo se puede representar el mar. Al aprovechar sus historias y experiencias como sujetos

³⁰ Lemos, Sofia. 2020. "We Are All at Sea: Practice, Ethics, and Poetics of 'Hydrocommons'". *Mousse Magazine*, 17 de noviembre. Acceso el 26 de febrero de 2024. <https://www.moussemagazine.it/magazine/astrida-neimanis-sofia-lemos-2020/>.

colonizados, recurren a la figuración y la abstracción para contrarrestar las convenciones pictóricas Occidentales y la mirada blanca. El 'nosotros' específico que invocan Campos-Pons, Huggins, Valdés y Mattai, junto con Brand, Glissant y

otros pensadores caribeños, los une a través de lazos comunes. Aunque se invite a otros a participar, la audiencia no debe confundir este gesto con la aceptación de marcos universales que podrían diluir el poder de lo particular.

Tatiana Flores (Boston, MA, EE. UU., 1973) Curadora, escritora y académica. Tatiana es la Profesora de Historia del Arte de la Jefferson Scholars Foundation Edgar F. Shannon en la Universidad de Virginia. Se especializa en arte moderno y contemporáneo de las Américas desde una perspectiva comparativa hemisférica. Es autora del galardonado libro *Mexico's Revolutionary Avant-Gardes: From Estridentismo to ¡30-30!* (Yale University Press, 2013) y curadora de la aclamada exposición *Relational Undercurrents: Contemporary Art of the Caribbean Archipelago* (Museo de Arte Latinoamericano, 2017). Becaria Getty (2017-2018), Flores recibió el premio de escritura de arte de 2016 de Arts Writers de la Fundación Andy Warhol y fue becaria visitante Cisneros (2007-2008) en el Centro David Rockefeller para Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Harvard. Es expresidenta de la Asociación para el Estudio de las Artes del Presente (ASAP) y se desempeñó como presidenta de la junta editorial de *Art Journal*. Flores es autora del artículo premiado y ampliamente citado "'Latinidad Is Cancelled': Confronting an Anti-Black Construct", publicado en *Latin American and Latinx Visual Culture* en 2021, y es coeditora de *The Routledge Companion to Decolonizing Art History* (2023).

Traducido del inglés por Cecilia Pérez-Muskus.

Ariel Guzik y su Laboratorio de Investigación en Resonancia y Expresión de la Naturaleza. Instrumentos para una nueva educación en torno a las especies marinas

María Paz Amaro Cavada

Resumen

Este artículo difunde la obra de Ariel Guzik y su equipo en torno a la comunicación con animales marinos por medio de los instrumentos-máquinas que desarrollan. En el intento por sensibilizar sobre ciertas problemáticas ecológicas a distintos públicos, se espera que surja una articulación gradual de estos que permita potenciar cambios a nivel ambiental, social y jurídico. Así, la vida marina podrá ser preservada en un futuro bajo una serie de acciones regionales e internacionales. La descripción de estas piezas infiere en la posibilidad de que el arte puede lograr conexiones encaminadas a fortalecer la vida de los seres en diversas esferas. El texto presentado es resultado de una relación de más de veinte años con el artista y recoge información de sus proyectos recientes a partir de conversaciones con el artista durante 2023.



Ariel Guzik: *Holoturian*, primera inmersión en el mar de Cortés (2018). Fotografía: Raúl González.

Introducción

La obra de Ariel Guzik y el equipo que conforma su Laboratorio es conocido en ciertos enclaves artísticos. Sus creaciones se orientan a fomentar una conciencia en los individuos y las comunidades distribuidas más allá de las instituciones, disgregados en la colectividad local y global,

susceptibles de ser tocados por estrategias artístico-pedagógicas. Mis objetivos prefiguran el conocimiento de las piezas que *performatizan* en el mar, al igual que las intenciones establecidas en este encuentro entre especies. Se espera que dicho conocimiento conlleve a la valoración y protección del entorno natural por pequeñas colectividades, mismas que aumentarán en tamaño para lograr cambios importantes a nivel social. La importancia de dar a conocer la reciente producción del Laboratorio es contribuir a su divulgación. De igual manera, se desea que se desprendan acciones relativas a asegurar la continuidad de exploraciones que permitan la fabricación de piezas para estos entornos. La última instancia de estos instrumentos-máquinas es generar espacios que incentiven cambios perdurables en el entorno legal y político de las regiones para con la conservación. En este mundo global, las consecuencias del detrimento natural



Ariel Guzik: *Holoturian*, expedición en San Juan de la Costa, Baja California Sur (2018). Fotografía: Raúl González.

permearán tarde o temprano el entorno cotidiano en el que acostumbramos vivir.

En algunas latitudes se han concatenado eventos y movimientos de insurrección,

como el reclamo al derecho del agua en Bolivia que inauguró el milenio. Una serie de estrategias legales en algunas geografías han pujado por otorgar personalidad jurídica a entes naturales con éxito (Viaene 2017)¹. Otras fracasaron, como el proyecto de constitución que intentó eliminar en 2022 la Carta Magna impuesta por el régimen de Augusto Pinochet². Aún cuando pareciera que el terreno del arte y su injerencia en otros campos no es posible, observo en los anteriores ejemplos el despertar de una conciencia desprendida de una situación multifactorial en la

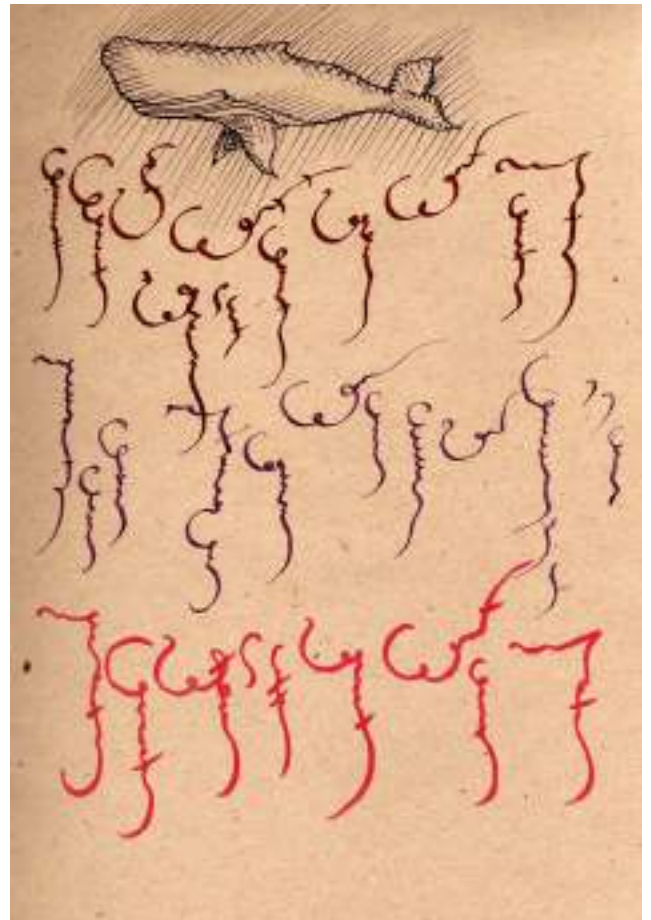
¹ Viaene, Lieselotte. 2017. "Yo soy el río, el río soy yo". Viaene subraya que la jurisprudencia de la Corte Interamericana de Derechos Humanos ha reconocido que la relación con la tierra y otros no se limita a la posesión y producción, sino que es especial, colectiva y multidimensional, en la que se integra su cosmovisión e identidad cultural y espiritual. <https://dplfblog.com/2017/06/08/rios-seres-vivientes-y-personalidad-juridica/>.

² En su génesis, esta propuesta constitucional deseaba reconocer los derechos naturales. El Estado y la sociedad hubieran tenido el deber de protegerlos. Se habría reconocido que las personas y los pueblos son interdependientes con la naturaleza, formando un conjunto inseparable. El Estado habría promovido el buen vivir como una relación de equilibrio armónico entre personas, naturaleza y la organización social. La naturaleza hubiera sido respetada y protegida, así como su regeneración, manutención y restauración de funciones y equilibrios dinámicos de ciclos naturales, ecosistemas y biodiversidad. Habrían quedado excluidos de toda actividad minera los glaciares. El agua también habría sido

que el arte puede ser agente de cambio. Los que señalo a continuación derivan de procesos multifactoriales que devinieron reformas a favor del fortalecimiento de las aguas y los seres que viven en ellas, y de las comunidades urgidas por subsanar su deterioro.

Lieselotte Viaene registra que en 2017, Nueva Zelanda otorgó el estatus de persona jurídica al río Whanganui. La ley Te Awa Tupua del pueblo Maorí Iwi reconoce a este río como un antepasado, una entidad viva y la existencia de una relación espiritual con él. La iniciativa impactó en el estado indio de Uttarakhand al decidir que el Ganges y su afluente Yamuna tienen derechos como los seres humanos, a fin de frenar los altos niveles de contaminación del agua. La corte constitucional de Colombia consideró al río Atrato en Chocó como sujeto de derecho, ordenando al Estado un plan contra la minería

desbordada. En 2008, Ecuador reconoció constitucionalmente a la naturaleza o Pacha Mama como sujeto de derecho. En paralelo a esto, se ha hablado acerca de la importancia de reconocer el derecho colectivo de los pueblos indígenas excluidos y silenciados sistemáticamente por



Ariel Guzik: *Caligrafía cetácea*, dibujo sobre papel (2008). Colección del artista.

reconocida como esencial para la vida y el ejercicio de los derechos humanos y naturales; el Estado habría estado obligado a proteger las aguas en su ciclo hidrológico.

prácticas predatorias, los cuales reclaman su particular relación con el agua (Viaene, 2017).

El detrimento generalizado del medio ambiente ha provocado que grupos humanistas produzcan espacios de discusión. Dichos espacios franquearán distintas capas que conducirán a formar estructuras necesarias para una perspectiva distinta de las especies animales. Una discusión reciente atañe al desarrollo de una conciencia especista, punto de enfoque central para teóricos, activistas y artistas:

«En la era del antropoceno la pregunta por lo animal ha surgido con urgencia, y hacia ella se han volcado los esfuerzos del pensamiento para teorizarlo y poner en práctica políticas y economías que forjen el lugar que ha de ocupar ese otro que (no) somos. [...] La centralidad actual de lo animal en los discursos ha provocado también una alteración en las prácticas en las que se le inscribe. De lo político a lo económico, se le disloca, porque también el espacio de su (des)aparición está dislocado. Las legislaciones consideran —comienzan a hacerlo— un trato separado para cierto modo de ser de lo animal, para cierto tipo, que incluye, no obstante, sólo lo que desde la nueva escala de valores se considera como tal, como lo que tiene o aspira a la dignidad, por ejemplo, a partir de grados de conciencia o de sensación de dolor. El antropocentrismo erige sus varas de medición sin pudor» (González Valerio 2021)³.

³ González Valerio, Ma. Antonia. 2021. (Comp.): *Encuentros de animales* (Edición e-Book). México: UNAM/Akal, 1-3.

Desde esta perspectiva, lo animal no es simplemente otro: es nuestro otro. En la cita se obvia que este no ha sido el único aspecto de lo vivo desde donde ha operado la máquina antropogénica. Ma. Antonia González Valerio menciona también al mundo vegetal; sin embargo, es claro que un derredor natural —ecosistemas, biomas, hábitats— está igualmente comprometido, en el que las especies y sus ambientes son alterados, domesticados, explotados y objetivizados como mercancías, o como la serie de pasos de un proceso extractivo capitalista.

El anterior propósito constituye parte de una problemática respecto a cómo vivir en “un planeta vulnerable que no

ha sido todavía asesinado” (Haraway 2013)⁴. Haraway vislumbra una posible “flexibilidad tecnológica” de un mundo que puede cambiar de rumbo gracias a nuestra toma de conciencia y reeducación del deseo: “Necesitamos estar comprometidos a reducir radicalmente este obsceno peso de reproducción, consumo y producción mientras ayudamos a crear la voluntad, la imaginación y los aparatos para el bien de la gente y otras criaturas, tanto como un medio y un fin en sí” (Haraway y Kenney 2013)⁵. Silvia Rivera Cusicanqui llama a descolonizar los hechos histórico-sociales poniendo atención en “la eclosión de comunidades de vida que se inspiran en epistemes indias, ecologistas y feministas” (Rivera

⁴ Haraway, Donna. 2013. “Sowing Worlds: a Seedbag for Terraforming with Earth Others”, en *Beyond the Cyborg: adventures with Donna Haraway*. Editado por Margaret Grebowicz y Helen Merrick. Nueva York: Columbia University Press, 137.

⁵ Haraway, Donna y Marha Kenney. 2015. “Anthropocene, Capitalocene, Chthulhocene”, en *Art in the Anthropocene. Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, editado por Heather Davies y Etienne Turpin. Londres: Open Humanities Press, 255-256.



Ariel Guzik: *Cápsula Nereida*, primera inmersión en el mar de Cortés (2007). Fotografía: Raúl González.

Cusicanqui 2018)⁶. Si es viable descolonizar y desmercantilizar la modernidad, habría que inclinarse a enunciar una “sociedad natural”, ya que no es posible pensar que la capacidad de intercambio sea producto de la naturaleza, sino que es epítome de lo social (Rivera Cusicanqui 2018).

Las anteriores aportaciones reflejan un mundo dividido por realidades múltiples en el que la defensa del medio natural y el derecho a generar un sistema acorde a cada especificidad territorial-comunitaria están atravesados por prácticas y modalidades de un régimen económica y legalmente

⁶ Ver Rivera Cusicanqui, Silvia. 2018. *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón, 39-43.



Ariel Guzik: *Holoturian*, instrumento de cuerdas (2015). Fotografía: Laboratorio de Investigación en Resonancia y Expresión de la Naturaleza.

anquilosado. La descripción del proyecto aquí presentado, si bien no contempla un objetivo pedagógico como fin último, sí expresa esta doble preocupación ante un mundo tecnologizado, cuyos ritmos naturales han sido expoliados.

Un enclave de instrumentos y resonancias

A lo largo de su historia y en virtud de cada proyecto, músicos, artistas, investigadores, diseñadores y técnicos se han sumado en el desarrollo del corpus de artefactos. Fundado en 1990 en México y dirigido

por Ariel Guzik, el Laboratorio de Investigación en Resonancia y Expresión de la Naturaleza es un espacio que desarrolla máquinas-instrumentos sonoros que entablan un encuentro entre los seres vivos: animales, plantas y su interrelación con los seres humanos. Algunas piezas han desplegado su sonido tanto en desiertos como en entornos urbanos y cuerpos de agua. La exploración de diversas señales que se manifiestan en la Tierra ha generado al menos la pregunta por la situación del mundo natural. Si la apuesta implica el alcance de una flexibilidad tecnológica, las máquinas-instrumentos descritos se basan en una que no altere ni invada los entornos en los que opera.

Guzik rehúye de utilizar el arte para enmarcar su trabajo y el de sus colaboradores. Mediante la invención de instrumentos y lenguajes, puestos a prueba en viajes de investigación, conciertos, CDs de música y exposiciones, propicia formas de encuentro con los seres que

habitan el mundo, sin implicar ninguna forma de intrusión, domesticación, explotación o dominio. Lo anterior es vital en tanto este espacio se desmarca de un enfoque científico-positivista que pretende explicar dichos fenómenos desde jerarquías preestablecidas. El laboratorio privilegia la imaginación, la fantasía y el asombro sin ser por ello casuístico ni inmediato: la labor es fruto de décadas de introspección e investigación de ciertos fenómenos naturales, tomando así distancias y posiciones innegociables frente a cierta clase de tecnologías que conforman nuestros principales modos de convivencia y consumo.

El Laboratorio busca preservar lo propio y originario de la Tierra desde la contemplación de sus manifestaciones, sin necesidad de descifrarlas o dotarlas de atributos. Tal y como se lee en sus textos fundacionales —guardados en lo que

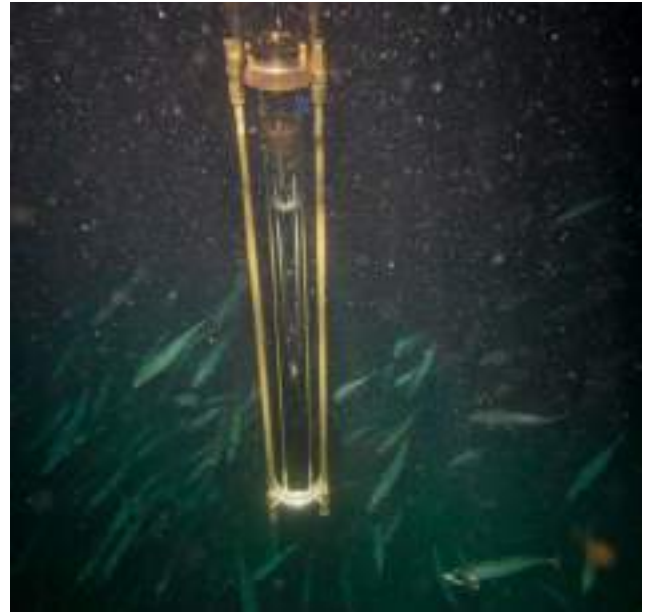
constituye su acervo, los cuales no han sido necesariamente diseminados ni publicados en formas editoriales ordinarias, pues conforman un archivo que posibilita la gestión necesaria para la construcción de las piezas— su visión responde a una íntima y apremiante necesidad de propiciar el reencantamiento de un mundo extrañado en los seres humanos mediante mecanismos de resonancia que conlleven a la ensoñación y al cuidado de la Tierra y sus criaturas. Su misión se centra en la búsqueda de lenguajes y formas de expresión que trasciendan las barreras entre especies, que inspiren y promuevan el vínculo que unifica a los seres vivos⁷.

«La labor de este equipo valora las señales por encima de la información y privilegia las expresiones sutiles por encima de las manifestaciones estridentes. Desde el estudio de la resonancia, el laboratorio

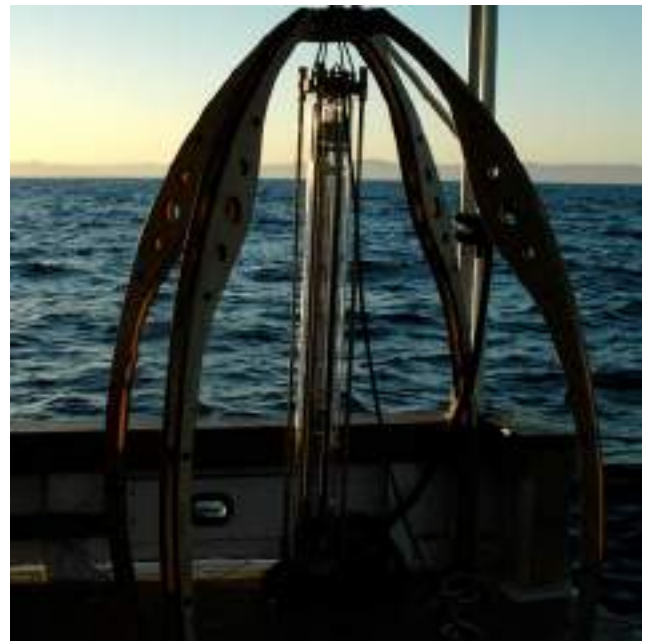
⁷ Agradezco a Ariel Guzik y su equipo por su generosidad al poder consultar sus textos fundacionales para describir esta investigación.

expone las lógicas internas de la naturaleza sonora, la electricidad, el magnetismo, el caos y el tiempo, las señales del mar, el viento, las nubes y el sol. De manera especial explora las manifestaciones y expresiones de los seres vivos del planeta y busca encontrarse con ellos. *Música para la vida marina*» (Laboratorio de Investigación en Resonancia y Expresión de la Naturaleza).

El Laboratorio desarrolla tres líneas de investigación: La atmósfera y el cosmos, La Tierra y sus señales, y El mar. Para cada línea de investigación se ha creado una familia de instrumentos-máquinas que dan voz a diferentes fenómenos naturales. La última línea es la que se centra en las expresiones de la vida marina y el encuentro con los seres que lo habitan, con un enfoque especial en los cetáceos. De estas máquinas, me limitaré a describir algunas marinas.



Ariel Guzik: *Cápsula Nereida*, expedición en el mar de Cortés (2013). Fotografía: Raúl González.



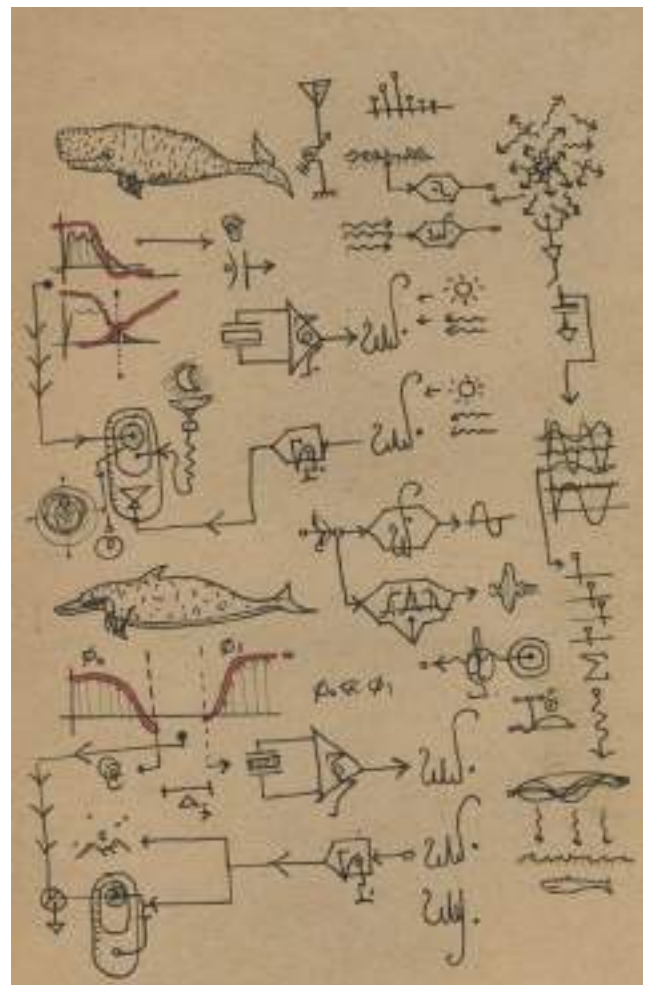
Ariel Guzik: *Cápsula Nereida*, primera inmersión en el mar de Cortés (2007). Fotografía: Raúl González.

La Nave Narcisa —en construcción—, la *Cápsula Nereida* y el *Holoturian* son instrumentos que persiguen esta intención al fondo del mar.

La primera encarna un trabajo de largo aliento que invitará a otras máquinas emparentadas dentro de una futura estación de investigación marina.

La segunda es una cápsula submarina tubular de cristal de cuarzo fundido y bronce, en cuyo núcleo radica un instrumento de cuerdas. Su naturaleza constituye en sí misma un lenguaje material, un manifiesto de eco ante aquellos seres que se expresan y ven con sonido. La última es una cápsula submarina de hierro sólido con inscripciones en caligrafía cetácea. Es una nave pesada, habilitada para sumergirse a gran profundidad. En contraste con su estructura externa, su interior es una cálida cámara de maderas de encino que alberga una planta viva y un instrumento de cuerdas hecho de maderas de maple y pinabeto. El habitáculo cuenta

con iluminación, temperatura y ventilación, necesarias para mantener viva la planta durante largo tiempo. La cápsula no tiene ventanas, pues ha sido concebida para emular una crisálida. La planta representa el alma, la fragilidad resguardada, la belleza de la Tierra y su sobrevivencia.



Ariel Guzik: *Comunicación con cetáceos*, dibujo sobre papel (2006). Colección del artista.

Si se intenta comprender el corpus de producción de Ariel Guzik en un sentido artístico tradicional, él aclara que no se trata de piezas sino de máquinas que, por su naturaleza orgánica y simplicidad, permiten el contacto con los fenómenos. Las máquinas que descienden a las profundidades operan como un gran tímpano que se acopla al medio (Guzik 2023)⁸. El encuentro con los cetáceos surgió a partir de un sueño que Guzik menciona en su texto “Caligrafía cetácea”⁹, al considerar asequible inventar lenguajes para hablar con otros seres terráqueos en lugar de intentar descifrar o emular sus expresiones. Guzik rehúye de una disposición jerárquica en donde el animal marino se objetiviza a partir de nociones útiles para describir la interacción humana, mas no necesariamente bajo

un acercamiento curioso, inesperado, lejos de una hipótesis premeditada.

El primer antepasado de los cetáceos vivió hace aproximadamente cincuenta millones de años. Las dimensiones corporales de algunos, como la ballena azul, pueden alcanzar entre veinte y treinta metros. Presentan un cerebro sumamente sensible, con un gran número de circunvoluciones y un área acústica primaria. Por ende, es el oído el más desarrollado de sus sentidos. Su gran cerebro surge como una respuesta evolutiva a complejos entornos sociales. En la divulgación circulante en libros de ciencia básicos, documentales y otros, se habla copiosamente de los sonidos de baja frecuencia que pueden recibir a distancias considerables. Las ballenas jorobadas emiten sonidos de

⁸ Guzik, Ariel. 2023. Serie de entrevistas con Ariel Guzik en su estudio. Ciudad de México.

⁹ Guzik, Ariel. 2019. “Caligrafía cetácea”. *Revista de la Universidad de México*, 850-851. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/d74218cc-b88b-4afa-96e2-d6073687cc8c/caligrafia-cetacea>.

frecuencia variable que forman cantos expresados durante horas, pues los cetáceos no dentados poseen la virtud del canto. Las plegarias infrasónicas de las ballenas azules y los himnos y coros de las ballenas jorobadas, o los rugidos ancestrales de las ballenas grises, son también lenguajes. Sus cantos y ecos abarcan extensiones oceánicas. Los cetáceos ven por medio del sonido. Un intercambio se establece por medio de un aparato auditivo receptor que funciona como un radar, pues el sonido es un vehículo de reconocimiento del entorno. Es la manifestación de un modo particular de inteligencia en la que observar y expresar forman un proceso circular e indisoluble.

Los mensajes de los cetáceos pueden propagarse a grandes distancias. Ven el mundo a través de los ecos de las sonoridades que ellos mismos emiten. Las expresiones vibratorias con las que describen el mundo son también sonoras; lo que ven

unos lo ven otros, e igualmente se reúnen para intercambiar lenguajes de ecos y proyectar espacios contruidos con sonidos. Guzik narra que esta relación comenzó hace más de quince años mientras dormía. Durante el sueño que apelaba a su origen familiar —Europa del Este durante la Segunda Guerra—, abandonó un tren para dirigirse a un túnel al fondo del andén. En la oscuridad vislumbró un resplandor verde-azulado desde una claraboya de cristal. A través de ella contempló un paisaje submarino donde aparecieron un par de ballenas. “Entendí entonces que esos cantos lejanos provenían del mar” (Guzik 2019). Poco tiempo después, Guzik organizó con algunos colaboradores la primera expedición en Baja California Sur, en busca de un encuentro con ballenas grises y delfines. Como él explica en el mencionado texto, se trata de un trabajo colectivo, aunque buena parte del proceso ocurre en el laboratorio, el imaginario y los sueños:

«En esos escenarios de encuentro se decanta un lenguaje, al tiempo en que se sublima un deseo. Tengo claro que buena parte de lo que ahí me acontece habita en mi imaginación y se sustenta tan sólo en mis propios anhelos. Ésa es una libertad que me otorga investigar al margen de las obligaciones de la ciencia. A fin de cuentas, toda forma de lenguaje implica en algún punto un desencuentro. Su incompletitud y agotamiento motiva a la invención de nuevas voces» (Guzik 2019).

El proyecto musical *Ballena gris*, grabado en Bahía de Magdalena (2002 y 2003), resalta los intereses primordiales de estos primeros acercamientos: encontrar el lugar idóneo para instalar una estación anfibia que rastreara señales del mar y congregarlas con otras del mundo natural por medio de un laboratorio itinerante llamado *Laboratorio Plasmath*. Algunas máquinas registraron el encuentro sonoro entre la voz de la tripulación, ballenas y delfines, crepitaciones de corales y murmullos de origen desconocido. La maquinaria de resonancia funcionó y su registro quedó grabado en un CD de audio, un CD Rom y una bitácora de expedición. Los instrumentos-máquina y el emplazamiento en el que surge su performatividad dependen de las estrategias de adaptación dentro del imaginario sociocultural y/o su replicación en nuevas formas. Algo de azaroso implica este proceso, ajeno en parte a lo que Guzik discurre, en tanto intenta recuperar una intención de las primeras máquinas modernas. Por ello, los materiales involucrados en esta tecnología apelan a una de carácter análogo, en la que los elementos mantienen su nobleza. En muchas de



Ariel Guzik: *Caligrafía cetácea*, dibujo sobre papel (2019). Colección del artista.

sus piezas, Guzik apuesta por el reciclaje o la recuperación de tecnología considerada arcaica.

La *Cápsula Nereida* logró en 2017 producir un eco tal en el mar de Costa Rica, que provocó que se acercaran una cohorte de delfines y otros seres marinos. En un contexto límpido como el mar, las cuerdas del corazón de este instrumento reverberan en el espacio. Los cetáceos notan a lo lejos la vibración como si se



Ariel Guzik: *Holoturian*, primera inmersión en el mar de Cortés (2018). Fotografía: Gabriela Galván.

tratara de un objeto brillante. Tal es que constituyen un mandala¹⁰ de sonidos o las posibilidades cambiantes de las formas a través de un caleidoscopio. En palabras de Guzik: "...no se trata de tenderles un anzuelo, simple y llanamente es una ofrenda de belleza, un reflejo de su propia *mirada sónica*" (Guzik 2023). Se trata de instrumentos con una doble función: son el mensaje y vehículo en el que este se transmite. La forma de acercamiento que el Laboratorio ha tenido con seres marinos

¹⁰ La construcción de un mandala persigue una intención espiritual. En el budismo, las formas concéntricas sugieren una idea de perfección y el círculo evoca el eterno retorno de los ciclos de la naturaleza. Ver Jung, Carl Gustav. 2002. *Los arquetipos y el inconsciente colectivo. Sobre el simbolismo del mandala*. Madrid: Trotta.

mediante sus instrumentos, es de carácter gestual: una intención sostenida, una actividad de observación pasiva y una participación discreta.

La Nave Narcisa y sus futuras implicaciones

¿Existe alguna clase de pedagogía detrás de estos instrumentos en tanto que no emulan ni tampoco intentan explicar? Si el objetivo de este texto es reflexionar en



Ariel Guzik: *Nave Narcisa*, dibujo sobre papel (2015). Colección del artista.

torno a los cuerpos de agua latinoamericanos, debo decir que la enseñanza desprendida de este proyecto artístico no debe ser demeritada por ser cercana a despertar una sensibilidad o un imaginario partido de un vínculo emocional por medio de las sensaciones que provocan estas performatividades. Al heredar una biblioteca de su tío, Guzik se alejó desde joven de la educación tradicional para devenir un autodidacta en los principios de la física clásica y otros fenómenos de su interés, como el electromagnetismo. Cada máquina surge de una investigación meticulosa, mas la intención de este creador no presupone una intención de divulgación científica. Las máquinas-instrumentos se vuelven herramientas para una reunión de mentes de diferente naturaleza. El repertorio del ruido blanco en la Tierra y sus distintos espacios como el mar, es infinito. Apuntan a señalar que las resonancias captadas nos son familiares, pues

responden a nuestra memoria atávica¹¹. Guzik explica que la vibración acuática se proyecta en los cuerpos siguiendo un cauce armónico que produce un efecto cimático¹².

La *Nave Narcisa* debe su nombre a la mirada cetácea que provoca su propia belleza, un eco sonoro y gráfico, aunque invisible en términos de reciprocidad entre quienes operan o tripulan estos instrumentos-máquinas y los seres a los que van dirigidos. Si se siguiera el proceso convencional en

el que se insertan las piezas dentro del circuito del arte en los términos conocidos —introducción, exhibición, colección y especulación que les provee un valor mercantil— esta producción no es productiva ni utilitaria conforme a las cláusulas anteriores. No conducen a un objeto predeterminado; de ser así, su trascendencia devendría vulgar. Nos podemos acercar a ellas como “productos culturales” en otros términos susceptibles de ser *medibles* desde otra perspectiva; como emisarios del mar en nuestra cultura.

¹¹ En el texto “La música de las esferas”, menciono que desde el pensamiento aristotélico se creía que los astros emitían un sonido de naturaleza armónica por su movimiento circular. Los pitagóricos pensaban que semejante sonido era extenso e inaudible, perennemente encarnado y pulsando incesantemente dentro de los humanos: una incesante capacidad aural devenía en sordera generalizada. Era Pitágoras, cuyo descubrimiento de dicho fenómeno —“la música de las esferas”— el único capaz de escucharlo a través de su solitaria actividad contemplativa. Ver: Amaro, María Paz. 2013. “La música de las esferas”. En: *Cordiox*. Catálogo de la 55a. Exposición Internacional de Arte/Bienal de Venecia, editado por Itala Schmelz. México: INBA/PAC/RM Verlag, 45-54.

¹² La cimática, acuñada por el físico suizo Hans Jenny, corresponde a un subconjunto de los fenómenos modales vibratorios desplazados en el espacio formando distintos patrones geométricos de acuerdo a la frecuencia de la vibración. Estos diseños se pueden apreciar con un CymaScope, dispositivo capaz de proveer una imagen análoga del sonido y su vibración, desplegada en patrones geométricos. Con el desarrollo de esta herramienta, los campos inexplorados del sonido y la vibración son visibles tanto para estudios científicos como para la apreciación artística.

Eduardo Viveiros de Castro y Déborah Danowski cuentan que en ciertos pueblos amerindios y amazónicos, es la Naturaleza la que *nació* de la Cultura o se separó de ella y no a la inversa, como en nuestro sistema antropológico-filosófico. Su énfasis reside en la estabilización de las transformaciones que diferenciaron a los animales de los humanos, y no en la aceleración de la transformación de los animales que éramos en las máquinas que seremos. Lo que podríamos denominar el mundo natural o “mundo” a secas, es para los pueblos amazónicos una multiplicidad de multiplicidades intrincadamente conectadas. Las especies animales y otras son concebidas como muchos tipos de personas o pueblos; como *entidades políticas*. “No es ‘el jaguar’ que es humano, son jaguares individuales que toman una dimensión subjetiva en tanto



Ariel Guzik: *Nave Narcisa*, dibujo sobre papel (2017). Colección del artista.

son percibidos como poseyendo una sociedad detrás de ellos, una alteridad política colectiva” (Danowski y Viveiros de Castro 2021)¹³. En estas tentativas se pretende ejercer una descolonización de la mirada, un acercamiento en proporciones distintas a las convencionales. Esto se traduce en alejarse de

¹³ Danowski, Déborah y Eduardo Viveiros de Castro. 2021. “¿Hay algún mundo por venir? Ensayo sobre los medios y los fines”, en *Prácticas artísticas en un planeta de emergencia*, publicado por Centro Cultural Kirchner. <https://www.cck.gob.ar/hay-algun-mundo-por-venir-por-deborah-danowski-y-eduardo-viveiros-de-castro/4964/>.

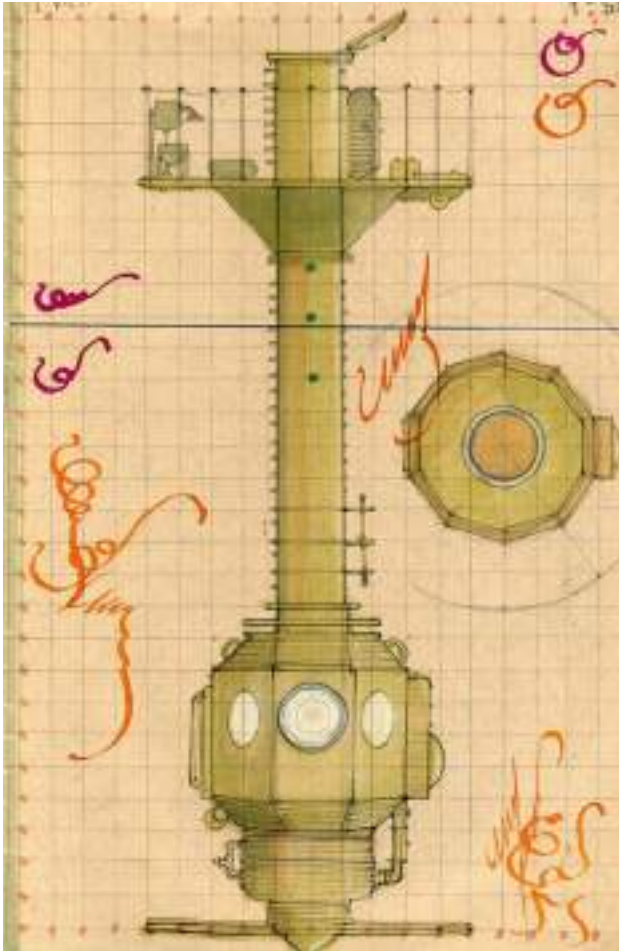
una visión jerarquizada, unilateral y utilitaria, sin importar desde qué esfera se le aprecie, sea desde el aprovechamiento de la ciencia como eje encaminado a fortalecer una estructura cuyo fin último es la entidad vuelta recurso.

Iniciada en 2002 desde una visión ecocéntrica¹⁴, crítica y transdisciplinar, la *Nave Narcisa* estará abierta a la participación de artistas, investigadores y niños del mundo. Se espera que contribuya a adquirir una conciencia acerca de las condiciones oceánicas al umbral del colapso para los cetáceos y otros seres marinos. La fase actual del proyecto desea reunir dentro de un laboratorio submarino de comunicación interespecies, los instrumentos contruidos —*Cápsula Nereida*,

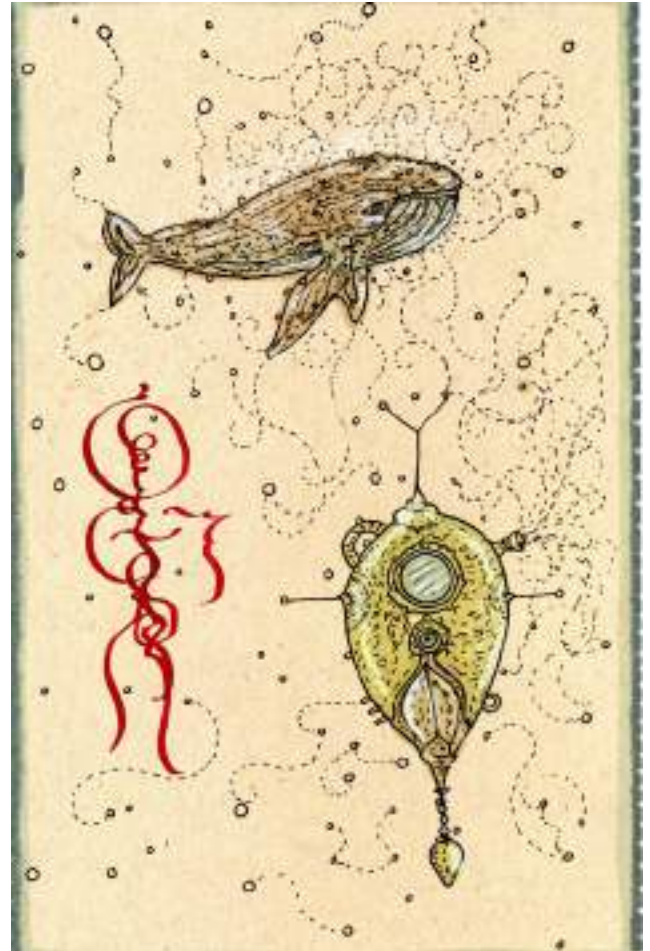
Holoturian, *Ventana Armónica* y *Tímpano Marino*—¹⁵ aunado a la materialización de otros que condensen la experiencia del brillo, el espacio, la belleza, el tiempo, la intención, la vida, la fragilidad, la música, la voz y el imaginario. El culmen del proyecto es el corazón de una futura estación tripulada —la *Narcisa*— que tendrá periodos de trabajo y exploración bajo el mar. La coexistencia dispuesta en una nueva mutualidad aportará tiempo y espacio para la generación de experiencias a través de un lenguaje musical en el que la nave será un contenedor donde el eje será el sonido, los mensajes-objetos una invitación al contacto y los experimentos, la muestra de una interacción musical.

¹⁴ Contraria al biocentrismo, el cual se centra exclusivamente en la consideración moral del ser vivo, la visión ecocéntrica engloba un conjunto de éticas que sostienen el valor inherente de toda naturaleza y consideran integralmente a los ecosistemas, la biósfera y la Tierra ensamblados en un todo o en un *holon*.

¹⁵ El *Tímpano marino* acondiciona los sonidos aéreos para escucharse en el medio marino. Es el mensajero de la voz producida por el humano al mar. Su sonoridad es sutil, pero extremadamente clara. Invita a construir una relación intuitiva con el conjunto unificado de instrumentos. Se maneja desde tierra o desde la superficie del mar a bordo de un barco y será la consola de lenguaje sonoro de la Estación Subacuática *Narcisa*.



Ariel Guzik: *Nave Narcisa*, dibujo sobre papel (2020). Colección del artista.



Ariel Guzik: *Caligrafía cetácea*, dibujo sobre papel (2020). Colección del artista.

La *Nave Narcisa* contendrá un habitáculo con capacidad de hasta cuatro tripulantes por largos periodos. Será una capilla y un instrumento sonoro tripulado en el que se podrá viajar para mantener un encuentro sostenido con los cetáceos, un laboratorio con instrumentos sonoros de arquitectura orgánica y un metalenguaje en

su propia materialidad y en las sutiles sonoridades que emitirá en ciertas circunstancias. La tripulación podrá contemplar las profundidades cuando se acceda a la cámara baja, con ventanas que mirarán al exterior. Los instrumentos podrán reflejar sutiles enunciados sonoros que ciertos animales marinos podrán reconocer. Constará de

los instrumentos necesarios con los que la nave se comunicará con los buques circundantes y las estaciones costeras, y contendrá componentes que garantizarán energía híbrida para almacenamiento, distribución y uso. La salida de los registros sonoros y visuales será por medio de un sistema de audio con equipo necesario para la transmisión, recepción, escucha y grabación de audio subacuático y de superficie, al igual que un sistema de grabación audiovisual, que incluirá lo necesario para la documentación visual y sonora de experiencias dentro y fuera de la nave: un material para futuras investigaciones, experimentos y su posterior divulgación.

Estas iniciativas representan un cambio de perspectiva de las anteriores entidades como seres sintientes. Se espera que conformen una integridad que resignifique dicha relación desde el proyecto de modernidad y progreso impuesto en la mayoría de Latinoamérica. Si las máquinas sonoras privilegian

este sentido, abrirán otras sensorialidades como evidencia de un mundo sintiente que convive y conecta con distintas realidades. Vital es que las distintas esferas, separadas bajo una noción de categorías ilustradas, se articulen no solo para solventar problemas, sino que abran iniciativas sobre todo jurídicas que garanticen los derechos de los seres otros para la posteridad.

Conclusiones

Este artículo describe un proyecto con más de dos décadas de desarrollo, en el que la conciencia multiespecista se hace presente con particular énfasis en los cetáceos y su entorno, para los que se han construido máquinas que buscan un encuentro armónico basado en la curiosidad por el otro. La clase de tecnología utilizada constituye una postura irrevocable frente a un mundo transformado por la técnica instrumentada al servicio de mantener el binomio producción-

consumo. De forma coyuntural, los estudios poscoloniales han llamado a la necesidad de renunciar a este modelo que pareciera haber sido erigido a perpetuidad. Las últimas descripciones de los artilugios marinos explayan una suerte de pedagogía que tocará a los agentes diseminados a su alrededor: instituciones, colectividades e individuos dispuestos a entablar una forma de deseo preparado para ser reeducado.

Abrir la oportunidad a que esta clase de proyectos se concrete es vital en la actualidad. El texto abre la posibilidad de estar frente a un fenómeno en el marco híbrido del arte que, al recusar su propio origen y nombre, pretende señalar aquello que escapa a los soportes tradicionales y la convención; cuanto más se aleje de estos, más distante

estará de la obra por encargo, el proselitismo ideológico y la propaganda; su carácter de radical y urgente se afianza cuanto más se incline hacia lo descentralizado, mismo que se lee aquí como una encomienda más allá de las especies consideradas dentro de lo que entendemos como “vivo”. Es equiparable a lo que Alejandro Castillejo Cuéllar y Daniel Ruiz-Serna narran sobre la Comisión de la Verdad en Colombia, en tanto se vincula a los espacios como sintientes, dando lugar a una etnografía multiespecie que relate el dolor de otras formas de vida y resignifique otro orden de testigo y/o testimonio de la naturaleza. Animales, árboles, el viento mismo, poseen una voz que debe recuperarse a través de la aceptación de otros modos de expresión¹⁶.

A partir del diseño de lo “antropocénico” como una

¹⁶ Castillejo Cuéllar, Alejandro y Daniel Ruiz-Serna. 2023. “37. Árboles testimoniales”, entrevista con Alejandro Castillejo Cuéllar y Daniel Ruiz-Serna, en *Humanidades Ambientales*. <https://www.humanidadesambientales.com/pensar/37-castillejo-ruiz>.

fase histórica más allá de lo geológico, cabe encontrar la posibilidad de salir de este rígido armazón, como Manuel DeLanda propone: “Más allá de la discusión estrato-gráfica, el Antropoceno puede ser sentido como un llamado para reimaginar al humano a través de la biología y la geología”¹⁷. Proyectos como el de Ariel Guzik reclaman la urgencia por reordenar nuestro esquema de prioridades partiendo de la experiencia compartida. Incluso si es indirecta, por medio de la consulta de un acervo, un archivo o una biblioteca, tiene el potencial de formar una agencia colectiva que persiga las reformas necesarias de un sistema legal global. Como divulgadora de ciertos momentos de la vida de este laboratorio, confío en que la serie de posibilidades expresadas nos hace más conscientes de aquello que podemos perder.

Haraway sustituye la noción de Antropoceno por la de Capitaloceno, sistema económico-político voraz que no conoce fronteras, en el que la vida de las criaturas, la belleza y la riqueza de la tierra son figurados como meros recursos y exterioridades (Haraway 2015). El trabajo marino del Laboratorio de Investigación en Resonancia y Expresión de la Naturaleza se opone a dicha *compartimentalización*. Está más cerca a lo que Mariela Yeregui señala relativo a lo no-moderno —no-occidental—, pues implica la dupla modernidad/colonialidad que abre paso a la labor “civilizadora”. Uno de los elementos del sistema global de desigualdades estructurales que Yeregui puntea es el auge universal científico-tecnológico. Los proyectos de Guzik y su equipo se homologan a ciertas prácticas descritas por la artista electrónica al poner en crisis ideas dominantes alrededor

¹⁷ DeLanda, Manuel. 1997. *A Thousand Years of Nonlinear History*. New York: Zone.

de la relación arte/tecnología. La noción de laboratorio aquí fraguada coincide con los preceptos que describe: el espacio-laboratorio como un espacio-taller, proveedor y autogenerador de técnicas, inventivas y estrategias noveles, que promueve una injerencia activista en problemáticas



Ariel Guzik: *Caligrafía cetácea*, dibujo sobre papel (2018). Colección del artista.

ecológicas medulares, de vocación contestataria, reivindicadora de una relación lúdica con el saber científico (Yeregui 2017)¹⁸.

El mar, a diferencia del museo, ¿puede ser un lugar donde el arte ocurra? Una de las intenciones que este Laboratorio persigue es constituir un acervo para la memoria, la ensoñación y la conservación. Aún cuando los instrumentos-máquinas se rebelan a ser confinadas, incapaces de generar estridencias, esa también es su lucha: hacer frente como resultado de un pensamiento crítico, contracultural de nuestros tiempos y volvernos capaces de examinar nuestra propia imaginación ecológica, de tal forma que el abordar la crisis medioambiental, dé por resultado un giro a las relaciones en términos de reciprocidad. Los campos de acción artísticos de estos colectivos nos conducen a

¹⁸ Yeregui, Mariela. 2017. "Prácticas co-creativas. Decolonizar la naturaleza". Versión PDF disponible en *Open Edition Journals*. <https://journals.openedition.org/artelogie/1601>.

pensar a través de los límites de nuestras estructuras temporales como prácticas cruciales que hoy se emparentan con un asunto de supervivencia de las especies vivas en directa convivencia.

Siguiendo lo que la escuela de biosemiótica de Copenhagen-Tartu expresa, es preciso unir la apreciación artística con la reflexión crítica rumbo a una nueva cultura y reeducación del deseo en torno a los roles ecológicos de las especies y a la efectividad de los signos en el ámbito biológico, en aras de la conservación de nuestro sistema vital. Si no queremos devenir en memorial de un mundo que se desvanece, debemos actuar para

conservar y regenerar lo que nos es inmediato. Nuestra misión es conjurar otros posibles futuros por medio de la imaginación o del arte, al replantear las posibilidades de un futuro que se nos prefigura como apocalíptico y tormentoso, capaz de redireccionar gracias a nuestros sueños más furtivos. El proyecto marino descrito sostiene testimonios y crea evidencias que recalibran nuestra escucha. Puede ser tomado como una práctica artístico-pedagógica que coadyuve a aportar una experiencia posible de ser retomada en contextos locales y que articule una nueva dimensión de lo social y lo jurídico para estas criaturas y su entorno.

María Paz Amaro Cavada (Santiago de Chile, 1971) Investigadora, profesora y curadora. Doctora en Arte Contemporáneo. Parte de sus investigaciones versan en la noción de la naturaleza en el arte contemporáneo electrónico y de los nuevos medios. Profesora universitaria, promotora y gestora cultural dedicada a la producción, curaduría y edición de contenidos museográficos. Colaboradora para revistas especializadas en cultura en México y Latinoamérica y creadora del Diccionario en arte emergente arstesauro.com. Autora

de la novela *Anatomía de un fantasma* (Penguin-Random House México, 2016), obtuvo el Premio Nacional de Ensayo en Fotografía con el ensayo *Tres formas de cargar al mundo: los atlas de Gerhard Richter, Luis Felipe Ortega y Alex Dorfsman*, publicado en 2017. También es autora del libro descargable *E-Cloud Instalaciones, ecología y monstruos en la era de la expansión de los términos* (Centro de Cultura Digital). Actualmente se encuentra al final de la escritura de su libro *En busca del paisaje perdido. La noción de la naturaleza en el arte contemporáneo*, proyecto al que ha dedicado casi diez años y para el que obtuvo una residencia artística en The Banff Centre (2014).

Una serie de retornos: tierras indígenas, agua y soberanía alimentaria en el arte contemporáneo

Katie Lawson

Resumen

Este texto establece conexiones entre proyectos de arte contemporáneo realizados en Ciudad de México, México, y Toronto, Canadá, en los últimos diez años como medio para estudiar los patrones de asentamiento colonial (y sus vestigios) a través de encuentros hemisféricos. El diálogo transnacional resultante revela estrategias comunes de “gestión” de cuencas hidrográficas aplicadas por los colonizadores, que han provocado la degradación del medio ambiente, amenazando la soberanía alimentaria indígena en todo el continente americano. Maria Thereza Alves, Cocina CoLaboratorio y Ogimaa Mikana han creado proyectos que aprovechan la intervención pública y las prácticas comunitarias para llamar la atención sobre las historias menos conocidas de las cuencas hidrográficas, con la esperanza de que esto conduzca a la movilización social en defensa de los recursos naturales

sobreexplotados. En última instancia, sostengo que el arte contemporáneo desempeña un papel importante en el fomento de una serie de retornos —el retorno de historias locales amenazadas con desaparecer, el retorno de una cuenca hidrográfica en sí, o el retorno del conocimiento indígena con las prácticas agrícolas sostenibles que conlleva—. Este texto también considera el papel del artista como amplificador de los organizadores comunitarios existentes, situando esta investigación dentro del discurso actual sobre la cultura visual, el arte comunitario, el espacio público y la acción decolonial y medioambiental.

Maria Thereza Alves realiza proyectos basados en la investigación, que surgen de las especificidades del contexto local. Este trabajo implica a menudo la conexión con organizaciones comunitarias para amplificar las historias menos conocidas de una región determinada. Enmarca su papel como testigo de historias silenciadas —a menudo en relación con cuestiones críticas de descolonización a través de la tierra, el agua, las plantas, las fronteras y las aves—. Ha realizado obras de arte público temporales en una impresionante variedad de lugares de todo el mundo, pero el ámbito de este artículo incluye dos proyectos relacionados en Ciudad de México, México, y Toronto, Canadá. Tanto *The Return of Lake / El retorno de un lago* (2012/2014) como *Phantom Pain* [Dolor fantasma] (2019) responden a la profanación de cuerpos de agua como consecuencia del colonialismo asentado, revelando patrones hemisféricos entrelazados de

degradación medioambiental. Es decir, el trabajo a través de localidades dispares ha permitido a la artista señalar patrones globales relativos a las prácticas coloniales de “gestión” del agua, y tengo la intención de seguir el ejemplo con la investigación transnacional en este sentido. Junto con el estudio de la obra de Maria Thereza Alves, propongo un examen paralelo de los proyectos de Cocina CoLaboratorio y Ogimaa Mikana (en México y Canadá, respectivamente), que utilizan estrategias complementarias para reafirmar la importancia de la soberanía indígena con vínculos cruciales con la alimentación tradicional. Esta constelación de artistas contemporáneas llama la atención sobre las realidades ambientales y las circunstancias sociales de un lugar, con la esperanza de que esto conduzca a la movilización social en defensa de los recursos naturales sobreexplotados. El agua recorre estas obras como corriente principal, retomando

las historias del lago de Chalco, el lago de Xochimilco, el río Don y el lago Pigeon.

Lxs artistas aquí consideradxs se inspiran en la transformación colonial de un paisaje que a menudo oscurece o hace invisible la presencia pasada y presente de los pueblos indígenas. En la introducción de un número de *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, Melanie K. Yazzie y Cutcha Risling Baldy afirman que:

«...la relacionalidad radical requiere interconectar estas prácticas decoloniales de diversa escala para construir el tipo de movimientos de masas que son necesarios para escenificar un desafío contrahegemónico serio al statu quo de muerte que actualmente estructura nuestra existencia. Esto requiere compromiso y confianza en el trabajo que ya hemos realizado. El paradigma ya se ha creado; solo tenemos que aplicarlo» (Yazzie y Risling Baldy 2018)¹.

No pretendo aplanar las complejas diferencias entre los contextos de Ciudad de México y Toronto, o de América Latina y América del Norte, pero me interesa lo que podría revelarse a través de esta línea de investigación sobre la actual expropiación y destrucción de la tierra, el agua y los medios de subsistencia indígenas en todo el continente americano. A través de la consideración de los proyectos reunidos en este texto, exploro el papel del arte contemporáneo en el fomento y la representación

¹ Yazzie, Melanie K. y Cutcha Risling Baldy. 2018. "Introduction: Indigenous peoples and the politics of water", *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* 27.1, 1-18. [Traducción libre.]

de una serie de retornos —ya sea el retorno de las historias locales amenazadas por la desaparición, el retorno de una cuenca hidrográfica en sí, o el retorno de los conocimientos indígenas con prácticas agrícolas sostenibles.

Lago Chalco: Maria Thereza Alves

Conocí a Maria Thereza Alves a través de su trabajo en DOCUMENTA (13), donde presentó *The Return of a Lake* [El retorno de un lago] (2012), un proyecto centrado en la profanación de un lago en la región de Chalco, cerca de Ciudad de México, a principios del siglo XX. En aquel momento, buscaba ejemplos de estrategias estéticas que revivieran historias locales en las que los cuerpos de agua fueron radicalmente alterados para servir a los deseos coloniales de dominio sobre la naturaleza y las ganancias de capital. Alves vivió en México algo menos de una década, y en 2009 empezó a trabajar en colaboración con

el Museo Comunitario del Valle Xico, que quería hacer visible la historia del lago de Chalco.

Antes de la llegada de los mexicas (aztecas) a la cuenca del Valle de México, el pueblo chalca estableció el control sobre los cinco lagos interconectados de la región: Chalco, Texcoco, Zumpango, Xaltocan y Xochimilco, que funcionaban como un solo sistema hidráulico. El equilibrio se vio alterado con la invasión española del siglo XVI, cuando los colonos demolieron las infraestructuras existentes, como el dique de Nezahualcóyotl, antes de poner en marcha una serie de proyectos de drenaje en el siglo XVII conocidos como desagües —todo ello con el fin de expandir la Ciudad de México hacia el lecho del lago de Texcoco, pero con implicaciones negativas para la zona del valle en general. Los chalcas y los aztecas comprendieron la interdependencia de los numerosos cuerpos de agua del

valle y adoptaron la abundancia de agua y las inundaciones estacionales en su modo de vida. La atención de Alves se centraría en un momento histórico más cercano a la actualidad, con el desastre provocado por el hombre, iniciado por el colono español Íñigo Noriega Laso (1853-1923), que puso en marcha una serie de proyectos de “modernización” en 1885, que provocaron el colapso del comercio y el equilibrio ecológico de la región y afectaron negativamente a 24 aldeas y pueblos indígenas. Amigo íntimo del entonces presidente Porfirio Díaz, Noriega llevó a cabo un proyecto de geoingeniería a gran escala para desecar el lago que rodeaba su opulenta hacienda y dedicarse a empresas agroindustriales que lo convertirían rápidamente en uno de los hombres más ricos del país (Alves 2012)². Pero como sugiere el título de la obra de Alves, ha pasado más

de un siglo desde las acciones de Noriega, y el lago está volviendo. A pesar del drenaje de la mayor parte de sus aguas, el bombeo excesivo del acuífero subterráneo ha continuado, lo que ha provocado la depresión del lecho del lago donde ahora se acumulan las aguas pluviales; el cuerpo de agua emergente tiene un nuevo nombre que



Figura 1. Maria Thereza Alves: *The Return of a Lake* (2012). Vista de la instalación, DOCUMENTA (13), Kassel, Alemania. Cortesía: Maria Thereza Alves.

refleja las dos comunidades que conforman la zona donde el lago está regresando: Lago Tláhuax-Xico. Aunque hay aspectos preocupantes en esta evolución, también señala la posibilidad de un retorno, no solo del agua sino

² Alves, Maria Thereza. 2012. *El regreso de un lago | The Return of a Lake*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.

de los modos de vida anteriores y de un compromiso agrícola, social y medioambiental más sostenible.

Para la presentación inicial en Kassel, Alemania, con motivo de dOCUMENTA, la artista realizó una instalación y una publicación polifacéticas que investigaban la historia de la región de Xico y Tláhuac a través de las relaciones prehispánicas, coloniales y actuales con un cuerpo de agua que ha sido objeto de una transformación radical (Figura 1). En una estética que abraza la materialidad DIY (*do it yourself*: hazlo tú mismo) del museo comunitario, dioramas de papel maché de la región se encuentran dispersos por todo el espacio de la galería. En su reseña, Richard Hill (2013)³ sugiere una resonancia estética entre la estrategia expositiva y el lugar de la obra: el Museo de Historia Natural Ottoneum. Los modelos a escala representan un paisaje reseco con cultivos



Figura 2. Maria Thereza Alves: *The Return of a Lake* (2012). Vista de detalle, dOCUMENTA (13), Kassel, Alemania. Cortesía: Maria Thereza Alves.



Figura 3. Maria Thereza Alves: *El retorno de un lago—The Return of a Lake* (2014). Vista de la instalación, Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC-UNAM). Cortesía: Maria Thereza Alves.

³ Hill, Richard William. 2013. "Exhibition Review: *The Return of a Lake*, Maria Thereza Alves at dOCUMENTA 13". *PUBLIC Journal*, 244-247.

incipientes, zonas escasamente pobladas y etiquetas manuscritas con detalles sobre la fundación del museo comunitario y una cronología de los cambios en la propiedad y el uso de la tierra (Figura 2).

Dos años después de que la obra se expusiera en Kassel, Alves retomaría este proyecto a través del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en Ciudad de México (Figura 3). Los cuerpos de agua interconectados, de forma similar a la región de los Grandes Lagos de Canadá, configuraron la visión del mundo de las comunidades indígenas que se asentaron en la capital mexicana (azteca) de Tenochtitlan. Esto incluía las chinampas, una proeza prehispánica de ingeniería en hidroagricultura —islas artificiales en lechos lacustres poco profundos que

integraban materiales orgánicos y reciclaje de residuos, a la vez que producían cultivos de alto rendimiento—. Las chinampas formaban parte de una sociedad acuática económicamente diversa y próspera que trabajaba con el medio lacustre en lugar de contra él. La fabricación y el uso de canoas eran un pilar central de las empresas nahuas, utilizadas por los agricultores para cultivar sus cosechas y entregarlas a una red de mercados regionales, pero también por artesanos y comerciantes para llegar a los clientes y entregar materiales de construcción; ciertas artesanías eran posibles gracias a los recursos del propio lago, como en el caso de las esteras tejidas con juncos⁴. Alves se había propuesto recrear una chinampa como parte de la iteración de 2012, reactivando una parcela que había sido destruida por el drenaje del lago por parte de Noriega, pero los planes

⁴ Conway, Richard. 2012. "Lakes, Canoes, and the Aquatic Communities of Xochimilco and Chalco, New Spain". *Ethnohistory* 59.3, 541-568.

se vieron interrumpidos por la disminución del nivel del agua. La publicación homónima de *El retorno de un lago* incluye un escrito de la artista que deja al descubierto sus intenciones con el proyecto en su conjunto, para que no se malinterprete este deseo de una tecnología indígena premoderna:

«Este trabajo no está en contra del cambio; una amplia documentación demuestra que en la época de la conquista española, el lago de Chalco/Tláhuac-Xico había sido completamente transformado por la acción humana. Es más bien una discusión de cómo las prácticas coloniales implementadas por España continúan vigentes como una realidad cotidiana para las comunidades indígenas y obstruyen la posibilidad de un futuro viable y ecológicamente sustentable para todos los miembros de la sociedad mexicana» (Alves 2012, 8).

Los dos años transcurridos entre una presentación y otra también permitieron que se materializaran aspectos del proyecto que antes no se habían llevado a cabo, y cuando *El retorno de un lago* se presentó en el MUAC-UNAM en 2014, Alves pudo reactivar una antigua chinampa. Esto se logró trabajando con el ejido de Tláhuac, y dio lugar al cultivo de hortalizas que venden en el mercado local⁵. Junto con una serie de talleres con miembros de la comunidad local, la reactivación de las chinampas contribuye a las conversaciones sobre los futuros sostenibles y florecientes que fueron enterrados

⁵ Alves, Maria Thereza. 2014. "Desde el centro de la tierra". *Maria Thereza Alves: El Retorno de un lago | The Return of a Lake*. Universidad Nacional Autónoma de México, 8.

por la cultura dominante de los colonos (Amaro Altamirano 2018)⁶. En una reflexión escrita por la curadora Paloma Checa-Gismero, que trabajó estrechamente en la presentación del MUAC-UNAM, describe estos programas externos como extensiones de la presencia del proyecto en la galería, para ampliar el alcance del esfuerzo de colaboración repensando cómo pueden relacionarse instituciones vecinas en posiciones de poder desproporcionadas —reconociendo la relativa precariedad del museo comunitario frente a una gran institución de arte contemporáneo (Checa-Gismero 2014)⁷—. Desde el auge de las prácticas basadas en la comunidad en el mundo del arte en la década de 1990, se

han mantenido debates sobre cómo medir el impacto de estos proyectos. Aunque las intenciones de Checa-Gismero son claras, al igual que las de Maria Thereza Alves, una pregunta que plantea un proyecto como este es ¿qué ocurre una vez finalizada la exposición temporal o la intervención pública? Como señala Claire Bishop:

«Las tareas a las que nos enfrentamos hoy son analizar cómo el arte contemporáneo se dirige al espectador y evaluar la *calidad* de las relaciones que produce con el público: la posición de sujeto que presupone cualquier obra y las nociones democráticas que defiende, y cómo estas se manifiestan en nuestra experiencia de la obra» (Bishop 2014)⁸.

⁶ Amaro Altamirano, Genaro. 2018. "Dissipating Darkness". *Natura: Environmental Aesthetics After Landscape*. Eds. Jens Andermann, Lisa Blackmore, and Dayron Carrillo Morell, 61-67. Zürich: Diaphanes. Genaro Amaro Altamirano da cuenta de las sesiones de trabajo celebradas en el MUAC.

⁷ Checa-Gismero, Paloma. 2014. "On *The Return of a Lake*. MUAC, Mexico City, August – November 2014". *FIELD: a journal of socially engaged art criticism*. <http://field-journal.com/issue-1/checa-gismero>

⁸ Bishop, Claire. 2004. "Antagonism and Relational Aesthetics", 78. *October*, 110. [Traducción libre.]

Para que estos procesos iniciados institucionalmente tengan un impacto a largo plazo, depende en última instancia de la comunidad seguir trabajando para conseguir sus objetivos —ya sea la concienciación y el reconocimiento continuos de una preocupación común o la búsqueda de fondos e infraestructuras para mantener abierto el Museo Comunitario del Valle Xico.

Una de las formas en que los proyectos temporales pueden perdurar y llegar a un público más amplio es mediante la creación y difusión de publicaciones. Las reuniones que tuvieron lugar durante el desarrollo de las dos iteraciones de esta obra, la de 2012 y la de 2014, resultaron fructíferas: el Museo Comunitario publicó un folleto en el que se instaba a los 13 municipios de la región a crear comités de tierras comunales, a reforestar

las colinas como forma de resistencia contra la continua expansión urbana, a educar a lxs agricultores locales en prácticas agrícolas sostenibles, a cultivar organizaciones de gestión del agua, a contrarrestar la privatización de la industria inmobiliaria y mucho más. La publicación de la artista para dOCUMENTA, un “Manifiesto por el agua”, fue firmada por representantes de distintos municipios, como Chalco, Xochimilco y Milpa Alta. En él se “exige una reorientación de las políticas hídricas” para el valle en su conjunto, afirmando la importancia de proteger los acuíferos y restaurar los antiguos sistemas fluviales y de canales que servían para prevenir las inundaciones antes del asentamiento colonial (Demos 2014)⁹. En otras palabras, la colaboración entre el Museo Comunitario y Maria Thereza Alves unificó la

⁹ Demos, T.J. 2014. “El retorno de un lago: Arte contemporáneo y ecología política en México”. *Maria Thereza Alves: El retorno de un Lago | The Return of a Lake*. Universidad Nacional Autónoma de México, 41.

acción comunitaria, exigiendo la restauración del lago, la devolución del acceso al agua potable (que sigue siendo inconsistente) y el regreso de las chinampas. Juntos, el “Manifiesto por el Agua” y la publicación de la artista sirven como recordatorios de que un asunto hiperlocal está entrelazado con una región más amplia, proponiendo que las percepciones obtenidas del caso del lago de Chalco son aplicables a otros cuerpos de agua —esto me lleva a formar una relación con el segundo proyecto considerado en el ámbito de este texto, el cual se enfoca en Xochimilco.

Lago de Xochimilco: Cocina CoLaboratorio

En febrero de 2022, tuve la oportunidad de pasar un tiempo en la Ciudad de México como participante en la Visualizing Foodways Field School, organizada por Zoë Heyn Jones a través de la red Hemispheric Encounters Network en colaboración con el Centre for Sustainable Curating (University

of Western Ontario) y el Centro de Investigaciones sobre América del Norte (UNAM). Como parte de esta intensa reunión de académicxs, artistas y activistas, Cocina CoLaboratorio acogió a nuestro grupo en Xochimilco durante un día en la chinampa de Humedalia A.C., una organización que trabaja en educación medioambiental y turismo de conservación. Cocina CoLaboratorio es una iniciativa que reúne a comunidades agrícolas, científicxs, cocinerxs y creadorxs para intercambiar conocimientos, diseñar y tomar medidas más allá de las fronteras disciplinarias con el fin de crear futuros alimentarios sostenibles. Surgida de una asociación en 2016 entre instituciones postsecundarias y redes profesionales de México y los Países Bajos (Cascoland, el Proyecto Forefront, la mencionada UNAM y la Universidad de Wageningen), la iniciativa había crecido exponencialmente para incluir a colaboradores de diversas disciplinas, organizaciones y

geografías. Si Maria Thereza Alves aprovecha el trabajo de las comunidades existentes, Cocina CoLaboratorio es un mecanismo para la creación de nuevas redes y relaciones. Identifican sus preguntas principales de la siguiente manera:

«¿Cómo unimos el conocimiento científico con el conocimiento local? ¿Qué tipo de proyectos trans-disciplinarios podemos crear hacia un mejor sustento y resiliencia ecológica de comunidades rurales? ¿Cómo podemos conservar el medio ambiente y su biodiversidad en equilibrio con la producción sostenible de alimentos y vincular el consumo local con la demanda global?» (Cocina CoLaboratorio)¹⁰.

En 2020, Xochimilco se convirtió en un lugar de interés para considerar un sistema alimentario local en relación con el contexto social, político

y medioambiental, y Cocina CoLaboratorio se incrustó dentro de las chinampas. Su objetivo era celebrar y fomentar un retorno al patrimonio biocultural de los Xochimilcas, desarrollando una serie de proyectos piloto que tendrían lugar *in situ*. La principal producción pública de este tiempo es una obra sonora, *Vox Populi* (Radio Cocina CoLaboratorio 2020)¹¹, una radio móvil que crea un retrato colectivo de la comunidad a través de la inclusión de citas de participantes de diferentes edades, géneros y estratos socioeconómicos que han estado o están involucrados en los sistemas y tradiciones alimentarias locales. Estos fragmentos están envueltos en un paisaje sonoro basado en grabaciones de campo —el murmullo del agua, el susurro de la materia vegetal, el canto de los pájaros y los motores de las embarcaciones. Zabadiel es uno de los participantes, un

¹⁰ Cocina CoLaboratorio, “Info” <https://colaboratorykitchen.com/es/>.

¹¹ <https://soundcloud.com/colabkitchenradio>.



Figura 4. Registro del programa organizado por Cocina CoLaboratorio para Visualizing Foodways Field School en Xochimilco (2023). Cortesía: Katie Lawson.



Figura 5. Registro del programa organizado por Cocina CoLaboratorio para Visualizing Foodways Field School en Xochimilco (2023). Cortesía: Katie Lawson.

chinampero de la generación más joven preocupado por la pérdida de biodiversidad y de semillas autóctonas, comprometido con el cultivo sin agroquímicos y el trabajo colectivo con dignidad y respeto¹².

En la Visualizing Foodways Field School, viajamos a través del extenso sistema de canales

mientras escuchábamos una serie de grabaciones de audio relacionadas con relatos de la región (Figura 4). Al llegar a la chinampa, nuestro grupo se reunió para contribuir al *Archivo Biocultural Vivo* de Cocina CoLaboratorio (2022).

El archivo se posiciona como una plataforma temporal, rizomática

¹² Chinampero o chinampera es el nombre que reciben los individuos que cultivan y cuidan las chinampas. Cocina CoLaboratorio. 2020. "Exchanges in the Chinampas of Xochimilco". <https://colaboratorykitchen.com/stories/?story-532>.

y cambiante que promueve el intercambio y el diálogo. Se nos había pedido a cada quien traer una receta, semilla, historia, práctica o herramienta que refiriera a las estrategias que llevamos con nosotros desde nuestros contextos de origen que se han movilizad o en la defensa del territorio y la comunidad (Figura 5). Las experiencias compartidas por los miembros de nuestro grupo fueron de gran alcance, ya que todxs habíamos viajado desde América del Norte, Central y del Sur para estar juntxs. Recogimos productos frescos de la chinampa para crear ensaladas en colaboración, compartiendo historias y tácticas sobre platos de abundancia, creando una visión colectiva desde diferentes territorios.

Mi ofrenda al grupo procedía de las tierras canadienses en las que vivo y trabajo como *invitada no invitada*, y describí el trabajo que están realizando lxs defensores indígenas del agua y la tierra en el contexto de mi hogar.

Más concretamente, conté mi experiencia de acompañar a la abuela Josephine Mandamin —una anciana de la Primera Nación Wikwemikong— en uno de sus Paseos por el Agua. La abuela Josephine renovó la atención sobre las campañas de protección del agua organizando caminatas por los 17.000 kilómetros de la cuenca de los Grandes Lagos. Este ejemplo suscitó nuevos debates sobre las diversas estrategias de lxs activistas medioambientales indígenas de todos los hemisferios. Este texto se ha escrito con este espíritu de intercambio, para hacer referencia al argumento de Yazzie y Baldy de que debemos desarrollar prácticas decoloniales interconectadas y de diversa escala. También me ha impulsado a establecer conexiones con los proyectos conducidos por artistas que Maria Thereza Alves y Ogimaa Mikana llevaron a cabo en el sur de Ontario, y que revelan patrones que resuenan a través de proyectos dispares

de asentamiento colonial —el dominio de la naturaleza, la remodelación radical de la tierra y el agua, y la destrucción de las formas de alimentación indígenas.

Río Don: Maria Thereza Alves

En 2019 tuve el privilegio de trabajar con Maria Thereza Alves en mi rol como una de las curadoras de la Bienal de Arte de Toronto (TBA). Nuestro equipo curatorial trabajó con Kari Cwynar en el Programa de Arte Público del Valle del Río Don de Evergreen, para coproducir una nueva obra de arte de Alves en la ciudad, comprometida con el lugar y con la comunidad local. Dado el trabajo previo de la artista sobre historias silenciadas que iluminan la relación entre la degradación medioambiental y el asentamiento colonial, la Bienal facilitó un diálogo con Helen Mills, fundadora de

Lost Rivers, una organización comunitaria iniciada por la Toronto Green Community¹³. Desde 1995, este grupo ha dirigido una serie de paseos y programas públicos que animan a lxs residentes a redescubrir los ríos perdidos y enterrados que una vez fluyeron por la



Figura 6. Registro de caminata de investigación con Maria Thereza Alves, Kari Cwynar y Katie Lawson: *Phantom Pain* (2019). Cortesía: Katie Lawson.

¹³ El alcance de la organización se ha ampliado como proyecto conjunto de la Toronto Green Community, los Toronto Field Naturalists y los socios comunitarios de Hike Ontario. Su sistema de senderos ha sido designado oficialmente como parte de la Ruta del Legado de Ontario. <https://www.lostrivers.ca/>.

ciudad más grande del país, asentada en la cuenca de los Grandes Lagos. La investigación para el encargo comenzó con una serie de paseos con Mills, que nos sirvió de guía a lo largo de los antiguos caminos del río Don, el arroyo Garrison, el arroyo Taddle, el arroyo Lavender, el arroyo Mud y los arroyos del Mercado. En ellos, nos señalaba con regularidad pistas sutiles en el entorno natural y construido que marcan el antiguo curso de afluentes y arroyos olvidados (Figura 6): desde el derrumbe de una casa que se hunde, construida sobre lo que fue un arroyo, hasta los viejos sauces a lo largo de la cuenca de un parque cubierto de hierba, que indican la antigua orilla de un río enterrado. En los últimos 200 años, el desarrollo urbano cada vez más rápido ha traído consigo diversos grados de intervención en distintos segmentos de la cuenca, siendo el más común el drenaje o relleno de humedales y afluentes para proporcionar espacio al crecimiento

residencial, industrial y comercial.

Maria Thereza Alves se interesó especialmente por el curso bajo del río Don, que ha sido objeto de una vertiginosa serie de transformaciones a gran escala, sometido regularmente a la extracción perjudicial de recursos, a la transformación radical del valle mediante el desarrollo industrial (incluido el uso del río como sumidero de residuos) y a grandes planes de “mejora” de las infraestructuras desde la fundación de York en 1793. El libro de Jennifer Bonnell *Reclaiming the Don: an Environmental History of Toronto's Don River Valley* traza las visiones (y revisiones) europeas del valle del río Don como medio para ilustrar las cambiantes realidades económicas, políticas y tecnológicas —en concreto, la relación entre los seres humanos y la naturaleza— a través de las economías capitalistas de los siglos XIX y XX. Escribe:

«Los enfoques coloniales del río y su valle diferían en aspectos importantes de los que vendrían después. Desde las expediciones de reconocimiento hasta las prospecciones, los tratados de cesión de tierras y los esfuerzos de reasentamiento, los futuros imaginados en este periodo se esforzaron conscientemente por establecer una presencia europea permanente en la región a través de las instituciones de la agricultura, el comercio y la propiedad privada. Específicos en su concepción y práctica a los imperativos coloniales de reclamar y remodelar la geografía del Nuevo Mundo, estos futuros imaginados posicionaron el río Don y su valle como centrales para el desarrollo de la futura capital. Las prácticas derivadas de estas ideas tuvieron efectos visibles y duraderos en los ecosistemas del valle. También desplazaron, y luego sustituyeron por completo, los usos aborígenes de la tierra» (Bonnell 2014)¹⁴.

Es un lugar propicio para los historiadores del medio ambiente, y hay muchas historias que contar sobre esta cuenca. A Alves, sin embargo, lo que más le interesaba era la iniciativa tripartita que surgió en la década de 1880. En aquella época, años de vertido de desechos y aguas residuales por parte del municipio y un creciente centro industrial habían dado lugar a unas condiciones aborrecibles, que incluían malos olores y aguas contaminadas que constituían una amenaza para la salud pública, con brotes frecuentes de cólera y difteria. Las severamente contaminadas aguas del Don se veían

¹⁴ Bonnell, Jennifer. 2014. *Reclaiming the Don: an Environmental History of Toronto's Don River Valley*. Toronto: University of Toronto Press, 22. [Traducción libre.]

agravadas por la deforestación y la erosión del suelo, afectando sus crecidas estacionales. El llamado Plan de Mejora del Don de 1886 pretendía mejorar las condiciones sanitarias de la cuenca, hacerla navegable para grandes buques, acomodar el tráfico ferroviario, crear nuevos terrenos para la industria y ofrecer control de las inundaciones. El ingeniero municipal E. H. Keating propuso que estos elevados objetivos podrían alcanzarse mediante el dragado de un amplio canal desde el puerto hasta la cercana ciénaga de la bahía de Ashbridge y el enderezamiento radical del curso bajo del río Don, desviando la desembocadura de este afluente del lago Ontario. Al final, el proyecto fracasó y la contaminación de la cuenca continuaría sin cesar a lo largo del siglo XX, con un empeoramiento de las inundaciones y un mayor desarrollo, concretamente la

construcción de la autopista Don Valley Parkway.

El parque Riverdale Park West se encuentra en el corazón del curso bajo del río Don, un lugar donde el enderezamiento del afluente fue más severo. Aquí es donde Maria Thereza Alves se sintió obligada a instalar una obra de arte público temporal, una sutil intervención en el parque que actuaría como memorial de la pérdida de un paisaje pasado (Lawson 2022)¹⁵. El título *Phantom Pain* evoca las inquietantes sensaciones, resistentes al tratamiento, de los pacientes humanos que han experimentado la pérdida de un miembro. En efecto, el río Don sufrió una amputación y Riverdale Park West se reinscribe como un lugar de trauma corporal, que sigue enviando señales a través del sistema nervioso de la ciudad. La artista instaló una serie de cinco formas de acero que se asentaban a ras del césped del parque —una

¹⁵ Lawson, Katie. 2022. *Water, Kinship, Belief*. Eds. Candice Hopkins, Katie Lawson y Tairone Bastien. Toronto: Toronto Biennial of Art and Art Metropole, 328.



Figura 7. Maria Thereza Alves: *Phantom Pain* (2019). Escultura pública temporal de acero inoxidable en Riverdale Park West, Toronto. Cortesía: The Toronto Biennial of Art.



Figura 8. Maria Thereza Alves: *Phantom Pain* (2019). Vista en detalle de la superficie de la escultura. Cortesía: Katie Lawson.

representación comprimida y fragmentada del antiguo camino sinuoso del río (Figura 7)—. Desde ciertos ángulos, la obra desaparece casi por completo, pero cuando un transeúnte se acerca, la superficie reflectante de la obra capta el tono del cielo y, por un momento, la superficie del agua, antaño resplandeciente, regresa a este lugar radicalmente alterado (Figura 8). Aunque Alves eligió el acero por sus efectos perceptivos, también la atrajo por ser un material que sería fácilmente reciclado una vez que la Bienal de 2019 llegara a su fin, además de funcionar como una escala modesta que no requeriría una extensa remediación del sitio una vez que la obra fuera retirada.

Phantom Pain hace visibles las complicadas y a menudo soterradas historias de una de las cuencas hidrográficas de Toronto; a pesar de los cambios radicales del río, este vuelve a su cauce original a través del flujo y reflujo del ciclo hidrológico. En el ámbito de este artículo, apenas he rozado la superficie de

la larga historia de degradación medioambiental localizada en esta cuenca urbana. Sin embargo, el compromiso de Maria Thereza Alves con el río Don iba más allá de las condiciones de la tierra y el agua, ya que estos elementos de un ecosistema afectan intrínsecamente a la flora y la fauna autóctonas que antaño prosperaban en la región. La artista reconoció este entrelazamiento, pero solo lo abordó implícitamente. Y como medio de profundizar en mi investigación, sitúo esta obra en diálogo con proyectos de artistas contemporáneos que retoman el efecto dominó que la degradación medioambiental tiene sobre la capacidad de prosperar de todos los seres, humanos y no humanos. Un ejemplo clave de estas interdependencias puede encontrarse en el hecho de que, en la década de 1860, el salmón autóctono, antaño abundante —una fuente de alimento fiable para los habitantes humanos y no humanos de la región durante miles de años—, había dejado de desovar en el río. El

salmón es una de las muchas especies de peces y animales que se han visto afectadas por la transformación radical de los entornos, lo que me lleva a considerar un proyecto centrado en una planta alimenticia concreta originaria de la región de los Grandes Lagos.

Lago Pigeon: Ogimaa Mikana

En los cercanos lagos Kawartha, las comunidades indígenas han tenido la práctica cultural, espiritual y económica de recolectar *manoomin* desde tiempos inmemoriales. La tradición oral atribuye la migración y el asentamiento de los pueblos Anishinaabeg en torno a la cuenca de los Grandes Lagos al seguimiento de una concha en el cielo hace miles de años, que conducía a un “lugar donde los alimentos crecen en el agua”; la abundancia de arroz salvaje en las cuencas de agua dulce de la región se convirtió

así en un elemento central de su cosmología. Al ser el único grano de este tipo autóctono de Norteamérica, ha servido durante miles de años como alimento tradicional, sustrato medicinal para cataplasmas, ofrenda espiritual en ceremonias como funerales, fuente de alimento para diversas aves acuáticas, y refugio para crías de peces, ranas y presas acuáticas (Stack Whitney 2015)¹⁶. Ogimaa Mikana es un colectivo artístico fundado por Susan Blight y Hayden King, que trabaja en el arte público y la práctica social para afirmar la autodeterminación anishinaabe en la tierra. En 2016, Ogimaa Mikana amplió su proyecto de intervenciones en señalización y placas históricas, *Reclaiming/ Renaming* [Recuperar/ Renombrar] (2013-), para incluir una valla publicitaria cerca de Peterborough, Ontario, que sirvió como intervención creativa en la lucha de los anishinaabe de

¹⁶ Stack Whitney, Kaitlin. 2015. “*Manoomin: The Taming of Wild Rice in the Great Lakes Region*”, *Arcadia* no. 2. Rachel Carson Center for Environment and Society: <https://doi.org/10.5282/rcc/6830>.

Mississauga para cosechar arroz silvestre (*minomiin, manomin o manoomin*).

El lago Pigeon, un popular destino de “casas campestres”, recibió atención internacional cuando un grupo de colonos organizado por ciudadanos presionó para que se eliminara el arroz silvestre del cuerpo de agua con el fin de “facilitar la navegación de sus botes y proteger el valor de sus propiedades frente al lago” (Carleton 2016)¹⁷. A pesar de que los derechos del pueblo Anishinaabeg a cazar, pescar y recolectar alimentos en sus territorios tradicionales están protegidos por los Tratados Williams del siglo XIX, los colonos no indígenas plantean sus propias reivindicaciones, que dan prioridad a una estética

paisajística particular y al uso del lago para actividades recreativas. Como señala Sarah Wylie Krotz, estas quejas contemporáneas tienen resonancias históricas, ya que la colona, escritora y botánica británica Catharine Parr Traill escribió en 1830 sobre el impedimento que ocasionaban los lechos de arroz para el “progreso” de los barcos (Krotz 2017)¹⁸. El relato escrito por Traill coincidió con una afluencia de colonos a la región y, tres años después, el gobierno británico autorizó la construcción de esclusas, presas y un sistema de canales que formarían la vía navegable Trent-Severn. Este proyecto de geingeniería provocó la inundación de los territorios de la Primera Nación de Curve Lake, la Primera Nación Hiawatha

¹⁷ Carleton, Sean. 2016. “Decolonizing cottage country: Anishinaabe art intervenes in Canada’s ‘wild rice war’” *Canadian Dimension*, (September 15, 2016): <https://canadiandimension.com/articles/view/decolonizing-cottage-country-anishinaabe-art-intervenies-in-canadas-wild-ric>.

¹⁸ Krotz, S. W. 2017. “The Affective Geography of Wild Rice: A Literary Study”, *Studies in Canadian Literature* 42.1: <https://journals.lib.unb.ca/index.php/SCL/article/view/25931>.

y la Primera Nación Scugog, así como impactos negativos en los hábitats de peces y animales, y la disminución de los arrozales. En el centro del reportaje contemporáneo sobre el conflicto está James Whetung, miembro de la Primera Nación de Curve Lake, cosechador con licencia provincial y fundador de la empresa arrocera Black Duck Wild Rice, que lleva el nombre del clan de su padre (Jackson 2016)¹⁹. Las actividades de la empresa son de gran alcance: durante 40 años, Whetung ha trabajado para rehabilitar los arrozales locales en consulta con los ancianos de la comunidad, cultivar y vender arroz silvestre, y reeducar al público sobre cómo recolectar y procesar la planta mediante talleres experienciales

como defensor de la soberanía y la seguridad alimentarias indígenas.

El cartel montado por Ogimaa Mikana reza “*Anishinaabe manoomin inaakonigewin gosha*” —sin traducción al inglés, pero flanqueado por el hashtag #ogimaamikana (que lleva a los curiosos al sitio web del colectivo) y un sencillito dibujo lineal del cultivo ligado al agua (Figura 9). La presencia de la lengua anishinaabemowin es en sí misma una perturbación dentro de un paisaje dominado por la lengua de los colonizadores británicos²⁰. Se pone en el espectador la carga de buscar más información, y fácilmente descubriría que el texto se traduce como “el arroz salvaje

¹⁹ Jackson, Lisa. 2016. “Canada’s Wild Rice Wars” *Al Jazeera*: <https://www.aljazeera.com/features/2016/2/20/canadas-wild-rice-wars>.

²⁰ Aunque queda fuera del ámbito de este texto, merece la pena señalar que, del mismo modo que la manipulación del agua y la tierra es una estrategia de asentamiento colonial, también lo es la imposición de la lengua del colonizador y la pérdida de las lenguas indígenas (que forman parte del patrimonio cultural inmaterial de una comunidad determinada). Se ha producido un resurgimiento de las intervenciones con lenguas indígenas en espacios públicos de todo el mundo, una línea de investigación generativa propia que se fomenta mediante el intercambio de estrategias globales de descolonización.



Figura 9. Ogimaa Mikana: *Reclaiming/Renaming* (Susan Blight y Hayden King), “Anishinaabe manoomin inaakonigewin gosha” (2016). Valla en Peterborough, Ontario.

es ley anishinaabe”. Susan Blight describe las enseñanzas filosóficas que son fundamentales para la recolección de esta fuente de alimento nutritivo y sostenible —enseñanzas que se ven amenazadas por la falta de libertad para continuar con las prácticas basadas en la tierra, que son fundamentales para la identidad y la soberanía anishinaabeg (Carleton 2016). Hay aquí resonancias con la afirmación de Cocina CoLaboratorio y Maria Thereza Alves de que la chinampa

representa no solo un sistema alimentario sostenible, sino que forma parte de una intrincada red de relaciones humanas y no humanas que dan forma a nuestra conexión con el lugar y la cultura. Entrelazada con la cosecha y la siembra del arroz salvaje, está la expresión de esa identidad a través de canciones, historias, danzas y ceremonias que acompañan el secado, tostado y aventado del grano —todo ello forma parte de la red de relaciones que Leanne Betasamosake Simpson describe como la “ecología de la intimidad” de su nación (Simpson 2017)²¹.

Conclusiones

Cada uno de los proyectos detallados en este documento parece bastante diferente a primera vista: una exposición en una galería, una serie efímera de reuniones con sus grabaciones de audio resultantes, una escultura de acero y una valla publicitaria.

²¹ Simpson, Leanne Betasamosake. 2017. “Land and Reconciliation: Having the Right Conversations”. *Watershed Sentinel*: <https://watershedsentinel.ca/articles/land-reconciliation/>.

Surgieron de geografías y contextos sociopolíticos distintos, pero cada unx de lxs artistas o colectivos de artistas recupera un aspecto del patrimonio cultural y medioambiental local y del conocimiento indígena, trabajando con estrategias estéticas vinculadas a la práctica social para traducir, desarrollar y amplificar investigaciones o historias existentes. También hay algo fundamentalmente relacional en el proceso de realización de cada obra: lxs artistas asumen un papel amplificador y comparten estrategias con las prácticas basadas en la comunidad. Mientras que Maria Thereza Alves defiende el trabajo del Museo Comunitario del Valle Xico y Lost Rivers, yo diría que Ogimaa Mikana proporcionó un

impulso de señal a Black Duck Wild Rice y James Whetung, y Cocina CoLaboratorio demuestra el significado más literal de amplificación en su difusión de una red en expansión de investigadores y profesionales interdisciplinarios. A primera vista, las obras de arte contemporáneo resultantes aprovechan los contextos locales mediante la manipulación y transformación forzadas del agua y la tierra, pero también se extienden para incluir la consideración de cuestiones igualmente críticas de nuestro tiempo: la soberanía indígena, los sistemas alimentarios y las prácticas agrícolas sostenibles. Estxs artistas me animan a mirar al pasado para imaginar un futuro alternativo, pues siempre existe la promesa del retorno.

Katie Lawson (Eugene, EE.UU., 1992) Curadora y escritora
residenciada en Toronto (Canadá). Ha curado exposiciones para
Kitchener Waterloo Art Gallery (2024), Images Festival (2023), la
Bienal de Arte de Toronto (2022/2019), el Centro de Arte MacLaren
(2021), el Museo de Arte de la Universidad de Toronto (2018), la
Galería de Arte de Ontario (2018), Y+ Contemporary (2017), y RYMD

Reykjavik (2017). Es candidata a doctora en Arte y Cultura Visual en la Western University, con especial atención al arte contemporáneo, la práctica curatorial y el cambio climático. Lawson fue galardonada con la Hnatyshyn Foundation Fogo Island Arts Young Curator Residency en 2023. Colabora en diversas publicaciones impresas y en línea. Dirigió la redacción del doble catálogo de la Bienal de Toronto *Water, Kinship, Belief* (2022) y fue editora de arte de *Hart House Review* (2016-2019). Forma parte de la junta directiva de la organización sin ánimo de lucro Art Metropole.

Traducido del inglés por Luis Mancipe León y Saúl Figueredo.

Feminismo posthumanista y crisis hídrica en la obra *Kowkülen* de Seba Calfuqueo

Camila Stipo

Resumen

Esta investigación analiza la obra *Kowkülen* de Seba Calfuqueo desde el feminismo posthumanista. Se plantea que esta pieza opera como una figuración hidrofeminista, es decir, una mediación material-conceptual que posibilita el entendernos en comunidades más-que-humanas, en tanto permite cartografiar las intraacciones que habilitan la constitución de una hidrocomunidad que se materializa a partir de historias de colonización, patriarcado y extractivismo. De acuerdo con esto, la crisis hídrica es pensada a través de la obra como eventos de dimensiones variables, dependiendo de dinámicas y relaciones específicas con el agua.

Introducción

Esta investigación analiza la obra *Kowkülen* [Ser líquido] de la artista Seba Calfuqueo, mostrando cómo esta permite pensar la crisis hídrica contemporánea, ya no como un problema “universal” sino como eventos de dimensiones variables dependiendo de dinámicas locales y relaciones específicas con el agua, entendiéndola no como un “recurso” o “H2O”, sino como un agente más en las intraacciones¹ específicas de distintas comunidades. Así, argumentaré que *Kowkülen* permite llevar la atención hacia relaciones específicas de aguas específicas, marcadas por historias de colonialismo, extractivismo y patriarcado.

Asimismo, la obra abre posibilidades gestacionales de resistencias más-que-humanas, cuestionando a través de ellas las divisiones binarias jerárquicas que constituyen la epistemología moderna Occidental en la base de la división naturaleza/cultura implicada en el paradigma del “agua moderna”.

Para ello, en primer lugar, se muestran los problemas de enfrentar la crisis hídrica desde el paradigma del “agua moderna” (Linton 2006)², es decir, el agua entendida como una sustancia única (H2O) que pertenece al ámbito de la naturaleza, que puede ser entendida de acuerdo a métodos de abstracción y cuantificación científicos, y en consecuencia debe ser manejada globalmente de

¹ Intraacción es un término baradiano que se utiliza para sustituir a la “interacción”, que requiere cuerpos preestablecidos que luego participan en la acción entre sí. Intraacción entiende la agencia no como una propiedad inherente a un individuo o humano que debe ejercerse, sino como un dinamismo de fuerzas en el que todas las “cosas” designadas se intercambian y difractan constantemente, influyendo y trabajando inseparablemente.

² Linton, Jamie. 2006. *What Is Water? The History of a Modern Abstraction*. Tesis doctoral. Ottawa: Carleton University. <https://doi.org/10.1080/14649365.2012.757036>.

acuerdo a criterios económicos de eficiencia, cuestión que ha tenido expresiones particulares pero paradigmáticas en Chile.

En segundo lugar, se ofrece un enfoque alternativo para pensar la crisis de acuerdo a las propuestas posthumanistas de Astrida Neimanis, según quien es necesario poner atención a las materialidades de las aguas que constituyen los cuerpos para, en primer lugar, rastrear las huellas de las dinámicas locales específicas de colonialismo, extractivismo y patriarcado que se encarnan en las aguas y direccionan sus flujos y, en segundo lugar, para aprender de la gestacionalidad de las aguas para transformarnos en “medios para otros” (Neimanis 2017)³, es decir, generar relaciones que habiliten el florecimiento y la sostenibilidad de la vida.

De acuerdo con esto, sostendré que *Kowkūlen* opera como una cartografía hidrofeminista, pues lleva nuestra atención

a dimensiones locales y globales de aguas específicas, cuestionando al mismo tiempo y situadamente la individualidad del sujeto moderno Occidental y la constitución del agua moderna, para gestar futuros hidrocomunes.

El paradigma del agua moderna

Jamie Linton ha mostrado cómo, desde principios del siglo XVII, la distinción radical entre naturaleza y cultura evacua los significados culturales asociados al agua, pasando a entenderse como una sustancia única y esencial (H₂O) (Linton 2006, 108-144), es decir, el paso de la comprensión de la existencia de aguas a la de agua. Este fenómeno ha sido entendido como la “conquista del agua” (108), en tanto se contextualiza en las crecientes demandas de productividad capitalistas que exigen una conceptualización del agua más adecuada a sus fines. Linton llama “agua moderna” al hábito de abstraer, fijar,

³ Neimanis, Astrida. 2017. *Bodies of Water. Posthuman Feminist Phenomenology*. London & New York: Bloomsbury Academic, 102.

contener y relacionarnos con el agua, por ejemplo, a través de la codificación H₂O, hábito de gran utilidad para la industria y el mercado, pero ineficaz y perjudicial para enfrentar la crisis hídrica actual (4).

Linton cita a Derek Gregory para caracterizar esta forma dominante de relacionarnos con el agua, que opera a escala mundial desde fines del siglo XX, según el cual el nuevo discurso de hidrología e ingeniería hidráulica que tradujo la naturaleza en fórmulas matemáticas no da lugar a ningún tipo de “conocimiento local”, pues “la hidráulica de los canales de riego y la mecánica de la construcción de presas podían ser iguales en todo el mundo” (41).

Esta relación abstracta y universalizante con el agua tiene consecuencias específicas en el abordaje de la crisis hídrica de parte de quienes se encuentran en el poder. Linton muestra

cómo a finales de los noventa el problema del agua empieza a presentarse como “global”, en la medida en que comienza a afectar los intereses de los países ricos, aun cuando el diagnóstico de los problemas de agua como endémicos en los países pobres tenía ya un buen tiempo (332). Este enfoque global ha implicado la búsqueda de la maximización de la eficiencia del uso del agua, extrayéndola como un “bien económico”. Así, la respuesta a la crisis del agua moderna ha sido intentar salvarla, convirtiendo el agua en una abstracción económica basada en el principio de la escasez natural.

Esto es especialmente relevante al analizar el caso chileno de gestión del agua, pues este ha sido considerado “un caso paradigmático de gobernanza medioambiental neoliberal” (Prieto 2022)⁴. A partir del golpe de Estado cívico-militar ocurrido

⁴ Prieto, Manuel. 2022. “Indigenous Resurgence, Identity Politics, and the Anticommodification of Nature: The Chilean Water Market and the Atacameño People”, en *Annals of the American Association of Geographers* 112, no. 2: 1, <https://doi.org/10.1080/24694452.2021.1937036>

en 1973, en Chile se implementó, a través de la fuerza, un modelo económico basado en el mercado como asignador de recursos, la privatización de la actividad económica, la liberalización de la economía a través de la apertura a mercados extranjeros y, en general, la reducción del aparato estatal como agente económico.

En este contexto, la dictadura impuso el Código de Aguas de 1981, el cual cimentó un modelo de administración de las aguas basado en la propiedad privada sobre sus derechos, así como la separación de estos de la propiedad de la tierra, con libertad para su transacción en el mercado para comprarse, venderse, hipotecarse, heredarse y transferirse libremente como cualquier otro bien inmueble, buscando establecer las normas y condiciones jurídicas que produzcan espontáneamente un

mercado de aguas que maximice el beneficio con mínima acción estatal (Bauer 2004)⁵.

De este modo el agua, ya pasada por la abstracción que la convierte en H₂O, pasa por una segunda abstracción que permite pensarla en términos de un recurso económico escaso, lo que para el caso chileno significa una abstracción de su medio, al separarla jurídicamente de la propiedad de la tierra.

Agua y posthumanismo

Abordando la cuestión de la abstracción del agua, la teórica posthumanista Astrida Neimanis (2014)⁶ afirma que,

«tratar el agua como algo cuantificable e instrumentalizado no solo conlleva el riesgo de su explotación y deterioro, sino que además oculta un paradigma de

⁵ Bauer, Carl J. 2004. *Siren Song. Chilean Water Law as a Model for International Reform*, Washington, DC 20036-1400: Resources for the Future.

⁶ Neimanis, Astrida. 2014. "Alongside the Right to Water, a Posthumanist Feminist Imaginary". *Journal of Human Rights and the Environment* 5, no. 1 (2014): 5-24., 12. [Traducción libre.]

gestión que, en última instancia, es inviable y no responde a los desafíos específicos del agua, en lugares y momentos concretos. La abstracción es, por tanto, otro problema ligado a cuestiones de cuantificación, instrumentalización, antropocentrismo y división naturaleza/cultura».

Neimanis sostiene que la crisis del agua es también una crisis social, en tanto esta se precipita por un imaginario social de lo que es el agua (Neimanis 2017, 20). De acuerdo con ello, la autora ofrece una perspectiva diferente para pensar no solo el agua, sino también las relaciones sociales que esta conlleva y posibilita (20), ya no desde la perspectiva de la abstracción del H₂O, sino desde las relaciones locales materializadas por intraacciones específicas que el agua encarna y por las que es encarnada. Neimanis propone una perspectiva posthumanista de acercamiento al problema de la

crisis hídrica, buscando habilitar formas de comunidad frente a la crisis climática, sin obviar las dinámicas de distribución desigual de cargas y beneficios que esta última implica, ni tampoco las responsabilidades éticas específicas involucradas en la situación de crisis contemporánea.

Téngase en cuenta que, en términos generales, el sujeto para el posthumanismo es definido

«a través de una ecofilosofía de las pertenencias múltiple, como sujeto relacional determinado en, la, y por la multiplicidad, que quiere decir un sujeto en condiciones de operar sobre las diferencias pero también internamente diferenciado y, sin embargo, aún arraigado y responsable. La subjetividad posthumana expresa, por ende, una forma parcial de responsabilidad encarnada e integrada, basada en un fuerte sentimiento de la colectividad, articulada gracias a la relación

y a la comunidad» (Braidotti 2013)⁷.

Es decir, el posthumanismo apunta a superar la individualidad del sujeto, centrando su análisis en las relaciones o intraacciones como las unidades analíticas más fundamentales. Asimismo, desecha los enfoques antropocéntricos para observarlas, considerando agentes tanto a humanos como a no-humanos. Finalmente, esta perspectiva no busca encontrar verdades universales, sino más bien implica un “pensar-desde” (Haraway 2019)⁸, es decir, centrarse en qué pueden decirnos las experiencias situadas, historizadas, locales y materiales sobre alternativas para “pensar/hacer de políticas y ecologías más vivibles en los tiempos de quema y extracción llamados Antropoceno y Capitaloceno” (141). Es por ello que, aun

cuando esta perspectiva barre con la prioridad del humano (y particularmente del hombre blanco, heterosexual y propietario) como foco dotador de sentido y único agente en la configuración de los hechos del mundo, no redundando en una homogenización ética en la cual es imposible asignar responsabilidades. Es justamente la cuidadosa cartografía de las dinámicas locales, y no las reglas universales, las que permiten identificar a los participantes del devenir de los hechos, constituyendo una ética situada (Braidotti, 56), que incluye a la naturaleza no como una madre bondadosa, sino como un agente activo en las intraacciones que materializan los distintos estados de cosas del mundo.

De acuerdo con esto, en tanto estos enfoques se enfrentan con perspectivas extremadamente arraigadas respecto al sujeto individual y la agencia como

⁷ Braidotti, Rosi. 2013. *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa S.A., 58.

⁸ Haraway, Donna. 2019. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni, 20.

prerrogativa exclusivamente humana, requieren de mediaciones material-conceptuales que abran la posibilidad de entendernos en comunidades más amplias que solo la humana, sin invisibilizar las diferencias resultado de las dinámicas jerárquicas extractivistas, coloniales, racistas, y patriarcales. Esto es lo que se ha llamado “figuraciones” (Neimanis 2017, 5-6).

Neimanis nos invita a pensarnos como “cuerpos de agua”, argumentando que “como cuerpos de agua, somos *a la vez* diferentes y comunes; el agua nos pide que demos cuenta de nuestra propia política (muy humana) de ubicación, aunque esta situación siempre nadará más allá de nuestro dominio, encontrando confluencia con otros cuerpos y tiempos” (4-5). En otras palabras, la invitación no implica *imaginarnos* como cuerpos de agua, ni tiene que ver con abstracciones tales como “lo líquido” o el H₂O, sino que, más bien, llama a *poner atención* en la materialidad de las aguas concretas que nos constituyen y con las cuales convivimos, para cambiar el cómo pensamos nuestro habitar el mundo (19-22).

Al mismo tiempo, Neimanis explora el potencial gestacional del agua para pensar en nuestras capacidades de resistencias y responsabilidades frente al momento de crisis, argumentando que

«Si todos somos acuáticos, entonces todos albergamos el potencial de la gestacionalidad acuática dentro de nuestros seres corporales. [...] esta gestación no tiene por qué adoptar la forma de un útero humano reproximal: podemos ser gestantes como

amantes, como vecinos, como extraños accidentales. Aprendemos la gestación del agua; repetimos su potencial en y como cuerpos acuosos, también. En el contexto de las apremiantes crisis del agua en nuestro mundo, esta lección puede animarnos a ser más reflexivos y más receptivos, en cuanto a lo que devolvemos al agua en todas sus formas, pero en particular a esas masas de agua planetarias que nosotros (como siempre diferenciados) explotamos, contaminamos e instrumentalizamos actualmente. ¿Cómo podríamos, en una disolución parcial de nuestra propia subjetividad soberana, llegar a ser también gestacionales para este medio gestacional?» (69).

Es por ello que Neimanis habla de “hidrofeminismos”, en el sentido de que objetos del pensamiento feminista, como la gestación, se extienden rizomáticamente hacia nuevas preocupaciones a través de los cursos de aguas de los cuales somos parte.

«Seguir nuestros cuerpos de agua a lo largo de sus arroyos y afluentes significa aventurarnos más allá de la división y unión de los cuerpos humanos diferenciados sexualmente: nos encontramos enredados en coreografías intrincadas de cuerpos y flujos de todo tipo, no solo cuerpos humanos, sino también otros cuerpos de animales, vegetales, geofísicos, meteorológicos y tecnológicos; no solo flujos de agua, sino también flujos de poder, cultura, política y economía» (Neimanis 2014, 111-112).

Convertirnos en cuerpo de agua es dejarnos llevar a pensar la ética animal, la degradación medioambiental o el capitalismo neocolonial, desde perspectivas feministas que, a su vez, expanden los límites del feminismo (112).

Pensarnos como cuerpos de agua permite generar cartografías locales en las cuales el agua interfiere activamente, cuestionando la división jerárquica naturaleza/cultura

replicada en los “dualismos: yo/otro, mente/cuerpo, [...] hombre/mujer, civilizado/primitivo, realidad/apariencia, todo/parte, agente/recurso, constructor/construido, activo/pasivo, bien/mal, verdad/ilusión, total/parcial, Dios/hombre” (Haraway 2019, 14). Del mismo modo, la figuración descubre la potencial gestacionalidad de las aguas que nos habitan, abriendo la posibilidad de alianzas más-que-humanas para la sostenibilidad de la vida en el Antropoceno.



Seba Calfuqueo: *Kowkülen* [Ser líquido]. Registro video: Cons Gallardo y Raúl Moncada. Cortesía: Seba Calfuqueo.

Kowkülen [Ser líquido]

Quisiera sugerir que la figuración de los “cuerpos de agua” de Astrida Neimanis es de utilidad para pensar la obra *Kowkülen*, de la artista visual y performer mapuche champurria y no binaria Seba Calfuqueo⁹.

Kowkülen consiste en un video de tres minutos y medio, presentado en la exposición *Ko ñi weychan* [Las luchas del agua], en el cual vemos a la artista en distintas escenas, sumergida desnuda y de espaldas en las aguas del río Cautín, región de la Araucanía, rodeada por el bosque nativo. El cuerpo de Seba aparece en distintas posiciones con amarras *shibari* azules, dejándose mecer por las aguas que le rodean. El diseño sonoro está compuesto por el sonido del río, y la imagen está acompañada por diferentes textos en español y mapudungun.

Refiriéndose a esta obra, Seba apunta:

«La obra *Kowkülen* nace con mi aproximación al territorio de Curacautín, un territorio complejo y asediado por las forestales de monocultivo que destruyen la existencia de la biodiversidad y que solo permiten el crecimiento de una especie única. Desde muy pequeño [sic] tuve un vínculo con las aguas próximas a los lagos Villarrica y Calafquén. El agua siempre fue un entorno que me enseñaron a valorar y a respetar en sus diversas formas: *trayenko* o vertiente, *traitraiko* aguas que se golpean con las piedras, y *lefü*,

⁹ Seba Calfuqueo, *Kowkülen*, 2020, <https://vimeo.com/457468658>.

es decir, ríos donde el agua corre libre» (en Barros Cruz 2022)¹⁰.

Heather Davis afirma que el arte es un espacio de experimentación para vivir en un mundo dañado, proporcionando un espacio para pensar y narrar las formas que habitamos el mundo, “narraciones que pueden ser perjudiciales o visionarias, que pueden conectarnos o separarnos de la tierra” (Davis 2018)¹¹. En la misma línea, para Calfuqueo, el arte

«es un espacio de creación de otras realidades, inviables bajo el sistema colonial en el que vivimos. El arte es una herramienta más para la descolonización, que nos permite sensibilizarnos con el entorno y con otros seres, pensando otras formas de relacionarse, fuera de las establecidas por la sociedad. El arte es un campo que permite pensar el futuro, un lugar que históricamente se nos ha negado a los pueblos indígenas» (en Barros Cruz 2022, 35).

En este sentido, mi hipótesis es que esta obra opera como una cartografía hidrofeminista, en la medida en que los mapas no pueden entenderse como representaciones transparentes del territorio. El territorio no precede al mapa, sino que el espacio se convierte en territorio a través de prácticas de

¹⁰ Barros Cruz, María José. 2022. “Seba Calfuqueo”, en *Aguas libres. Conversaciones con artistas y activistas por la defensa del agua en Abya Yala*. Santiago de Chile: Ocho libros, 33.

¹¹ Davis, Heather. 2018. “Art in the Anthropocene”, ed. Rosi Braidotti y Maria Hlavajova, *Posthuman Glossary*. London & New York: Bloomsbury Academic, 65.



Seba Calfuqueo: *Kowkülen* [Ser líquido].
Registro de montaje. Cortesía: Seba
Calfuqueo.

delimitación que incluyen la cartografía. Dado que los lugares se planifican y construyen sobre la base de mapas, de modo que el espacio es en sí mismo una representación del mapa, la diferenciación entre lo real y la representación pierde sentido. Los mapas y los territorios se coconstruyen. El espacio se constituye a través de las prácticas cartográficas (Corner 2018)¹².

De acuerdo con esto, la obra de Calfuqueo es un mapa no solo porque permite seguir las relaciones y dinámicas particulares de cuerpos-territorios específicos con los problemas producidos por el extractivismo neoliberal, la norma binaria de género, el colonialismo, el antropocentrismo y el secularismo como estructuras organizadoras de los cuerpos y las violencias que sobre ellos se

¹² Corner, James. 2011. "The Agency of Mapping: Speculation, Critique and Invention". En *The Map Reader: Theories of Mapping Practice and Cartographic Representation*, ed. Martin Dodge, Rob Kitchin y Chris Perkins. John Wiley & Sons, 93. <https://doi.org/10.1002/9780470979587.ch12>.

ciernen, sino porque, al mismo tiempo, abre posibilidades para generar nuevas formas de hidrocomunidad frente a la crisis hídrica. Esto último es lo que llamaré la capacidad gestacional de *Kowkülen*.

Ahora bien, tal como apunta Neimanis, atender a las aguas que constituyen una hidrocomunidad exige que demos cuenta de la diversidad de políticas de ubicación que en ella se encuentran (Neimanis 2017, 4-5), por lo que no es posible soslayar las dinámicas de distribución desigual de cargas y beneficios de la crisis. Este ejercicio requiere rastrearlas por medio de flujos hídricos que llevan en su materialidad historias de contaminación, despojo, resistencias, invisibilización, asentamiento, espiritualidad y comunidades de resistencia multiespecie.

Esto es justamente lo que se observa en *Kowkülen*, en tanto

permite pensar localmente la crisis hídrica, articulándola con otro tipo de divisiones que resuenan con el binario jerárquico naturaleza/cultura, tales como hombre/mujer, ciencia/superstición, civilizado/bárbaro, religioso/secular, etc. La obra, de este modo, invita a reflexionar sobre el problema del extractivismo como un problema vinculado a la epistemología moderna Occidental, anclada en la individualidad del sujeto. Asimismo, propone alianzas más-que-humanas que se resisten a las taxonomías de la modernidad, generando un cuerpo de agua como fabulación especulativa, que evidencia tanto la posibilidad de intraacciones multiespecie locales, como las historias de aguas particulares puestas en relación en cada momento y lugar, es decir, históricamente situadas.

El río Cautín, donde transcurre el video, es el tributario más importante del río Imperial, una de las tres cuencas principales de la región¹³. Estas cuencas

¹³ La región tiene tres cuencas principales: la del río Imperial, la del río Tolten y la cuenca alta del Biobío.

han ido disminuyendo su caudal debido a la baja de las precipitaciones y la elevación de la isoterma 0°C. Estos fenómenos son producto de los efectos del cambio climático (Rojas Corradi 2012)¹⁴, y han contribuido a la mega sequía que afecta todo el país, pero que se expresa de modo crítico en una región que, en el imaginario colectivo nacional, se caracteriza por ser un territorio de agua abundante (Neira Barría 2020)¹⁵.

La disminución de los caudales se suma a la sobreexplotación de los acuíferos superficiales y subterráneos, y el alto uso para actividades agroforestales y generación eléctrica; causas que se relacionan, a su vez, con el ya mencionado estatuto legal y jurídico del agua en Chile, así como la concentración de

derechos de uso vinculados al Código de Aguas de la dictadura (Neira Barría 2020).

Es por ello que *Kowkūlen* inicia con un fondo negro y letras azules, en las cuales leemos: “En Chile, el Código de Aguas escrito durante la dictadura de Pinochet en el año 1981 sigue vigente. Este documento define el agua como un bien mueble”. De este modo, la obra parte por dirigir nuestra atención hacia una estructura económica extractivista y antropocéntrica de escala planetaria, pero que tiene expresiones particulares en territorio chileno, es decir, la historia de violencias vinculadas a la dictadura militar que consolidó la priorización del agua como bien al servicio de los sectores industriales (Budds 2020)¹⁶, quedando la

¹⁴ Rojas Corradi, Maisa. 2012. “Cambio climático global”, en *Cambio climático global: vulnerabilidad, adaptación y sustentabilidad. Experiencias internacionales comparadas*, ed. Jorge Rojas Hernández. Editorial Universidad de Concepción, 48.

¹⁵ Neira Barría, Paz. 2020. “Situación del agua en la Araucanía”. <https://observatorio.cl/situacion-del-agua-en-la-araucania/>.

¹⁶ Budds, Jessica. 2020. “Gobernanza del agua y desarrollo bajo el mercado: Las relaciones sociales de control del agua en el marco del

reproducción de la vida de humanos y no-humanos en segundo plano.

Sin embargo, el lugar donde es llevada a cabo la obra, la región de la Araucanía, y el cuerpo mapuche de la artista, nos transportan a dimensiones más específicas del modelo extractivista y sus vínculos con el colonialismo. Me refiero a la “pacificación de la Araucanía”, proceso por el cual las tierras mapuche son ocupadas y colonizadas por el Estado chileno en la segunda mitad del siglo XIX (Mallon 2009)¹⁷. Como es sabido, esta ocupación se tradujo en la usurpación de tierras a las comunidades indígenas por medio de procesos de acumulación por desposesión (Harvey 2005)¹⁸, lo que en relación al agua ha

significado la acumulación de los derechos de uso.

«Entre todas las sanitarias, comités de agua potable y comunidades indígenas tienen derechos por 7.152 litros por segundo de un total de 192.729, correspondientes a un 3,7% del total regional”. OC [...] La situación es especialmente crítica en los sectores rurales, donde se concentra la población regional sin acceso a una red pública de agua (un 22% de la población regional)» (Neira Barría 2020).

Es justamente a esta usurpación a la que Calfuqueo va a referir en la primera escena de *Kowkülen*. En ella, se observa su cuerpo casi completamente sumergido en el río, confundándose con las piedras en las que el agua golpea —*traitraiko*—. Aquí leemos:

Código de Aguas de Chile”, *Investigaciones Geográficas*, no. 59, 17. <https://doi.org/10.5354/0719-5370.2020.57717>.

¹⁷ Mallon, Florencia. 2009. “El siglo XX mapuche: esferas públicas, sueños de autodeterminación y articulaciones internacionales”, en *Las disputas por la etnicidad en América Latina*, ed. Christian Martínez y Marco Estrada. Santiago, Catalonia, 156.

¹⁸ Harvey, David. 2005. “El ‘nuevo’ imperialismo: acumulación por desposesión”. CLACSO.

“La historia de los pueblos asentados históricamente *inaltu lafken mew* próximos al agua. He estado aquí, en estado líquido, corriendo por diversas cuencas”. Así, la obra no está hablando de aguas abstractas, sino de la materialidad de este cuerpo-agua configurado específicamente por el agua que constituye la sangre mapuche de Seba (Neimanis 2017, 29), en relación material e histórica con las aguas del río Cautín, llevándonos a los conflictos históricos del Estado de Chile y el pueblo Mapuche.

Estos conflictos se reflejan en despojos de aguas y tierras a las comunidades que hoy tienen su principal expresión en las empresas forestales, las cuales, amparadas por el Estado a través de la militarización en defensa de la propiedad privada, destruyen el bosque nativo y los cursos de agua que se observan

de principio a fin componiendo la escena que construye la artista en el video (Martínez 2018)¹⁹.

Ahora bien, Calfuqueo agrega que son “Amarres líquidos, históricos. Saber que soy parte del territorio” (*Köwkulen*), relevando tanto lo ineludible de su vínculo corporal con la colectividad territorial y ecosistémica formada por las historias específicas encarnadas en este cuerpo de agua, como el cuestionamiento a la separación artificial realizada en dictadura entre agua y territorio (Barros Cruz 2022, 32). Es por ello que, mientras el texto del video denuncia el mandato del mercado sobre la vida, observamos el cuerpo de Seba separarse de la tierra y salir de escena.

Sin embargo, el bosque nativo, el río Cautín y el cuerpo de Seba no pueden comprenderse como tres entidades separadas que componen la obra, pues están

¹⁹ Martínez, María José. 2018. “Reflexiones y propuestas desde la defensa del territorio y la refundación del pueblo Mapuche. Mujeres del Parlamento Koz Koz, Panguipulli, Chile”, en *Mujeres en defensa de territorios. Reflexiones feministas frente al extractivismo*, ed. Angela Erpel Jara. Santiago de Chile: Fundación Heinrich Böll, 65.

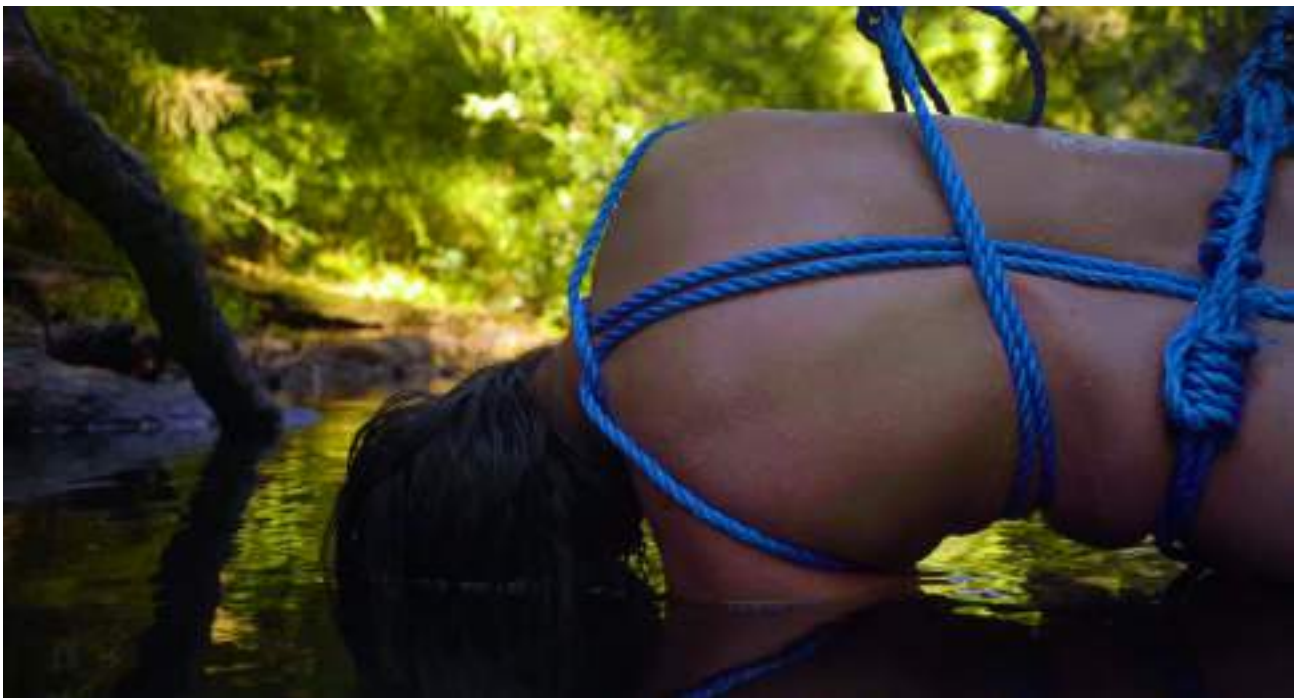


Seba Calfuqueo: *Kowkülen* [Ser líquido]. Registro video: Cons Gallardo y Raúl Moncada. Cortesía: Seba Calfuqueo.

ya hídricamente vinculadas por medio de dependencias específicas, amenazadas por esta historia de violencias, evidenciando la porosidad de los límites de los cuerpos que nos abren a las comunidades hídricas de las que habla Neimanis. Es justamente esto lo que queda en evidencia en la siguiente escena, a través de las amarras que atan a la artista al tronco de un árbol, sumergiendo parte de su cuerpo en el agua, y el ocultamiento parcial de su rostro dificultando su identificación individual durante todo el video. En este

mismo sentido, la intensificación de la presión que se observa sobre el cuerpo de Seba a través de las amarras que le atan a medida que avanza el video, sugiere también la presión de las dinámicas modernas coloniales y extractivistas sobre toda la hidrocomunidad.

De este modo, la obra no solo pone en el centro las tensiones entre el Estado chileno y el pueblo Mapuche, sino que da cuenta de cómo esta historia particular ha tenido consecuencias perjudiciales para



Seba Calfuqueo: *Kowkülen* [Ser líquido]. Registro video: Cons Gallardo y Raúl Moncada. Cortesía: Seba Calfuqueo.

todas las ecologías vitales multiespecie que se sostienen a través de los ciclos hidrológicos.

«Muchos pueblos indígenas defienden la vida. Defender la vida significa preservar también los bosques nativos y lo que habita en ellos. Sin estos no hay posibilidad de vida, y esa es la lucha que han llevado muchos pueblos alrededor del mundo. La defensa del territorio comprende el acto de aceptar que la naturaleza es inherentemente inteligente y dejar de entenderla como un medio ambiente externo que solo observamos sin sentirnos parte de él» (Barros Cruz 2022, 35).

Así, la crisis hídrica y el despojo a toda la hidrocomunidad por el avance extractivista contextualiza no solo *Kowkülen*, sino gran parte de la obra de Calfuqueo. Por ejemplo, en *Mapu Kufüll*²⁰, Calfuqueo denuncia cómo la falta de disponibilidad de agua y el extractivismo agroforestal han destruido también otras formas de vida. En esta, se aborda la recolección de hongos por parte de las comunidades mapuche en el período de la colonización, como respuesta al hambre producida por el genocidio del Estado chileno. Tal como afirma la artista: “El conocimiento de los hongos está implícitamente relacionado con el conocimiento del bosque; *los hongos son fundamentales para las relaciones entre vida, agua y plantas, ya que son sus redes de conexión*” (34-35)²¹.

²⁰ Calfuqueo, Seba. 2020. *Mapu Kufüll*. <https://sebacalfuqueo.com/2020/10/09/mapu-kufull/>.

²¹ Las cursivas son intervención de la autora.

Este conocimiento del bosque y sus redes de sostenibilidad también es abordado en *Kowkülen*, dando lugar a otra arista de la dimensión colonial que no solo ha despojado tierras, sino que ha concentrado el saber y la ciencia en manos de unos pocos expertos masculinos a los cuales se les ha permitido experimentar con cuerpos humanos y no-humanos. Para ello, la artista releva concepciones localizadas de “sanar” desechadas por Occidente como formas de conocimiento sin valor. Así, observamos el *lawen*²² creciendo a la orilla del río, lo cual es reforzado por medio de la frase “que (se) limpian con las rocas. Sedimentos curativos. *Kurake Lawen*” (*Köwkulen*).

Al mismo tiempo, esto intersecta con las referencias

a distintas figuras espirituales en la obra —Nguen ko, Arüm ko, Ngürü filu, Shumpall, Kai Kai— vinculadas con objetos específicos que componen los territorios habitados por los mapuche, apuntando a la importancia de la espiritualidad como constitutiva del buen vivir y cuestionando la desconfianza desde algunas formas de feminismo a esta dimensión espiritual (Mohanty 2011)²³. En otras palabras, permite reflexionar en torno a cómo algunas formas de feminismo encerrarían perspectivas colonialistas, dificultando la denuncia de la repartición desigual de sufrimiento medioambiental desde una perspectiva espiritual, debido a que el agua es entendida como una sustancia única —H₂O—, tal como afirma la artista:

²² *Lawen* son hierbas medicinales que crecen cerca de los cursos de agua.

²³ Mohanty, Chandra T. 2011. “Bajo los ojos de Occidente; academia feminista y discursos coloniales”, en *Descolonizando el feminismo: teorías y prácticas desde los márgenes*, ed. Liliana Suarez y Aída Hernández. Cátedra, 117-173.

«Desde la cosmovisión mapuche, las aguas no son un objeto ni un material, tampoco un elemento, sino que la vida misma. El color azul utilizado en las performances refiere a la condición sagrada que tienen las aguas. El azul para la cultura mapuche es un color sagrado y representa la conexión con lo trascendental Calfu» (Barros Cruz 2022, 31-32).

La destrucción de lugares sagrados agrega una superficie específica a la devastación producida por la crisis climática y el despojo capitalista que es denunciado en *Kowkülen*, evidenciando que “a la vez que la falta de disponibilidad de agua impacta sobre los modos de vida cotidianos de la población más vulnerable, también generaría un impacto sobre la espiritualidad del pueblo Mapuche” (Bravo y Fragkou 2019, 51)²⁴.

Sumado a esto, el flujo producido por la suspensión del cuerpo de la artista a un tronco por medio de las amarras azules, dejándola parcialmente sumergida en el agua, sugiere también otro tipo de flujos que se abren a través de esta dimensión espiritual; es decir, los flujos de género que cuestionan el binarismo en esta obra.

«Partes mínimas de un todo y, sin embargo, aun presentes. Ecosistemas, especies. *Itrofill mongen*. Quiere ser un pez sin reconocer sexo. Como *Shumpall*, intersticios de hombre, de mujer. Aguas no binarias que

²⁴ Bravo, Leslie y Maria Christina Fragkou. 2019. “Escasez hídrica, género, y cultura mapuche. Un análisis desde la ecología política feminista”. *Polis* 18, no. 54. <https://doi.org/10.32735/s0718-6568/2019-n54-1401>.

atraviesan cuencas [...] Mi cuerpo es agua. Me revuelvo con ella. Así es mi política» (*Köwkulen*).

Esto engarza con un extenso trabajo en la obra de Calfuqueo en relación a las dimensiones coloniales de la construcción del género, las cuales han tenido expresiones específicas en la distribución tanto del agua como de su escasez (Bravo y Fragkou, 49). En trabajos anteriores como *You Will Never Be a Weye* [Nunca serás un weye] (2015) o *Cuerpos en resistencia* (2020), la artista da cuenta de la supresión de la cultura indígena por parte de la colonización española, “negación que también se extiende —por mandato del patriarcado— al dominio sobre nuestras identidades y cuerpos”²⁵. Calfuqueo rescata la historia de sujetos que no se adaptan al binarismo de género, poniendo atención a identidades fluctuantes entre lo femenino y lo masculino exterminadas por los colonizadores católicos bajo la acusación de sodomía²⁶, por lo cual cobra sentido que en *Kowkülen* no podamos ver nunca a la artista de frente, ocultando así las partes del cuerpo utilizadas para asignar el género en la modernidad Occidental.

Sin embargo, en *Kowkülen*, la insistencia de estos flujos de género que aún están presentes, a pesar de siglos de intentos de supresión, va más allá de la corporalidad humana, dando centralidad a los vínculos

²⁵ Calfuqueo, Seba. 2015. *You Will Never Be a Weye*. <https://sebacalfuqueo.com/2016/09/10/291/>.

²⁶ Calfuqueo, Seba. 2020. *Cuerpos en resistencia*. <https://sebacalfuqueo.com/2020/01/27/bodies-in-resistance-inche-ta-kangechi-2020/>.

ecosistémicos que sostienen toda la hidrocomunidad, simbolizados por el cuerpo de la artista sostenida por las cuerdas, y que no son taxonomizables bajo la estructura Occidental hombre/mujer.

«En la escuela, en Santiago, se nos enseñó que lo natural correspondía a la idea de reproducción a partir de un macho y una hembra, pero la naturaleza no es únicamente de esa forma, sino que de varias. Algunas especies transitan, otras se autorreproducen sin necesidad de macho o hembra, y otras son incluso hermafroditas. Las aguas no son binarias, no responden a lo femenino ni a lo masculino, y es con esta potencia de no-identificación con el binarismo que pude con mi identidad, la cual no encajaba con estas categorías. El género es algo que corre fluidamente en mi vida, no se detiene en categorías rígidas, al igual que las aguas cuando nadie las detiene» (Calfuqueo en Barros Cruz 2022, 33).

Así, la porosidad de los límites planteada por la artista entre el cuerpo humano y el río, entre lo humano y lo divino, entre hombre y mujer, es posibilitada justamente por una política particular, la de ser cuerpos de agua. Como afirma Astrida Neimanis:

«Las corrientes de agua son también corrientes de toxicidad, *queerness*, colonialidad, diferencia sexual, capitalismo global, imaginación, deseo y comunidad multiespecie. Los tránsitos del agua no son necesariamente benévolos ni peligrosos. Son más bien mapas materiales de nuestras formas multivalentes de marginalidad y pertenencia» (Neimanis 2017, 15).



Seba Calfuqueo: *Kowkülen* [Ser líquido]. Registro de montaje.
Cortesía: Seba Calfuqueo.

En este sentido, la obra es una cartografía de un cuerpo de agua compuesto por aguas múltiples que se encarnan en este vínculo generado por los amarres azules entre la artista, el río y el territorio, cuestionando el excepcionalismo y la prioridad dada a la subjetividad humana en términos de las relaciones de dependencia e intraacción compartidas por todos los cuerpos de agua que configuran el equilibrio necesario para la

hidrocomunidad. El sujeto en la obra es construido “desde la materialidad del cuerpo y sus diversas porosidades, flujos, puntos de estancamiento y complejidades escalares” (15), poniendo atención a las materialidades corporales que permiten conectar “las cuestiones del feminismo con las preocupaciones medioambientales, no solo como algo que tratamos, sino también como algo que encarnamos, íntima y difusamente” (30).

Ahora bien, ya que este mapeo permite poner en cuestión el agua moderna en tanto abstracción al servicio del mercado, abriendo espacios para entender las aguas como plurales y colectivas (36), la obra también opera como un dispositivo gestacional, es decir, una mediación que da lugar a la generación de resistencias frente a la crisis.

Como ya afirmé, las cartografías no solo representan los territorios, sino que permiten su coconstitución. Así, al llevar nuestra atención a aguas concretas que han sido despojadas en la Araucanía por el extractivismo, aguas colonizadas que corren por los ríos y las venas de la artista, aguas secularizadas y normalizadas, entendidas como H₂O, arrebatándoles su ambigüedad entre lo humano y lo divino, entre lo masculino y lo femenino, *Kowkülen* permite entender las aguas desde fuera del paradigma del agua moderna.

A través de las historias específicas encarnadas en este cuerpo de agua que se construye en el video, se gestan aproximaciones a las aguas con el potencial de ofrecer otras soluciones a la crisis que no respondan a la lógica del capital o el principio de escasez. Al sumergirse en el río Cautín, renunciando parcialmente a su subjetividad individual, la artista se convierte en un medio muy específico para el cuidado y el florecimiento de ecosistemas locales y globales, que se encarnan en ese cuerpo de agua (102).

Conclusiones

Las conceptualizaciones posthumanistas de Astrida Neimanis en relación a la crisis hídrica son de utilidad para analizar la obra *Kowkülen* de Seba Calfuqueo, en tanto esta última cartografía una hidrocomunidad específica que cuestiona las abstracciones universalizantes en la base

de la división naturaleza/cultura. En este sentido, la obra cuestiona el paradigma del “agua moderna” denunciado por Jamie Linton, pues da lugar a las historias y las problemáticas locales, y las relaciones e intraacciones específicas que afectan a comunidades igualmente específicas, posibilitando alianzas más-que-humanas para la sostenibilidad de la vida en el contexto de la depredación del Antropoceno, que cierne sus violencias diferencialmente sobre cuerpos

subordinados, es decir, feminizados, extractivizados y colonizados.

Al poner atención a las aguas concretas puestas en relación en la obra, y no a una idea abstracta de H₂O, lo que resulta es un mapeo de la diferencia que descubre las formas en que el sufrimiento medioambiental es injustamente distribuido en Chile, y no una homogeneización de los cuerpos en tanto “cuerpos de agua”.

Camila Stipo Lara (Santiago de Chile, 1990). Filósofa e historiadora por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Docente de la Facultad de Química y Biología de la Universidad de Santiago e investigadora en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. Activista feminista del libro y la lectura feminista en *Catálogo Colectiva*, coordinadora de *Catálogo Revista* e integrante de la red de mediadoras de la lectura feminista del Cono Sur *Tejiendo Lecturas*.

ACCIONES
HACIA
ECOLOGÍAS Y
ECONOMÍAS
HIDRO
COMUNES

El río fluye, la piedra permanece: Entendimientos mutuos entre el agua y la humanidad en territorio maya

Diego Ventura Puac-Coyoy

Resumen

El agua y su profunda interrelación con los demás seres vivos ha sido ampliamente abordada por diversas comunidades humanas a lo largo de la historia. La ubicación de los grandes cuerpos de agua ha determinado los asentamientos humanos y ha permitido su desarrollo. No es sino hasta la Revolución Industrial que la explotación del agua ha sido desmedida. En este texto se exponen las dinámicas y relaciones de la comunidad maya k'iche de Chichicastenango y el agua, así como el acceso a la misma a través de la autogestión y su cuidado bajo la lógica ancestral y la cosmovisión maya.

Introducción

La estela en piedra es testigo de nuestro pasado, quizá la pintura sea registro de nuestro presente.

Con estas palabras quisiera empezar este texto que es, en parte testimonial y en parte descriptivo de mi experiencia con mi trabajo como curador y como autoridad ancestral de mi comunidad. Mi intención es plantear un recorrido donde ambos mundos se encuentran, el del arte y el del servicio comunitario, con un interés en común: el agua.

En el calendario maya sagrado *Cholq'ij*, Imox es el nahual¹ y día en que se recuerdan las aguas. Los mares, ríos, lagos, aguas subterráneas, el agua de la lluvia² y los cenotes. Asimismo es el nahual de la locura, del desequilibrio por todo eso que

no podemos entender. Dentro del conocimiento de mi comunidad y su forma de ver y entender el mundo, es necesario pedir permiso a todo aquello que existe antes de tocarlo. Ante el día *kajib' Imox*, he pedido permiso para hablar de él/ella, para hablar del agua y de nuestra interacción con ella/él. El agua, la montaña, los árboles, el fuego... todos poseen su espíritu y su personalidad propia, su entendimiento y su ciencia. Por eso nosotros los entendemos y abordamos desde el respeto y la convivencia, al contrario del entendimiento actual, donde todo es un recurso explotable, violentable y descartable. Incluso las personas. En este punto, para mí es oportuno poner de manifiesto que la conciencia y la interacción con el agua, desde lo necesario hasta lo ritual, es algo que vivimos y que nos atraviesa el cuerpo, no desde el folclorismo, sino desde el diario vivir.

¹ El nahual es cada día del calendario sagrado maya que determina acciones relacionadas al trabajo, economía, ritualidad, comunidad, familia y demás aspectos de la vida del mundo y de la humanidad.

² La lluvia como tal tiene una personalidad y nahual diferente, que es *Kawoq'*.

La vida en las naciones mayas en Guatemala es una constante resistencia frente al mundo y su sistema actual, la forma en que se conduce, la manera de entender cómo se hacen las cosas y quién tiene permitido ser o estar. Los grandes centros urbanos y sus problemáticas propias desestiman la vida comunitaria y borran la identidad de las personas. Al no existir cohesión ni sentido de comunidad y responsabilidad compartida en las ciudades, se complica darle solución a las problemáticas cotidianas que cada día se acentúan más, como la delincuencia, gestión de desechos, tráfico y el cuidado de áreas verdes. El agua en las ciudades es una de esas problemáticas. Desarticular la comunidad ha sido y es una de estas prácticas que los sistemas económicos/políticos actuales han logrado con éxito, y que han evolucionado para cada caso y contexto específico en el continente. A partir de la falta de identidad, los colectivos no tienen un elemento importante para su

propia cohesión y, por lo tanto, están destinados al fracaso.

En la gran mayoría de pueblos originarios del continente, existe un llamado desde antes de nacer que corresponde a una responsabilidad comunitaria. Pertenecer a las naciones originarias, desde las invasiones europeas hasta esta fecha, es una constante resistencia frente a todo: un idioma que no es tuyo, un sistema económico que te relega a ser servidumbre, lógicas sociales que te otorgan un lugar según tu color de piel o apellido. A pesar de todo esto, está nuestra resistencia y honramos nuestra existencia, porque honramos a nuestros antepasados y a quienes vendrán después de nosotros; aún no los conocemos y probablemente no sabremos sus nombres y quizá, ellos tampoco el nuestro. Pero ya pedimos por ellos.

Cargar el peso de la historia sobre nosotros es algo de todos los días. No solo por la herencia cultural, sino porque en países

como Guatemala, somos los que cargamos con el país a costas. La migración a Estados Unidos y la economía de remesa es lo que hasta hoy sostiene a esta finca colonial entendida como país, y los migrantes —en su mayoría mayas—, son menospreciados aquí y allá.

En todos los procesos históricos existen matices y fenómenos que van variando por región, y también por factores que tienden a cambiar los rumbos. En la época de la colonia, la tenencia de la tierra fue (y es) un factor determinante para los pueblos indígenas. Luego, en la época republicana, fue el acceso a la educación como proceso civilizatorio para ocupar otros espacios. Más recientemente (década de 1980 y 1990), la educación universitaria y el conflicto armado interno³ cambiaron las variables. A partir de estos cambios, hemos

revisado y criticado nuestra historia pasada y reciente como descendientes mayas, cuerpos racializados y agentes diversos en todos los contextos de nuestras vidas. Al filo de todo somos sujetos políticos, económicos y culturales siempre, aun cuando hay fuertes movimientos desde dentro, que se reconocen únicamente como cuerpos culturales o agentes económicos y, en ambos casos, explotables desde la exotización.

La historia ha registrado que los eventos tienden a ser cíclicos, es decir, que a cada cierto tiempo se repiten. Probablemente en nuestras experiencias individuales podamos dar cuenta de ello: es vital entender la forma en que las pruebas, errores y decisiones de nuestra vida vuelven a cada cierto tiempo; es gracias al cúmulo de experiencias adquiridas que cambiamos, y gracias a la falta de memoria que repetimos errores

³ El conflicto armado interno duró 36 años. En este periodo se perpetraron más de 600 masacres a comunidades indígenas, sumado a las desapariciones forzadas, torturas y otras prácticas en contra de los derechos humanos. Más del 80% de las víctimas fueron descendientes de pueblos originarios, donde la nación Ixil fue la más afectada.

y empeoramos cada situación. Ya lo decían con la alegoría de los caracoles y su espiral: todo vuelve y todo permanece.

Y es acá donde se pone en contexto el conocimiento, ritualidad y prácticas en torno a los cuerpos de agua. Se basa en cómo el conocimiento es transmitido en las diferentes naciones mayas en Guatemala, y en cómo esos procesos han preservado nuestra ciencia. Es importante recalcar que debido a las lógicas coloniales, la ritualidad es la que ha cargado (muchas veces a escondidas) todo el peso del saber maya.

En este punto quisiera exponer los siguientes cuestionamientos y pensar sus respuestas a lo largo del texto: ¿existen formas de revertir el impacto que la humanidad ha tenido sobre la tierra y la naturaleza? ¿Serán 30 años demasiado tiempo para entender, retomar y practicar nuevas ideas? ¿Hay posibilidades de dejar al poder hegemónico al margen o existe

oportunidad de negociar? ¿Será pertinente negociar?

El agua y su entendimiento en Chuwila'

En el año 2015 fui llamado para ser una de las autoridades ancestrales mayas de Chichicastenango: El Quiché. Durante el siglo pasado esta función era conocida como auxiliatura indígena. Es una de las formas de poder local encargada de temas de derecho consuetudinario, derecho indígena, derecho privado y que funciona con un modelo asambleario a partir de las 90 comunidades maya k'iche que forman parte del municipio.

Este gobierno ancestral, sus formas y su continuidad se registran desde el clásico tardío y posclásico, posee parte de la estructura ancestral de los ancianos, que dentro de sus funciones civiles también poseen funciones rituales. Tal como mencionamos anteriormente, la base de la vida es el calendario

sagrado maya, y por ello, el rol de la alcaldía indígena en la vida diaria de Chichicastenango es clave. Se entiende que todo el funcionamiento de la municipalidad indígena o alcaldía indígena está basado en dicho calendario que, por motivos de la invasión y colonia española, coincide en el sincretismo con fechas rituales cristianas.

Es importante mencionar que la manifestación del poder político del Estado guatemalteco en nuestro territorio es la municipalidad civil o ayuntamiento, que es la encargada de proveer *servicios* a la población —entiéndase caminos, agua, drenajes y recolección de desechos—. Está sujeta al pensamiento hegemónico, que da por sentado que el ser humano —blanco— es

la cúspide del mundo y que nada ni nadie más importa en tanto satisfagan sus necesidades⁴. Dicho esto, retomamos el trabajo de la alcaldía indígena, la cual opera bajo una lógica contraria a la del Estado guatemalteco y que tiene a su cargo ciertas tierras comunales, así como altares o sitios sagrados mayas, bosques, barrancos y nacimientos de agua, ríos y pequeños caudales. Al principio de nuestro caminar, esto fue parte del trabajo principal que desempeñé en la alcaldía indígena, el cuidado de los sitios sagrados que estaban en las montañas, cuevas y ríos; ya que el cuidado del agua es una constante en el quehacer de la alcaldía. El municipio tiene un importante sector de cultivo de manzana, durazno, ciruela, anonas y maíz bajo el sistema milpa⁵, que ha sido heredado y

⁴ Esto implica que nosotros, al ser cuerpos racializados, tampoco importamos para el Estado guatemalteco y su lógica hegemónica.

⁵ En el sistema milpa encontramos la base de la alimentación de Mesoamérica: maíz y frijol; en una misma parcela encontramos el trío fabuloso: maíz-frijol-ayote. Sin embargo, describirlo solamente así sería reducirlo. Se trata de un sabio sistema ancestral de agricultura y también de vida silvestre que, en estos tiempos oscuros de caos climático, es parte de la solución. En el agroecosistema milpa, todo es un círculo, todo tiene

desarrollado por generaciones en el pueblo. A nosotros, figuras públicas de la alcaldía, nos toca preservar, socializar y activar de manera pública este sistema en el pueblo, según el calendario. De nosotros depende una gran parte de la seguridad alimentaria, ya que una gran parte de la economía de las familias —sostenida por mujeres— está basada en los frutos de la tierra producidos en los huertos domésticos, que son en sí mismos parte del conocimiento heredado. Y es por ello que las mujeres son parte activa del cuidado del agua y su uso para los huertos, hogar y transmisión de conocimiento e ideas para los hijos, ya que son ellas quienes por lo general se encargan de la crianza. Es pertinente mencionar que en

comunidades donde no hay proyectos de agua entubada, son las mujeres y niños pequeños quienes acuden a los ríos a abastecerse.

A la usanza prehispánica, cada comunidad está regida por una autoridad, que a su vez es uno de los días sagrados del calendario. En el caso de Chuwila (Chichicastenango) está regida por el nahual Q'anil y Tzikin, que son los días de la abundancia de la tierra, las semillas, los cultivos y el comercio. No es casualidad que el mercado de Chichi sea tan famoso y que se mantenga en el mismo sitio desde el periodo clásico tardío. El trabajo calendárico-ritual de la alcaldía se basa en un sistema comunitario y ad honorem. La

una función, cada elemento aporta. El frijol (familia de las fabáceas), aporta nitrógeno al suelo, mientras se apoya de la caña del maíz para crecer. Uno ayudando al otro. “El nitrógeno es el nutriente más importante en la producción de cultivos y tanto en las plantas como en los seres humanos, el nitrógeno se usa para producir aminoácidos que producen las proteínas”. Adicionalmente, en este sistema, el suelo mismo es luego protegido, guardando humedad (“cultivo de cobertura”: protección y después abono) gracias a las anchas hojas de los ayotes (familia de las cucurbitáceas). Hauri Fuentes, Eliane. 2023. “¿Qué es el sistema milpa?”. Guatemala: Plaza Pública. Acceso el 20 de agosto de 2023. <https://www.plazapublica.com.gt/content/que-es-el-sistema-milpa>.

fiesta principal del pueblo es el 21 de diciembre: el solsticio de invierno y la fiesta antigua de Santo Tomás. Las fechas importantes del agua y de la tierra contempladas por este trabajo inician 20 días (una veintena) después del solsticio de invierno, que coincide con la festividad de San Sebastián (uno de los tres patronos). Es aquí cuando comienza la bendición de semillas.

La bendición de semillas es un sistema que garantiza el resguardo de semillas nativas y *criollas*⁶ en muchas de las 90 comunidades. Durante esta parte ritual, el nahual Tzikin, representado en la imagen de la Ascensión o Cristo de la Ascensión, es llevado a cada uno de los cantones o comunidades durante tres días. Se realizan ceremonias mayas y se dice misa. Las personas llevan las

semillas preservadas de la cosecha anterior que fueron destinadas para siembra. Por lo regular, en estas actividades se aprecian ejemplares diversos y muy antiguos de semillas que no se ven en los mercados, como el maíz rojo oscuro, los güicoyes amarillos, frijoles pintos, piloyes, entre otros. Llevar esta imagen y resguardarla también es trabajo de la alcaldía indígena, ya que la seguridad de los bienes de la cofradía de Santo Tomás y Ascensión recae muchas veces en la figura de los Aj Sargentos, grupo al que actualmente pertenezco.

Este tiempo se contempla de enero a Semana Santa. En este periodo, quien rige es la deidad misma del agua y según el cargador del año, será femenina o masculina. Esto determina cómo se verá favorecida o afectada la cosecha. Esto, en términos

⁶ Para las semillas y animales, el adjetivo 'criollo' implica que son locales, naturales, nativas, de patio y sin modificaciones genéticas, abonos agroquímicos o concentrados de industria, en el caso de los animales. Por lo general estos frutos, semillas y animales suelen ser más caros en el mercado local. Maíz criollo o gallinas criollas son términos comunes de escuchar.

de la ciencia, se describe como fenómeno del Niño o de La Niña, pero existe en la ritualidad de nuestra comunidad mucho antes de la invasión. De hecho, la asociación del Señor sepultado o Cristo muerto como deidad del agua, tiene que ver con los procesos del agua al llegar al seno de la tierra para dar vida nuevamente. Para la festividad de Ascensión, 40 días después del Jueves Santo, se hace la rogativa del agua con el mismo Cristo (totalmente fuera de la liturgia católica) para pedir lluvia, ya que la etapa de la siembra ha iniciado.

Luego, los ciclos de la siembra y cosecha se controlan con el calendario y sus veintenas, hasta llegar nuevamente al solsticio de invierno. En el capítulo anterior mencioné la metáfora del caracol. Podría suponerse que estos ciclos cortos con relación a la tierra están siempre en nuestra mente y son parte del dominio popular, ya que son algo que nos interesa de manera perenne, pero ciertamente

al enfrentarnos al constante asedio de todos los procesos evangelizadores y civilizatorios, estos ciclos se han instaurado como “tradiciones”. Como miembros de la alcaldía es nuestro trabajo preservar, y en la justa dimensión, ir *des-tradicionalizando* para explicarlos como ciencia y conocimiento de nuestros antepasados. Justo ahora, en este salto generacional donde varios miembros hemos tenido acceso a la educación superior universitaria, el debate se ha puesto sobre la mesa: ¿cuál es esa justa dimensión para socializar este conocimiento?

Relaciones con el agua: las nuestras y las de Occidente

Una de las mayores preocupaciones que existen en el mundo occidental/ eurocentrista es el debate sobre el cambio climático, los cuerpos de agua y la naturaleza entendida como “recurso”. En las últimas décadas, la naturaleza se ha depredado y se ha destruido

con mayor rapidez que en el último siglo⁷, debido al consumo desmedido que las sociedades neoliberales contemporáneas de países entendidos de “primer mundo” promueven y alientan. La idea de la expansión de los territorios para el consumo es colonialista y no es nueva: la explotación de la tierra y sus entidades tiene al menos 2.500 años de existencia, si contamos las antiguas colonias griegas. Los recursos son sinónimo de capacidad y poder; es desde ese tiempo que el hombre ha cometido los mismos errores sobre territorios colonizados: explotación, desequilibrio y colapso. Esta preocupación y las consecuencias no son ajenas

a nuestro entorno ni a nuestro trabajo, o al trabajo de otras alcaldías indígenas —como la de los 48 cantones y Alcaldía Indígena de Sololá—, así como movimientos de resistencia que han surgido de la práctica de cuidado desde los cargos de las alcaldías, como Milpamérica⁸, que proviene del cuidado del bosque comunal de Totonicapán, territorio de 48 cantones.

La idea colonial no es ajena a nuestras realidades⁹ ni a nuestras dinámicas. Existe un aparato en todos los estados latinoamericanos y africanos¹⁰ que promueve la desmemoria y que castiga con dureza la difusión y preservación de la

⁷ Tomando en cuenta los procesos de masificación o producción masiva para todo el mundo (no solo para países desarrollados) desde hace 50 años.

⁸ Futuros Indígenas. “Milpamérica resiste, soluciones vivas a la crisis climática”. Prensa Comunitaria, 10 de octubre de 2022. Acceso 21 de noviembre de 2023. <https://prensacomunitaria.org/2022/10/milpamerica-resiste-soluciones-vivas-a-la-crisis-climatica/>.

⁹ En el contexto guatemalteco existen más de 25 grupos culturales con sus respectivos idiomas, cosmovisiones y economías. Hablamos de 25 “realidades” distintas en un territorio de la extensión que tiene Guatemala.

¹⁰ Desconozco o no poseo información certera de Asia y Medio Oriente.

memoria histórica, así como el pensamiento crítico¹¹. Este aparato está basado en un modelo arrasador del actual sistema económico y contempla la depredación de territorios pensados como Sur Global o periferias. Un papel importante en esta idea lo ha tenido la religión, que es una de las grandes instituciones que promueven el antropocentrismo, donde el enunciado de que el hombre está por sobre todas las entidades vivas es aplastante¹². En el orden de ideas de este escrito, es en este momento donde toma sentido

el papel del Estado/nación y del comportamiento del Poder sobre el agua, entendida como recurso administrable.

Tal como se expuso al principio del texto, es en las ciudades donde la crisis del agua es más severa. Los cascos urbanos son los siguientes, debido a la mala administración y a la falta de conciencia sobre el agua por parte de las representaciones de los ayuntamientos. Basta buscar en Google los términos: “agua Montevideo” “agua Ciudad de Guatemala” “agua Monterrey” o “agua” y el nombre de cualquier

¹¹ En el currículo nacional base de estudios para Guatemala, la asignatura de Estudios Sociales está relegada por debajo de asignaturas más novedosas como Emprendedurismo, Empresa o Matemáticas. El actual modelo educativo público promueve el emprendimiento por sobre las demás materias como Lenguaje o Ciencias Naturales. Inclusive en el pènsun de Estudios Sociales no se mencionan las tensiones del conflicto armado interno, acuerdos de paz o la revolución de 1944 más que como datos o *facts*.

¹² El libro fundamental de la religión cristiana es la Biblia. En el Génesis 1: 26-28 se lee: “6 Y dijo Dios: ‘Hagamos al hombre a Nuestra imagen, conforme a Nuestra semejanza; y ejerza dominio sobre los peces del mar, sobre las aves del cielo, sobre los ganados, sobre toda la tierra, y sobre todo reptil que se arrastra sobre la tierra.’ 27 Dios creó al hombre a imagen Suya, a imagen de Dios lo creó; varón y hembra los creó. 28 Dios los bendijo y les dijo: ‘Sean fecundos y multiplíquense. Llenen la tierra y sométanla. Ejerzan dominio sobre los peces del mar, sobre las aves del cielo y sobre todo ser viviente que se mueve[b] sobre la tierra’”.

ciudad latinoamericana, que será posible encontrar noticias recientes sobre esta crisis. En Chichicastenango, fue a partir de la década de 1990 que la comunidad se agrupó a través de comités de autogestión, para darle solución a esta problemática a través del trabajo comunitario. Actualmente, en el casco urbano existen cuatro comités de autogestión que manejan el agua a través de reglas consensuadas en asamblea, donde la municipalidad civil está limitada a proporcionar apoyo económico y logístico, pero no tiene autoridad sobre decisiones, ni administración o cuidado del agua.

En estos modelos, el trabajo comunitario es completamente necesario y obligatorio. En principio porque el ritual está ligado a este trabajo, como casi todo en nuestro contexto. Es imperativo realizar ceremonias mayas ligadas a los cuerpos de agua, pero también misas y cultos evangélicos —para las personas que conviven

simultáneamente en estos proyectos—, y a los que todos los miembros de la asamblea debemos asistir. Luego, se procede al cuidado de los nacimientos y de las tuberías que transportan el agua.

El relevo de la directiva que representa a la asamblea del comité es cada dos años entre los miembros. Se contemplan recorridos para conocer las rutas que el agua recorre entre los cerros y los barrancos. Esto con la finalidad de que todos los que conforman el proyecto conozcan el trabajo que conlleva el acceso al agua. Pero también implica tomar responsabilidad con el agua. Es por ello que está prohibido su uso para riego, piscinas, *car wash* o uso comercial.

En esta dinámica, la responsabilidad en general recae en todos los vecinos, ya que existe la posibilidad de emitir quejas por el uso indebido del agua del proyecto. En general se aprecia todo el trabajo

comunitario, y aunque existen medidas coercitivas y castigo por incumplir las normas, dentro del discurso del proyecto se pretende retomar el ideario ancestral del agua, la existencia de su espíritu y su personalidad como entidad que genera vida. Poco a poco se ha dejado de hablar del “recurso” para llamarle “sagrada” o “santa agua” y se reconoce como un derecho humano fundamental su acceso. De la misma forma, si algún vecino violenta al agua, esta le será negada, como una relación de dos vías.

Esto evidentemente reta el sistema de pensamiento que se ha replicado a lo largo de la vida republicana en Guatemala, específicamente sobre los recursos que son cuantificables y explotables, a la vez que se habla de ‘elementos inertes’. En contraste, aquí se les otorga un sitio y una personalidad que nos permite tener la capacidad de convivir sin pensar en el dominio humano. En este punto es importante hacer énfasis en

ese contraste de ideas entre la colectividad y el poder estatal, y de cómo estas ideas se hacen realidad y se ejercen. Estamos hablando de un camino de 30 años para llegar a este tipo de resoluciones. Hemos visto por lo menos dos generaciones interactuar en búsqueda de un bien común que no implica únicamente a los humanos que habitamos esta geografía.

De la pertinencia de la curaduría

Mi trabajo en la alcaldía indígena es uno y mi trabajo profesional es otro, pero en este camino decidí que fueran de la mano, y que tenía un compromiso y una pertinencia para generar diálogos, encuentros, tensiones y desencuentros en mi comunidad y en mi región, a partir del ejercicio de la curaduría. La curaduría empieza como un trabajo profesional con formación universitaria que decidí, según el ideario de la sociedad actual: elegir la profesión. Hilar discursos o

investigar a partir del trabajo de los artistas y otros curadores y mediar sus prácticas con la población. Los curadores —en un mundo ideal— recibimos honorarios. El trabajo en la alcaldía es por el bien común en situaciones concretas —que ya describí anteriormente—, y es *ad honorem*. También hay un componente genealógico: mi bisabuelo ya hizo ese trabajo y por eso fui llamado, porque alguien de la familia ya lo había hecho antes.

En este punto, en mi ejercicio curatorial busco siempre ser pertinente. No hablo de la pertinencia de la práctica de los artistas, sino más bien de la práctica curatorial y de la mediación al respecto de la coyuntura y del contexto. Como bien lo ha planteado Annalee Davis (2019)¹³, es crítico en este momento de la vida del mundo replantearse, cuestionarse y proponer dinámicas que cambien y

hackeen el sistema, a partir de las ideas preconcebidas del arte en nuestro territorio poscolonial y posindependencia, así como su papel en el ideario colectivo en temas puntuales como la economía, el paisaje, raza, género, identidad nacional, turismo y territorio. Aun con formas de organización con respecto al agua, nuestros territorios no son ajenos a la problemática de los cuerpos de agua. Probablemente la contaminación de estos es el más grande reto que afrontamos y muchas veces el papel del arte como agente de conciencia puede causar impacto. Desde ahí trabajo yo.

Últimamente, la mirada del circuito contemporáneo del arte se ha vuelto a las expresiones y formas de los pueblos originarios y sus entendimientos del arte, del lenguaje, del mundo y demás. Pero la curaduría sigue siendo blanca, desde curadorxs e instituciones blancas o

¹³ Davis, Annalee. 2019. *Sobre el estar comprometida con un lugar pequeño*. Costa Rica: Teor/ética escrituras locales, 252.

enclavadas en la blanquitud¹⁴. Luego se habla de nuestro conocimiento y nuestra ciencia y se le atribuyen fórmulas mágicas que *podrían* solucionar los problemas del mundo actual, que provienen de sistemas colonialistas y neoliberales de extracción y explotación. ¿En verdad poseemos esas soluciones o son únicamente una luz al final del túnel? ¿Es nuestra resistencia una carga con la que hemos nacido y con la que avanzamos en este mundo material?

Finalmente es lo que sabemos hacer. Cómo lo hacemos, y en este contexto, dónde lo hacemos, es lo que nos brinda un sentido de responsabilidad. Lo que conocemos y cómo lo aplicamos en beneficio de nuestra comunidad y, a su vez, para nuestro bienestar, es lo que define nuestro camino. Este

destino forma parte del tejido social y está entendido, más que como profesión, como un oficio. El prefijo *aj-* en idioma maya k'iche denota oficio u ocupación. Las diferentes ocupaciones se originan y buscan el bienestar y el servicio a la población. En este entendimiento, es necesario nombrar lo que nos llama en esta oportunidad: el arte.

En los idiomas mayas no existe una palabra para nombrarlo como tal. Quizá por ello, en comprensiones¹⁵ contemporáneas desde los pueblos originarios se le aborda o nombra desde lo que hacen: palabra, imagen, sonido, movimiento. La cercanía que tenemos al respecto es desde el oficio. Esencialmente en lo visual, el *ajtzib* o escribano, y desde la transversalidad contemporánea el *ajtzij* o quien habla. El compromiso

¹⁴ Muchas de las bienales actuales han presentado arte indígena en todo el continente pero desde la mediación y la dosificación discursiva de curadorxs blancxs.

¹⁵ La primera vez que observamos de manera pública estos entendimientos del arte fue gracias al festival Ru'k'ux que se realiza en Tzolojya (Sololá) desde hace más de 10 años.

comunitario dota de ciertas responsabilidades a quienes se dedican a estas prácticas. Principalmente del traslado de las ideas a la forma material para con los demás. De alguna forma, como una metáfora, es como el *ajq'ij*¹⁶, que posee el compromiso de transformar la oración en materia, o los abuelos que ya se hincaron ante la tierra y pidieron por nosotros, incluso antes que nuestros padres nacieran. Esta responsabilidad nos ata y hace que exista un sentido de responsabilidad hacia el colectivo y viceversa; es por ello que los oficios relacionados al arte son plenamente reconocidos por la comunidad como algo esencial en el ecosistema. Lo que conocemos como arte y, en este contexto contemporáneo, ha abierto profundas discusiones en torno a las narrativas que vivimos y que atestiguamos. En el caso específico de Guatemala, el modernismo legó un arte con

estéticas que se desarrollaron en un contexto desigual, y en donde la influencia de las formas de la vanguardia europea inundó el ambiente.

Durante el conflicto armado interno y posconflicto, varios artistas utilizaron lo visual como un vehículo de denuncia hacia las graves violaciones a los derechos humanos, al genocidio y los crímenes de lesa humanidad que se perpetraron en el país. Asimismo, el modernismo abrió la puerta a un mercado de arte y a un escenario artístico —tal como se desarrolló en otras latitudes de América Latina—, aunque en Guatemala fue en diferente escala. Menciono la desigualdad porque, al formar parte del escenario nacional, el arte no estuvo exento de esta variable. La historia oficial del arte otorgó clasificaciones y delegó espacios en su ejercicio de teoría y documentación; al tener una fuerte influencia de todo

¹⁶ Guía espiritual y líder. *Ajq'ij* en su traducción literal es “quien habla al sol”.

aquello que significa la academia (esencialmente las formas de dictar la historia), pero dichas formas fueron excluyentes. Fue un puñado de artistas de vanguardia quienes se consagrarían como los maestros del arte moderno guatemalteco, dejando de lado el arte de los pueblos originarios.

Esta última corriente fue clasificada como *popular*, *primitivista*, *costumbrista* y *naïf*. Con suerte, a los artistas que provienen de pueblos originarios se les ha considerado pintores¹⁷, cuando no, artesanos. El categorizar de esta manera a los artistas pone en evidencia el pensamiento académico de ese entonces (que prevalece) y de cómo ciertas estéticas y ciertos temas son considerados inferiores. No son pocos quienes

hacen la observación que, en el Museo de Arte Moderno Carlos Mérida de Ciudad de Guatemala, la pintura indígena o maya está relegada al fondo del Museo, en un pasillo que es antesala a los servicios sanitarios. Esta ubicación contrasta con la del resto de las obras en una propuesta museográfica cronológica.

¿Por qué es tan importante nombrar esto? Porque en la construcción de la memoria de un territorio a partir de la historia del arte —que ha demostrado ser fuente primaria de información para investigación— es vital que todas las evidencias o testimonios (en este caso, las obras) sean abordadas con el mismo compromiso e interés, de otro modo, la historia que se toma como oficial estará viciada

¹⁷ Existen movimientos y escuelas artísticas plenamente identificadas en comunidades mayas como Chixot (Comalapa), Tonicapán, San Juan y San Pedro la Laguna. Dichas escuelas cuentan con características únicas y temas que componen la memoria y tejido de dichas comunidades. Algunos de los ejemplos más importantes de estos movimientos son: Rosa Elena Curruchich, Andrés Curruchich, Paula Nicho, Oscar Perén, Diego Isaías Hernández, Mariano González Chavajay, Juan Sisay, Fidel Caté Tuc Tuc, y los hermanos Ajpacajá.

e incompleta. Y es que muchos artistas mayas desde el siglo pasado han abordado el agua y sus formas, su preponderancia y su influencia en la vida de sus comunidades. La intención desde mi curaduría y desde mi trabajo en la alcaldía indígena es que sea una vía de comunicación directa entre la intención del artista y su comunidad, es decir, llegar a los entendimientos comunes sobre el agua a partir de la imagen y la forma.

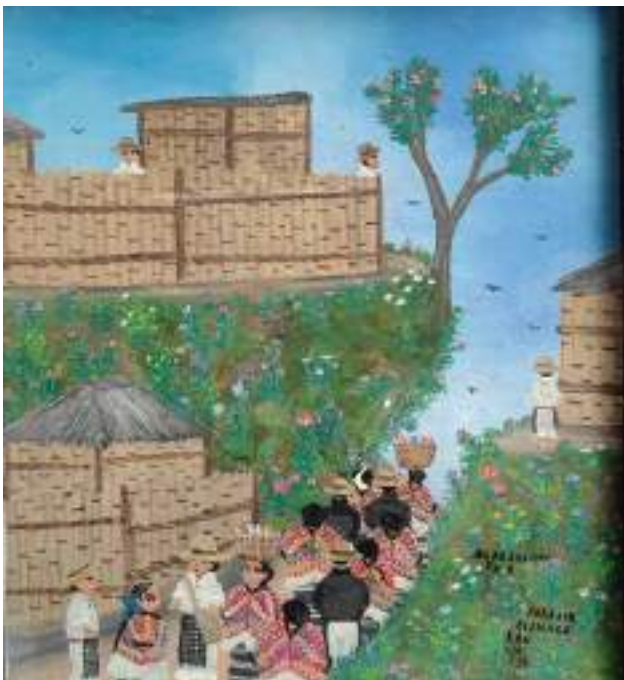
Dicho de otro modo, la historia del arte demuestra estar parcializada y adolecer de las mismas carencias que el resto de las disciplinas históricas. Si bien está entendido que la historia se encarga de los hechos y no de interpretaciones, también se conoce sobre la manera en que ciertos hechos son aceptados y documentados, y otros hechos son ignorados en el entramado hegemónico y sistemático. Darle protagonismo a los grandes cuerpos de agua como entidades independientes del ser humano es en extremo peligroso para

este entramado. ¿Qué sería de la pintura naval y su carga discursiva militar? ¿Qué pasa si el mar o los lagos y ríos dejan de ser paisaje?

Es en este contexto en que nos desenvolvemos que surge esta propuesta. Es necesario que en nuestra colectividad próxima y en nuestras propias comunidades recopilemos y contemos nuestras historias. La construcción de la memoria histórica implica el conocimiento de los testimonios que podemos ofrecer en nuestros distintos oficios. El oficio del artista, en gran medida, es registrar el tiempo y los sucesos que en nuestros diversos ámbitos se suscitan.

La imagen, la palabra y los territorios

En este orden de ideas, quisiera hilar en orden cronológico los abordajes de artistas que pertenecen a naciones mayas en Guatemala y que desde y para sus colectivos y el mundo discuten sobre la realidad del agua en nuestro contexto.



Rosa Elena Curruchich: *Aldea Pachtur van al río*. Óleo sobre tabla. Colección del Fondo para la Imagen, Palabra y Pensamiento Ventura Puac-Coyoy.

Rosa Elena Curruchich (San Juan Comalapa 1958 – 2005) retrató las ceremonias que se realizan en Chixot en torno a los ríos que rodean la comunidad. Asimismo, el uso que le dan para la supervivencia humana. Si bien podríamos caer al problema de abordarlo como pintura de *usos y costumbres*, Rosa Elena documenta a través de estas obras lo vivido como testimonial para hacer una correlación en toda su obra, como por ejemplo: *Bendición del agua por los*

principales y Lavando ropa en el río, dos piezas que muestran el respeto y el uso del agua, para luego apreciar *El sacerdote hace ceremonia en la montaña*, *El niño siempre le sale sangre en su nariz*, *Para curar se quema la hoja de higo* y *Un señor explicando el significado de las cosas antiguas*.

A través de la pintura de esta artista podemos aseverar que el conocimiento de las comunidades se preserva y existe una sistematización comunitaria al respecto. Desde el trato del agua, pasando por la salud y la ritualidad. En este entramado conviene cuestionarse ¿cuál es el grado de desconocimiento del mundo occidental hacia la naturaleza? Probablemente podemos calcularlo a partir del abordaje y de la problematización que presentan Sandra Monterroso, Marilyn Boror y Seba Calfuqueo.

Estos artistas exponen la explotación del agua, el expolio de las comunidades y las graves consecuencias de estas

prácticas. **Sandra Monterroso** (Guatemala) nos lo muestra a través de la realidad del pueblo Q'echi', nación originaria a la que la artista pertenece. El río Cahabón fue desviado en 2012 para dar paso a un proyecto



Marilyn Boror: *Monumento vivo*. Performance en La Bienal en Resistencia, Guatemala. 2021. Cortesía: Jimena Pons Gandinni.

hidroeléctrico que ha dejado a la deriva a varias comunidades indígenas. Desde entonces, los defensores del río han sido criminalizados, perseguidos y asesinados. Monterroso, en su performance *El agua se volvió oro-el río se volvió oro-el oro se volvió azul*, realiza una invocación al espíritu del agua. Por medio de un textil compuesto por varios güipiles tejidos en telar de cintura por tejedoras mayas q'eqchis de Alta Verapaz, Guatemala, teñidos con añil (pigmento originario de Mesoamérica con el cual se ha obtenido el azul maya), se realizará una invocación para llamar al "muhel/espíritu" y regresarlo a donde pertenece¹⁸.

En el mismo orden de ideas, **Marilyn Boror** (San Juan Sacatepéquez, Guatemala) denuncia cómo su comunidad San Juan Sacatepéquez sufre el expolio de las montañas y del agua por la cementera

¹⁸ Monterroso, Sandra. 2019. "El agua se volvió oro-el río se volvió oro-el oro se volvió azul". Acceso 21 de noviembre de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=8sX0Vc8EE2g>.

que se instaló ahí. El robo del agua de la comunidad y el envenenamiento de los caudales subterráneos para la operación de la producción del cemento son constantes en su trabajo, pero mi particular interés es una pieza que evidencia el cuerpo/territorio como sujeto político y como entidad de denuncia de toda una población.

Monumento Vivo (2021) es un monumento del cuerpo de Marilyn Boror Bor, artista, mujer, indígena maya-kaqchiquel. Vestida con la indumentaria maya de San Juan Sacatepéquez en la Plaza Central de la Ciudad de Guatemala, el *Monumento* se asienta en una base de cemento que va fundiéndose con cemento líquido como un pedestal. El cemento cubre sus tobillos y va secándose durante el día, volviéndola un monumento vivo. Como todo



Seba Calfuqueo: *Mercado de aguas*. Instalación/cerámica, Chile, 2021. Cortesía del estudio y web de Seba Calfuqueo y Diego Argote.

monumento, la inscripción de su placa refiere al motivo de la conmemoración y en esta se lee: **“En memoria de los defensores de la tierra, En memoria de los guías espirituales, En agradecimiento a los presos políticos, En agradecimiento a los líderes comunitarios. ¡Libertad para los ríos, los cerros, las montañas, las flores, los lagos!”**¹⁹. Somos el monumento vivo que está en lucha del territorio, caminamos sobre el cemento fresco que la

¹⁹ “Cementera violenta a mujeres de San Juan Sacatepéquez”. Prensa FGER, 10 de diciembre de 2019. Acceso 21 de noviembre de 2023. <https://www.fger.org/cementera-violenta-a-mujeres-de-san-juan-sacatepequez/>.

oligarquía y el poder pone en nuestros pies, dejamos las huellas y no dejamos que este endurezca a su paso²⁰.

Esta pieza pone en tensión uno de los fenómenos más agudos que vivimos en el territorio k'iche: la desmedida construcción de concreto que, gracias al fenómeno de las remesas, amenaza al equilibrio de otras naciones mayas y el nuestro propio, al deforestar áreas para la vivienda.

Hilando estas tensiones, la obra de **Seba Calfuqueo** (Chile) en su instalación *Mercado de aguas* (2021) evidencia la explotación comercial que se le da al agua, siempre en la línea del pensamiento antropocentrista y que, en relación a la construcción implica también una mayor carga de este elemento, que quedará inerte en el concreto pero que evidencia el uso en monocultivo y empresa privada.

«La instalación consta de piezas hechas de cerámica a partir de un contenedor plástico de 20 litros de agua cada uno. 20 litros corresponde también a la cantidad de agua utilizada a cada árbol en la industria forestal o extractiva del monocultivo, principalmente de especies como el eucalipto, palta y pino radiata. Cada cerámica esmaltada con color azul brillante tiene un calado que corresponde a una frase del código de aguas de Chile, creado en la dictadura de Pinochet, que además consagra a las aguas como un bien mueble, transable en el mercado de aguas heredado de la dictadura. La obra nos propone pensar el lenguaje, el código

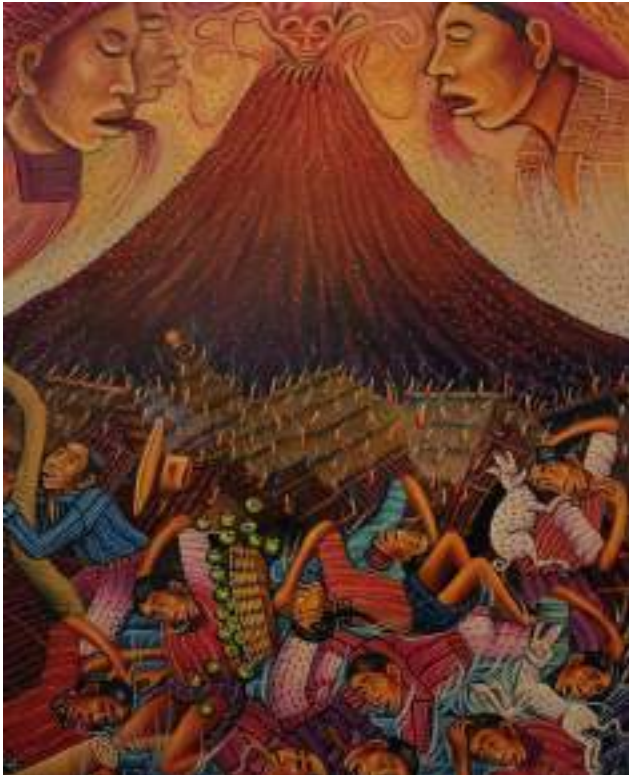
²⁰ Bienal Sur. 2021. "Monumento vivo". Acceso 21 de noviembre de 2023. https://bienalsur.org/es/single_agenda/367.

de aguas que sigue vigente en Chile, las formas de distribución del agua en contenedores de plásticos y el neoliberalismo presente en Chile que todo se transa por dinero, incluso las aguas»²¹.

En el enunciado de este *Journal* se habla de hidrocomunes, y en esta parte se evidencia que tanto en territorio k'iche como mapuche existen fenómenos y problemáticas similares con el agua, cada vez con más intensidad. Si bien en la primera línea de conocimiento ancestral, la artista Rosa Elena plantea la continuidad del cuidado y pensamiento sobre los seres vivos, Monterroso y Calfuqueo (quienes también forman parte de naciones originarias) problematizan y denuncian el abuso, el constante acoso y la persecución de quienes siguen la línea que Curruchiche expone. Es decir, en las tres narrativas la resistencia de los pueblos originarios queda contundentemente evidenciada.

La cercanía a los grandes cuerpos de agua le da sustento e identidad a las comunidades que los rodean. Tal es el caso de la extensa obra del artista tzutujil que vive en el lago de Atitlán: **Diego Isaías Hernández** (San Juan La Laguna, Guatemala), quien posee un estilo particular dentro de la escuela de pintura del lago. Junto a Juan Sisay y los hermanos González Chavajay son precursores de este movimiento, que es hoy reconocido mundialmente por su característico estilo. Diego se ha dedicado a documentar la profunda

²¹ Calfuqueo, Seba. 2021. "Mercado de aguas". Acceso 21 de noviembre de 2023. <https://sebacalfuqueo.com/2022/04/09/mercado-de-aguas/>.



Diego Isaías Hernández: *Erupción del Volcán (Atitlán)* (2023). Cortesía: Colección del Fondo Ventura Puac-Coyoy.



Diego Isaías Hernández: *Riqueza de Guatemala y su lago de Atitlán* (2019). Cortesía: Colección del Fondo Ventura Puac-Coyoy.



Alfredo Ceibal: de la serie *jardines de otros mundos* (2022). Mixta sobre madera. Cortesía: Estudio Alfredo Ceibal y META.



Alfredo Ceibal: de la serie *jardines de otros mundos* (2022). Mixta sobre madera. Cortesía: Estudio Alfredo Ceibal y META.

relación del lago con la vida de su comunidad (San Juan la Laguna), pero primordialmente la permanencia del lago en toda la memoria comunitaria. Pintó escenas del huracán Mitch (1998) y de la erupción del volcán Atitlán (1853), eventos que se mantienen en la memoria de la comunidad pero que las noticias de la época no cubrieron por ser poblados totalmente indígenas. La presencia del lago después de las tragedias implicó la esperanza de supervivencia y resurgimiento de las comunidades. Es de recordar que los mecanismos de ayuda estatal son prácticamente inexistentes para estas comunidades después de los fenómenos naturales; de ahí la preponderancia del lago para los kaqchikeles y t'zutujiles, y cómo desde la antigüedad el lago es para los k'iches una referencia geográfica de los reinos que ahí habitan.

Finalmente, es pertinente hacer cuestionamientos con la ayuda de la obra de un artista que

desde la urbanidad propia de las ciudades latinoamericanas, propone un futuro distópico por ratos, esperanzador por otros.

Alfredo Ceibal (Guatemala) es un recorrido profético en sí mismo. Los ciclos del agua que se replican a los ciclos de los seres vivos y su eterna danza entre el cielo y la tierra, su caudal, su movilidad. El agua no es estática, el ser humano tampoco. Las aves migran, las mariposas también y los ríos atraviesan geografías.

Conclusiones (y más interrogantes)

¿Cuál es la relación entre todos estos artistas, mi práctica curatorial y mi trabajo comunitario? ¿En qué punto nos encontramos todos? En el compromiso constante con nuestros lugares y la resistencia eterna que implica formar parte de los pueblos originarios, no solo de Guatemala sino de Latinoamérica en general. Incluso con las diferencias que existen entre reinos y naciones

mayas en un territorio tan pequeño como Guatemala, existe una visión al respecto de los cuerpos de agua y nuestra vida. En todas las culturas indígenas del continente, el trabajo de las comadronas o parteras está ligado estrictamente al agua y a las fases lunares, y esto da pie a preguntarse: ¿en qué punto coincidiremos todos en esta realidad aparentemente irreversible?

Si bien somos conscientes de las múltiples realidades y problemáticas que cada territorio vive y en donde las disciplinas humanísticas como la sociología y antropología ya aparecieron y teorizaron, ¿por qué es tan importante el arte al visibilizar estas problemáticas?

También es relevante hablar del carácter colectivo de las creaciones artísticas en nuestras comunidades, que al ser entendidas como oficios, resultan familiares y necesarias para nuestros vecinos y comunitarios; cosa que desde la

teoría muchas veces resulta ser poco o nada efectivo.

Finalmente, mi texto busca evidenciar las formas en que los modelos asamblearios y comunitarios son otras posibilidades de construir relaciones horizontales y respetuosas con el agua y de esta forma contribuir al mapeo de culturas o entendimientos *hidrocomunes*. La selección de obras que presento en este texto busca caminar en paralelo con esas formas antes mencionadas, en vista

de que sus creadores también han vivido dichas maneras comunitarias. Quizá exista futuro para los hijos del fuego y del maíz a partir de lo aprendido de nuestros ancestros, tanto en su sabiduría como en sus errores. Probablemente en nuestro quehacer colectivo y el involucramiento intergeneracional, podremos permanecer como la piedra pero fluir en el tiempo como el río. Nuestra esperanza es ser los últimos en irnos y presenciar el volcán y el cometa. Después, apagar la luz.

Nota aclaratoria del autor: Derivado de las elecciones generales 2023 y del intento de golpe de Estado e instauración de dictadura en Guatemala, el movimiento de organización y autoridades indígenas de Guatemala se manifestaron y tomaron fuerza a partir del liderazgo de los 48 cantones de Totonicapán, Alcaldía Indígena de Sololá, Alcaldía Indígena de Santa Lucía Utatlán y Palín, así como Parlamento Xinka. En Chichicastenango, el movimiento fue acuerpado por las Comunidades Indígenas Aliadas de Chichicastenango, quienes se encuentran ahora en un proceso de asamblea para la reestructuración de la actual Alcaldía Indígena de Chichicastenango, por lo cual, muchas dinámicas descritas en este texto cambiarán de forma definitiva.

Diego Ventura Puac-Coyoy (Quezaltenango, Guatemala, 1991) *Ajq'ij*, curador y artista. Pertenece a la nación Maya K'iche. Cofundador de espacio/C arte+memoria, donde es coordinador del programa de residencias. Coeditor y asistente curatorial de la Colección Imago Mundi-Guatemala (Fundación Benetton, Italia, 2015), curador/comité de selección de la subasta del Museo MARTE de El Salvador (2016), programa de estudios curatoriales de TEOR/ética en Costa Rica (2018), y ha colaborado en la producción de textos para la catalogación de la subasta del MAC Panamá (2019 y 2020). Jurado calificador de la Beca Catalizadora TEOR/ética 2022. Forma parte del consejo asesor de la revista Terremoto y actualmente es curador de la colección del Fondo Ventura Puac-Coyoy. Vive y trabaja entre Chichicastenango y Quezaltenango.

Si crees que puedes tomarme, piénsalo de nuevo. Una mirada artística al paisaje acuático del Humedal Nacional Térraba Sierpe en Costa Rica

Diana Barquero

Resumen

Este texto deriva de una investigación artística sobre el 'hidropaisaje' del Humedal Nacional Térraba Sierpe (HNTS), ubicado en el Pacífico Sur de Costa Rica. Este espacio, rodeado de dos ríos y el mar, forma un entramado líquido donde se mezclan diversas sustancias químicas y orgánicas. Este artículo propone una breve revisión histórica de cómo se ha producido este paisaje acuático, así como también un análisis conciso de las cualidades físicas y simbólicas de este manglar. A partir de estudios de campo, entrevistas e investigación teórica, he generado un cuerpo de obra visual utilizando diversos materiales de la zona, para visualizar los procesos de transformación, erosión y degradación producida por agroquímicos y otras influencias humanas. ¿Cómo demarcar un borde o frontera en un espacio inherentemente acuático? ¿De qué forma es afectado un cuerpo fluido, como el del humedal, por divisiones espaciales humanas? Mi propuesta visual plantea reflexionar sobre estas preguntas utilizando el agua como centro de la metodología visual de trabajo.

Introducción

El cerro Chirripó es la montaña más alta de Costa Rica. Su nombre procede de la lengua cabécar: 'montaña de agua eterna' es su traducción. En un día sin nubes, quienes lo visitan pueden observar al mismo tiempo el océano Pacífico y el mar Caribe. Del Chirripó fluye un río llamado El General, un río grande, ancho y frío que baja de la montaña para unirse a otro río, el Coto-Brus. De estos dos nace el Río Grande de Térraba, el más caudaloso del país. Térraba o Diquís ('agua grande' en lengua boruca) es el río que atraviesa la comunidad indígena del mismo nombre.

Se une a este sistema el río Sierpe, que nace entre pequeñas montañas en la zona sur. Este río discurre por las tierras bajas, siempre sinuoso, curvo; su curso es lento y errante. Empuja los suelos, arrastrando sedimentos cargados de nutrientes. Estas partículas arrastradas son visibles a través del río; se siente lleno

de diversidades flotantes. Las formas que produce recuerdan a raíces, espirales, neuronas o electricidad. Tiene cientos de canales; su cuerpo es un laberinto. En los bordes de estos ríos y su encuentro con el océano Pacífico, se ubica el Humedal Nacional Térraba Sierpe (HNTS): una muralla de miles de árboles retorcidos entre sí, arraigados a un suelo invisible. Este se revela únicamente cuando el mar en su continuo movimiento se retira, dejando un blando barro negro, imposible de pisar para gente inexperta como yo.

Esta tierra y sus aguas han estado en constante transformación durante cientos



Diana Barquero Pérez: Sector del manglar del Humedal Nacional Térraba Sierpe (2020).

de años. Fue el hogar de pueblos originarios mucho antes de que esta tierra se convirtiera en nación y adoptara el nombre que conocemos hoy. Con el establecimiento de la United Fruit Company (UFCo), se implantó el germen del modelo económico transnacional moderno, el cual ha alterado las formas de producción y siembra en las zonas rurales de Costa Rica. Estos ríos cargan esta historia en las diferentes materialidades, químicos y seres que habitan el humedal hasta su último resquicio: el mar.

Actualmente, el Humedal Nacional Térraba Sierpe es un territorio en disputa donde las fronteras agrícolas están en constante expansión, en detrimento de las áreas protegidas. Aquí convergen tensiones entre entidades privadas y públicas, así como también necesidades (algunas veces opuestas) de diversos sectores como pescadorxs, campesinxs y empresarixs. Finalmente, el humedal está



Vista aérea del Humedal Nacional Térraba Sierpe. Aquí es posible visualizar la frontera agrícola colindante con la zona protegida. Imágenes de Google Earth, acceso en 2023.

hoy definido y afectado por el uso histórico e intensivo de pesticidas. Este artículo busca señalar cómo se entrelazan en este territorio diferentes formas de relacionarnos con sus cuerpos hídricos. Las aguas que recorren el humedal son múltiples, así como polifacéticas son las maneras en que seres y comunidades se relacionan con ellas.

Como artista me propuse, desde la creación de dispositivos visuales, generar un “entramado líquido”¹, donde materialidades propias del humedal y zonas colindantes, así como también

¹ Llamo “entramado líquido” a la interrelación de elementos materiales, químicos y simbólicos que se mezclan entre sí en espacios acuáticos.

información recabada de este espacio, se mixturán. En particular, me enfoqué en divisar los procesos de lenta erosión y degradación producida por agroquímicos y sedimentos hacia el humedal, procesos descritos en diversas fuentes y también comprobadas *in situ*.

En términos metodológicos, este texto surge de una investigación artística realizada durante los años 2019 y 2020. Parte de esta fue realizada junto con la científica María Soledad Castro²,



Diana Barquero Pérez: Frontera agrícola: sembradío de arroz y palma aceitera en las inmediaciones del humedal. Con Soledad Castro.

mediante una serie de estudios de campo. Estos tuvieron como objetivo entrevistar a algunas comunidades en estrecha vinculación con los afluentes de agua, así como también conocer diferentes secciones del territorio.

En las siguientes secciones hablaré sobre las cualidades físicas y simbólicas del humedal y el manglar, para posteriormente describir de forma concisa la historia y producción del paisaje acuático del HNTS. Luego narraré mi experiencia en los estudios de campo y su influencia en la producción de algunas piezas. Posterior a esto, desarrollaré los procesos de producción de los dispositivos visuales, y culminaré con las conclusiones obtenidas.

Los humedales: el agua como centro

El agua está en constante cambio, no solo física y

² María Soledad Castro es doctora en Ciencias Ambientales. Su práctica se centra en el uso de agroquímicos en la zona del Delta Diquís. Ver más en: Castro-Vargas, María Soledad. 2023. "Pesticides, Plantations, and the State: The Making and Unmaking of the Térraba-Sierpe Delta". Tesis de Ph.D., Universitat Autònoma de Barcelona.

geográficamente, sino también como paisaje cultural, social y simbólico (Karpouzoglou 2017)³. El término 'hidropaisaje', tal y como lo define Erik Swyngedouw (1999)⁴ pretende dilucidar las relaciones entrelazadas entre naturaleza y sociedad con el fin de desafiar la posición hegemónica de la ciencia occidental, que separa a estas de forma dicotómica. Pueblos originarios en distintas geografías han tenido desde mucho tiempo atrás otros posicionamientos que se alejan de este dualismo. El pueblo Bröran o Térraba, comunidad cercana al HNTS, comprende que los ríos, el agua y el mar poseen cualidades de

parentesco y de vida, de cercanía y simbiosis⁵.

En términos descriptivos, el hidropaisaje del humedal es un ecosistema particular en el que el agua desempeña un papel fundamental. Los humedales pueden ser de agua salada o dulce, agua que fluye o estancada. Su entorno tiene vegetación acuática y está influido por condiciones de agua o inundado. Paisajísticamente, los humedales son muy diversos: pueden ser ríos, manglares, lagunas, pantanos, etc. El HNTS contiene diversos tipos de paisajes, incluyendo grandes extensiones de manglares (Lobo Cabezas 2014)⁶.

³ Karpouzoglou, Timothy y Sumit Vij. 2017. "Waterscape: A Perspective for Understanding the Contested Geography of Water", *WIREs Water*. <https://doi.org/10.1002/wat2.1210>.

⁴ Swyngedouw, Erik. 1999. "Modernity and Hybridity: Nature, Regeneracionismo, and the Production of the Spanish Waterscape, 1890-1930", *Annals of the Association of American Geographers* 89, no. 3: 443-465. Específicamente sobre la relación entre el HNTS y el concepto de 'hidropaisaje' ver: Castro-Vargas, "Pesticides, Plantations, and the State...". También presente en: Castro-Vargas, Soledad. 2024 "The Making of the Terraba-Sierpe Delta Waterscape in Costa Rica: Thinking Within and Beyond the Plantation". *Journal of Peasant Studies* (under review).

⁵ Información obtenida en entrevista con Asdrubal Rivera Villanueva del pueblo Bröran en el año 2019.

⁶ Lobo Cabezas, Silvia, coord. 2014. *Diversidad Biológica del Diquís*

Como mencionan Ginwala y Zihlerl (2013)⁷, los manglares son espacios donde la tierra parece sobrenatural. Son lugares de "reconfiguración continua: ni mar ni tierra, ni río ni mar, sin agua salada ni dulce, sin luz diurna ni oscuridad... El manglar es, por tanto, un paisaje que exige medidas extraordinarias. Su cuerpo poroso, que le confiere una vida fluctuante determinada por los ciclos de las mareas, le proporciona también la cualidad de la extraterritorialidad".

El manglar es un espacio dominado por las mareas, en donde la vida sigue el pulsar de la misma. Este es un territorio que respira, en un inhalar y exhalar constante, mostrando y ocultando sus canales y suelos; una marea que atrae y retrae a seres que aparecen, desaparecen y reaparecen con el henchar y

vaciarse de sus venas de agua. Este ciclo determina su constante transformación y su capacidad de borrar cualquier marca. Testigos estables de estos cambios son los mangles, árboles grandes y enmarañados como una muralla infranqueable, con cualidades extraordinarias para vivir en inundación y salinidad.

En la zona de manglar del humedal hay una comunidad humana que comprende el ciclo de las mareas y traspasa lo inaccesible del manglar: los piangueros. La piangua es un molusco bivalvo (dos conchas que se unen y se cierran). Este molusco es pescado artesanalmente por muchas familias que viven en las cercanías del humedal. Los piangueros recorren el humedal en los momentos precisos en donde la marea deja entrever

Il: Humedal Térraba-Sierpe. 1era ed. San José, Costa Rica: Museo Nacional de Costa Rica.

⁷ Ginwala, Natasha y Vivian Zihlerl. 2013. "Sensing Grounds: Mangroves, Unauthentic Belonging, Extra-Territoriality", *E-flux Journal* 45. Acceso el 23 de agosto de 2023. <https://www.e-flux.com/journal/45/60128/sensing-grounds-mangroves-unauthentic-belonging-extra-territoriality/>.

el lodo donde este animal se oculta. Son expertos guías entre los cientos de canales que lo componen. Caminan por suelos fangosos, difíciles de transitar para personas inexpertas. Con gran intuición y destreza adquirida, van introduciendo sus manos en el fango, tanteando y recolectando las pianguas, para posteriormente venderlas y consumirlas⁸.



Diana Barquero Pérez: El pianguero José entre mangles (2020).

Asimismo, la mixtura es un elemento de gran poder en el humedal. Mezcla de aguas de ríos y mar, mezcla de salinidades y compost que posibilita vidas

únicas de vegetación y fauna. Como expresa Michael Taussig, el manglar es un poderoso ensamblaje en funcionamiento, una entidad exuberante que oscila entre lo puro y lo impuro en "una mezcla embriagadora de vida-en-muerte" (Taussig 2018, 26)⁹. La descomposición y recomposición es un ciclo interminable en los humedales. La extraterritorialidad definida por la frontera porosa de sus cuerpos exige repensar las formas en que concebimos (la idea de) fronteras, así como las relaciones multiespecies que ocurren en la fugacidad de las mareas, las lluvias y la deriva de los sedimentos. El manglar rompe con la división dentro/fuera, impregnando estas divisiones en transiciones vigorosas y múltiples. En el humedal, "la frontera entre la tierra y el mar se convierte en una coreografía de recruzamientos. En las zonas de manglares, las determinaciones humanas se convierten en fantasmas.

⁸ Una parte importante de las giras se llevó a cabo bajo la guía de dos piangueros de la zona, con los cuales tuvimos varias conversaciones y dos viajes en lancha.

⁹ Taussig, Michael. 2018. *Palma Africana*. Chicago: The University of Chicago Press.

La incapacidad de formar una marca se registra como un problema también de historicidad" (Karpouzoglou & Vij 2013, 8).

Esta cualidad fantasmagórica responde a su rítmica transformación. Si bien es cierto que en el manglar es difícil divisar marcas del paso del tiempo en su conformación, estas se evidencian en el Humedal Térraba Sierpe a través de cambios de volumen, tamaño y cantidad de especies¹⁰. También se manifiesta en diferentes factores de presión externa como cambios de uso de suelo, uso de agroquímicos y sedimentación excesiva a causa del descorrer de suelos ocasionado por el monocultivo

de piña¹¹. Igualmente, es perceptible en la desaparición de zonas de amortiguamiento entre el humedal y las fincas, tornando colindantes las plantaciones con la zona protegida¹². Estas huellas son percibidas por comunidades cercanas. Varias personas en las entrevistas realizadas han descrito estos cambios en el territorio. Estas conversaciones se dieron en el marco de las giras de campo, las cuales describiré posteriormente.

Breve historia del Humedal Nacional Térraba Sierpe

Para entender mejor este hidropaisaje, se vuelve necesario comprender cómo se ha producido históricamente este

¹⁰ Información recabada de las giras realizadas en el 2019.

¹¹ Datos provenientes de: Castro-Vargas, María Soledad. 2023. "Pesticides, Plantations, and the State: The Making and Unmaking of the Térraba-Sierpe Delta". Tesis de Ph.D., Universitat Autònoma de Barcelona. Piedra Acuña, Jessica y Adolfo Quesada Roman. 2017. "Land use and cover changes between 1948 and 2012 in the Térraba Sierpe Wetland, Costa Rica", *Rev. Mar. Cost.* 9, No. 2: 9-28. Cortés, Guillermo y Natalia Montero. 2021. "La frontera agrícola en las áreas aledañas al Humedal Nacional Térraba Sierpe y sus implicaciones en la sostenibilidad de los sistemas productivos", *Revista e-Agronegocios* 7, no. 1. Acceso el 10 de septiembre de 2023. <https://revistas.tec.ac.cr/index.php/eagronegocios/article/view/5317>.

¹² Ver: Cortés y Montero. 2021. "La frontera agrícola...".

territorio. El Humedal Nacional Térraba Sierpe, al día de hoy, es un área protegida con diferentes zonificaciones, lo que significa que un pequeño número de lugareños vive en algunas áreas y puede utilizar ciertos recursos bajo regulaciones del gobierno. Actualmente, esta zona protegida contiene el manglar más grande de Centroamérica, en un área aproximada de 33.000 hectáreas, lo cual la convierte, en términos de biodiversidad y fijación de carbono, en una zona de gran importancia ambiental¹³. Su delta tiene más de 3.000 años de ocupación humana por pueblos originarios. Entre 2008 y 2016, alrededor de 1.300 hectáreas fueron drenadas y transformadas con fines agrícolas (Piedra Acuña y Quesada Roman 2017). Dentro y fuera del Humedal

hay arrozales y plantaciones de aceite de palma. Río Térraba arriba, la empresa Del Monte lleva 40 años desarrollando la producción de piña a gran escala, la cual trae efectos directos en el humedal¹⁴. Aunado a esto, específicamente en la zona del Delta del Diquís, se produjo una alteración considerable de la dinámica social y ambiental con la llegada de la United Fruit Company (UFCo)¹⁵. La UFCo marca un antes y un después en la estructura del agronegocio en el país: fue la primera empresa que se constituyó como consorcio multinacional, sentando las bases de las transnacionales en América. Esta nace en 1899 en Costa Rica, específicamente en el Caribe. Surge a partir de la fusión de dos empresas estadounidenses: Boston Fruit

¹³ Castro-Vargas, "Pesticides, Plantations, and the State...". Piedra Acuña y Quesada Roman, "Land use and cover changes between 1948 and 2012..." Lobo Cabezas, Silvia, coord. *Diversidad Biológica del Diquís II...*

¹⁴ Información recabada de las giras.

¹⁵ Ídem. Ver también Cano Sanchiz, J. M. 2017. "Mamita Yunai, una bananera estadounidense en Centroamérica: el caso de Palmar Sur (Costa Rica)", en *Memorias: Revista Digital de Arqueología e Historia desde el Caribe*: 88-119. Damoisel, Mathilde. 2018. "Sobre las bananas y las repúblicas", video, https://www.youtube.com/watch?v=0R8AVcB6Aic&ab_channel=LatinoamericaLibre.

Company de Andrew Preston y Tropical Trading Company de Minor C. Keith (Damoisel 2018). La UFCo desarrolló en esta cuenca un sistema extenso e intensivo de plantaciones de banano de una sola especie: Gros Michel, la cual acarreó una gran susceptibilidad de enfermedades, al ser de una sola variación genética (Castro-Vargas 2023). Producto de esto, se extendió un hongo comúnmente denominado Mal de Panamá (*Fusarium oxysporum* f. sp. *cubense*), el cual ocasionó grandes daños a las plantaciones. Esto devino en un cambio estratégico de movilizar los sembradíos a nuevos territorios y, con ello, la deforestación de diferentes zonas (Castro-Vargas 2023). Por ello, en 1932, la UFCo se movilizó desde el Atlántico hasta la costa del Pacífico Sur, donde se encuentra el humedal. Allí llevó a cabo una profunda transformación del hidropaisaje, creando un complejo sistema de irrigación, drenaje y almacenamiento de

agua que sigue vigente hoy en día (Castro-Vargas 2023). El río Térraba fue desviado para alimentar un sistema artificial de agua. Este acontecimiento, que supuso la canalización del río y la "limpieza" y parcelación del terreno, alteró profundamente la geografía del lugar.

Además, como parte de las estrategias para frenar las enfermedades en estos cultivos, se inició en 1938 en la zona del Delta Diquís una fumigación con el plaguicida conocido como "caldo bordolés" (sulfato de cobre y cal hidratada), que se utilizaba para matar los hongos causantes del Mal de Panamá y la enfermedad de Sigatoka. Durante cuarenta años, más de 12.000 trabajadores al año lo aplicaban en las plantaciones. La fumigación se realizaba al menos treinta veces al año, causando en su exposición prolongada enfermedades a muchos trabajadores (Marquart 2003)¹⁶. Este producto químico

¹⁶ Marquart, Steve. 2003. "Pesticidas, pericos y sindicatos en la industria bananera costarricense, 1938-1962", *Revista Historia* 47: 43-95.

dejó una capa coloreada en el suelo, que puede rastrearse como una marca llamada “línea de cobre”, visible en las capas estratigráficas del suelo estudiadas por arqueólogos y geólogos¹⁷. Durante las décadas de 1960 y 1970, se utilizó también el pesticida producido por Dow Chemical, conocido como “nemagón” (Castro-Vargas 2023).

Esta alteración en el humedal nos habla directamente sobre las formas de operar sobre la tierra y el agua en el modelo mercantil de la época, modelo que sigue replicándose hasta el día de hoy con distintos monocultivos aledaños.

Trabajo de campo: desplazando el cuerpo entre agua y tierra

Mi práctica artística se gestó desde diferentes momentos de trabajo de campo y teórico.

Inicialmente, el proyecto surge de mi interés por continuar estudiando cuerpos de agua. Anteriormente trabajé sobre el concepto del ‘desborde’, vinculando el agua con “materialidades” como el barro, la tierra y el carbón¹⁸.

A partir de conversaciones, encontré en los humedales cualidades acuáticas de transformación que me atraían enormemente. Así conocí a María Soledad Castro, quien me introdujo en las problemáticas sociales y ambientales del Humedal. Juntas hicimos tres giras en donde recopilamos información documental, visual y auditiva. Fue vital para el proyecto realizar estos recorridos, pues nos permitieron ver en sitio las cualidades del humedal y sus bordes/fronteras y, con esta experiencia, generar los dispositivos visuales.

¹⁷ Información recabada de una entrevista con la arqueóloga Ifigenia Quintanilla. Para más información sobre los efectos de este plaguicida, ver: Marquart 2003. "Pesticidas, Pericos y sindicatos...".

¹⁸ Para ver más: <https://dianabarquero.com/Overflowing-Material-Subject-Alterations>.



Diana Barquero Pérez: Arquitectura bananera construida por la UFCo (2020).

En el primer viaje nos centramos principalmente en conocer a las personas que viven en terrenos que rodean el humedal por tierra, fincas que una vez pertenecieron a la desaparecida UFCo.

Ahí hablamos con personas campesinas que nos relataron sobre la época de la UFCo y de las luchas a las que se enfrentan ahora. Conversamos con un grupo de mujeres campesinas colectivizadas como Mujeres Semillas. Estas mujeres siembran en la finca Chánguena, una de las fincas colindantes al

humedal, la cual está en proceso de titulación en un litigio que surge como consecuencia del abandono de estas tierras por parte de la UFCo. Ellas siembran sus parcelas libres de agroquímicos. Evelyn Saborío, una de las mujeres del colectivo, nos mencionó la importancia de su grupo para fomentar en los compañeros el cultivo sin plaguicidas:

«Aquí muchos hombres siguen sembrando con los mismos productos químicos que

utilizaban en la bananera. Les quedó la costumbre de sembrar así, heredada de los tiempos y modos de la UFCo [...] En lugar de quitar nutrientes al suelo con agroquímicos, es mejor dárselos [...]. Las plagas vienen porque el suelo no está bien nutrido y si no está nutrido no tiene forma de defenderse. Es como mi cuerpo, si mi sistema inmunitario está bajo, voy a enfermar más. Si no alimentamos la tierra, enfermará más a menudo. Y queremos cambiar eso porque la UFCo dejó ese pensamiento químico aquí».

Evelyn nos contó que el MAG (Ministerio de Agricultura y Ganadería) fomenta esta forma de cultivar. Ellos donan



Diana Barquero Pérez: Entrevista con Evelyn, del colectivo Mujeres Semilla (2020).

agroquímicos como parte de apoyos y capacitaciones gubernamentales. Según comentan, esos agroquímicos son entregados muchas veces a agricultores que infringen zonas de amortiguamiento o drenan partes del humedal¹⁹.

En el segundo viaje hicimos excursiones por el muelle de Ciudad Cortés, un pequeño pueblo que fue un importante puerto en la época de la UFCo. En Ciudad Cortés está una de las entradas al humedal. Allá, el río Térraba tiene su salida al mar y conecta con la montaña con los pueblos Boruca, uno de los pueblos originarios que al día de hoy habitan la zona. Al conversar tanto con ellos como con el pueblo Bröran (Térraba), nos hablaron sobre la importancia del río Térraba en sus comunidades, los esfuerzos realizados para otorgarle derechos como ser viviente al río y las problemáticas que han traído los monocultivos en las partes altas de los ríos. Estas

¹⁹ Información recabada de entrevistas durante las giras.

comunidades y lxs piangüerxs mencionan cómo el Río Grande de Térraba ha perdido su profundidad a partir de la erosión y la sobredimentación que se produce a causa de los monocultivos de piña. En ciertos sectores del manglar, el barro rojo de la montaña se acumula a tales grados que las pianguas han desaparecido. Asimismo, estos grupos relatan que hay secciones en donde se ha alterado la relación entre lodos, arena de mar, agua dulce y salada, resultando en que secciones enteras de mangle mueran o “se sequen”²⁰.

Para observar la sobredimentación mencionada, decidimos ir montaña arriba **en el tercer viaje**, siguiendo el curso del río Térraba hasta Longo Mai, en Buenos Aires de Puntarenas; las plantaciones de piña se

encuentran ahí. A pesar de que la plantación se encuentra a 70 km del humedal, los residuos de plaguicidas llegan a él. Según nos comentaron sus habitantes, Longo Mai ha sido fuertemente afectado por la expansión de la piña producida por Del Monte (PINDECO S.A.)²¹. En particular, vecinxs han denunciado una gran contaminación de fuentes de agua²². Estando ahí, nos trasladamos a una finca de cultivo de piña. Viajamos en auto



Diana Barquero Pérez: Fotogramas del video *A través de la plantación de piña* (2021).

²⁰ Información recabada en las giras. También ver: Castro-Vargas 2023, "Pesticides, Plantations, and the State...".

²¹ Pineapple Development Corporation.

²² Información recabada de entrevistas a miembros del grupo Ríos Vivos, defensores del río Volcán, en Longo Mai.

recorriendo las plantaciones. Allí, las plantas, sembradas a lo largo de varios kilómetros, producen *déjà vues*: un recorrer de manchas con puntas filosas que dan al paisaje una sensación de aridez clorofílica: un gran desierto verde. De esta sensación surge el video *A través de la plantación de piña (2020)*²³, donde muestro la repetición absorbida por el ojo en estos paisajes a lo largo del tiempo, desplegando la extensa magnitud del cultivo.

Además de los viajes terrestres, hicimos tres recorridos en lancha por el humedal. Ahí



Diana Barquero Pérez: Beto en su bote (2020).

conversamos con Pino y Beto, dos piangüeros que forman parte de la Asociación de Piangueros, Recursos Marinos y Afines de Ajuntaderas (APREMAA); Ajuntaderas es un pueblo colindante a la zona de manglar. Al hablar con ellos nos cuentan un poco sobre sus vidas. Ambos se dedican a la pesca, a recoger piangua y a transportar gente en sus lanchas. Pino²⁴ es mayor, nació en 1956, y nos contó del trabajo que ha realizado en relación al manglar. Él conoce algunos oficios que se realizaban antes de que el humedal se convirtiera en zona protegida: extracción del tanino del mangle rojo y realización de carbón vegetal de los mangles. Ambos se saben de memoria todos los tipos de mangle presentes en el humedal, en nombre común y científico.

Pino, por el puesto que ocupa (siendo presidente de APREMAA), posee un gran

²³ Video en un canal sin audio de un minuto y treinta segundos de duración. Accesible en: <https://vimeo.com/912138087>.

²⁴ Su nombre es Adrián Torres, pero todos lo conocen como Pino.



Diana Barquero Pérez: Plato con pianguas frescas (2020).

espíritu comunal. Se reúne con diferentes sectores, entre ellos el gobierno, universidades e investigadoras como nosotras. Su asociación se forma para reunir y propiciar mejoras para las personas que se dedican a la extracción de la piangua en el sector de Ajuntaderas. Al hablar de su trabajo, cuentan cómo recorren el manglar en marea baja buscando esas pequeñas conchas; algunos frasean la labor como ir a "cosechar"²⁵. Cuentan cómo cada vez que la marea sube y baja, las pianguas nadan y cambian de lugar, por

lo que en cada marea deben encontrar las pequeñas pero visibles huellas dentro del lodo.

Para Beto y Pino, el pianguero es un pescador de agua dulce. Su profesión es incomprendida tanto por lxs pescadorxs de mar como por lxs agricultorxs. Su trabajo, para mí, es como el mangle: es ambiguo, un punto intermedio. El mar se convierte en su frontera, navegan, pescan y cosechan entre agua dulce y salada, percibiendo desde los ríos los cambios de las mareas y moviéndose a través de ellas.

En resumen, visitar este sector fue esencial para adentrarme en los conocimientos particulares de estxs pescadorxs, gestados desde la comunalidad con el agua, y así comprender cómo ellxs son parte de un entramado comunitario que diariamente forman para proteger de manera simbiótica este lugar.

²⁵ La extracción de piangua existe hoy bajo estricto control del MINAE, donde realizan sesiones de formación para obtener una licencia de recogida de pianguas.

También detecté, a partir de políticas públicas, cómo diferentes instituciones del Estado se encuentran presentes en el humedal. Las regulaciones a las que son sometidas las comunidades pesqueras por parte del MINAE (Ministerio de Medio Ambiente y Energía), así como las capacitaciones y donación de agroquímicos por parte del MAG (Ministerio de Agricultura y Ganadería), moldean este hidropaisaje. Empresas privadas, como la UFCo con su canalización y sectorización de tierras, al igual que los litigios de tierras entre cooperativas, empresas privadas y pequeños campesinos en la actualidad, generan



Diana Barquero Pérez: Detalle de *Conglomerados* (2021).

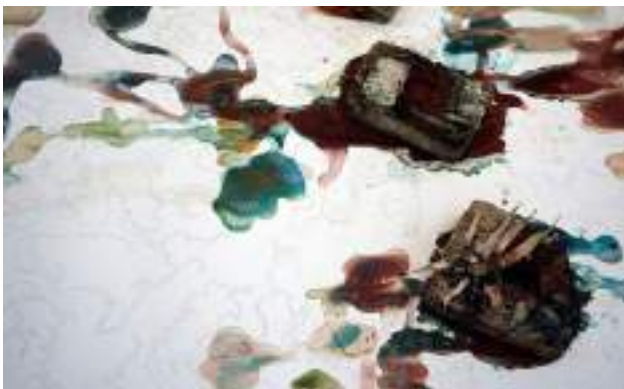
consecuencias que directa o tangencialmente alteran y modelan el humedal.

Entramados líquidos: del trabajo de campo al trabajo artístico

¿Cómo trasladar el estudio de campo y la investigación teórica en una serie de dispositivos visuales que conjuguen lo investigado? En este proyecto fueron centrales tres materialidades como punto de partida: el barro, el fungicida caldo bordolés y el agua. En esta combinación, lo orgánico y lo químico imitan lo que acontece en el humedal: se entremezclan las sustancias generando un entramado de suelos, agua y químicos que interactúan con las especies habitantes del Humedal. Mi intención con las obras visuales es reproducir este entramado líquido para revelar sus cualidades simbólicas y su importancia histórica en la producción de este territorio.

Por otra parte, con el proyecto artístico busqué confrontar

la división/parcelación de la tierra con la manera en que los cuerpos de agua se comportan. Esto sucede en *Conglomerados* (2021)²⁶, una pieza que emula el concepto geológico de conglomerado. Este es una piedra sedimentaria formada por otras piedras fijadas entre sí. Para la obra, realicé 20 conglomerados, siguiendo las formas de las parcelas de la UFCo²⁷ con materiales del



Diana Barquero Pérez: Vista de conglomerados con líquidos (2021)

humedal y de zonas cercanas²⁸. Estos se disponen sobre un papel con un dibujo del mapa del Delta Diquís. Se forma así una instalación en la que las piedras se resquebrajan progresivamente con líquidos²⁹ que se depositan sobre ellas una vez al día. Este riego simula el ritmo de las mareas que inundan el humedal diariamente. Al entrar los líquidos en contacto con los conglomerados, estos se van destruyendo, dispersando así sus materias lentamente por todo el papel. En la instalación, el caldo bordelés se percibe con un color turquesa verdoso y posee un leve olor a azufre.

Esta pieza busca revelar la ficción que existe entre la segmentación del territorio en zonas productivas

²⁶ *Conglomerados*: <https://dianabarquero.com/If-you-think-you-can-grasp-me-think-again>.

²⁷ Para esto me basé en los planos de las fincas de la UFCo, prestados amablemente por la arqueóloga Ifigenia Quintanilla.

²⁸ Los materiales utilizados son: barro rojo y café, yeso, cemento, cáscaras de banano, piña, arroz, cuerda, conchas de piangua y tierra. Los materiales hablan directamente de cultivos colindantes al humedal y de otros materiales importantes, como la piangua.

²⁹ Los líquidos son jugo de piña, agua dulce, agua de mar, caldo bordelés y óxido de hierro con agua. Estos responden a diferentes líquidos que coexisten simbólicamente o materialmente en el humedal.



Diana Barquero Pérez: Vista de *Línea de tiempo líquida y Conglomerados*. Parte de la exhibición *Scratching the Surface* en Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart, Berlín (2021).

y protegidas. El agua y diversos líquidos se entremezclan, esfumando cualquier noción de borde o frontera y transportando sus elementos dentro y fuera de estos límites creados artificialmente por la mano humana. Asimismo, la forma del conglomerado resuena con la lectura estratigráfica del subsuelo y nos permite pensar en el tiempo, no en términos humanos sino geológicos. La línea de cobre presente en el humedal y retomada en el conglomerado

nos lleva a reflexionar cómo estas afectaciones quedan inscritas a lo largo de un tiempo que trasciende la vida animal/humana. Esta pieza va cambiando a lo largo del tiempo; los líquidos se acumulan poco a poco, generando nuevas manchas. Eso permite ver el tiempo lento y acumulativo detrás del uso de agroquímicos que, al igual que en el papel, se van acumulando en el humedal. La condición de esta pieza nos permite divisar los procesos de lenta erosión



Diana Barquero Pérez: Detalle de *Línea de tiempo líquida* (2021).

y degradación producida por agroquímicos y sedimentos contaminados.

Dando continuidad a esto, realicé la obra *Línea de tiempo líquida* (2021)³⁰. Este es un diagrama hecho sobre papel acuarela con lápiz, sal, agua, plantas licuadas, tierra, café, yeso, óxido de hierro y caldo bordelés. Estos materiales, al igual que los conglomerados, recorren el papel mezclándose entre sí. Con las manchas dejadas por estos trazos, procedí a escribir la línea de tiempo utilizando data



Diana Barquero Pérez: Vista de *La colección* (2020). Exhibida en T.O.P Project Space, Berlín (2020).

recopilada. Esta información comprende el contexto sociopolítico de la zona del Delta Diquís, sus luchas sociales y los cambios de uso del suelo. También se muestran algunos cambios en los modelos de agricultura en relación con las transiciones económicas del país. El diagrama funciona como un mapa ficticio o mental donde los trazos creados por los pesticidas y otros líquidos ordenan y distribuyen la disposición de la información.

Parte de la información recogida procede del artículo

³⁰ *Línea de tiempo líquida*: <https://dianabarquero.com/If-you-think-you-can-grasp-me-think-again>.

“Accumulation by Conservation” [Acumulación por conservación] de Robert Flescher y Bram Buscher (2015)³¹. En este se explica cómo los gobiernos, los líderes empresariales y los agentes de las élites económicas buscan modos más estables de acumulación para superar la actual crisis medioambiental y financiera. En el diagrama también se encuentra información que surge de entrevistas a miembros de las comunidades aledañas e historias populares. Esta pieza está hecha de los trazos secos que surgen de los líquidos vertidos sobre los conglomerados en la obra anterior. La toxicidad



Diana Barquero Pérez: Detalle de objetos de *La colección* (2021).

del pesticida produce un proceso de descomposición en el papel, el cual puede verse en algunas partes del diagrama. Este papel se irá destruyendo lentamente, emulando la destrucción lenta que también acontece en el humedal.

De los estudios de campo me nutrí en la recopilación material, visual y auditiva utilizada para la pieza titulada *La Colección* (2020). Esta consta de una serie de objetos y materiales traídos del humedal, además de imágenes, fotografías y objetos de arcilla y sedimento. Esta pieza busca relacionar las presiones que los monocultivos generan con las materialidades provenientes del humedal. En algunos componentes de esta pieza, partí del gesto de presionar, encoger y colindar produciendo pequeñas formas con residuos de banano, piña y sedimentos.

En este proyecto, los dispositivos visuales buscaron reproducir un modelo de funcionamiento

³¹ Búscher, Bram y Robert Fletcher. 2015. “Accumulation by Conservation”, *New Political Economy* 20, no. 2: 273-298.

que simbolizara lo que acontece en el humedal. Es por esto que el agua en movimiento y la transformación se convierten en elementos nucleares, tanto en las piezas como en el manglar.

Conclusiones: Si crees que puedes tomarme, piénsalo de nuevo

Mientras investigaba para este proyecto, busqué literatura que resonara con este lugar. Cuando descubrí el poema de Adrienne Rich, "Delta", me di cuenta de que este proyecto resonaba con el gesto de la imposibilidad de agarrar, tomar o asir. Ella escribe: "Si has creído que este escombros es mi pasado / hurgando en él para vender fragmentos / entérate de que ya hace tiempo me mudé / más hondo al centro de la cuestión / Si crees que puedes agarrarme, piensa otra vez: / mi historia fluye en más de una dirección / un delta que surge del cauce / con sus cinco dedos

extendidos"³². Me encontré en esta imposibilidad de asir, al intentar enlazar diferentes capas de información y experiencias que surgieron de mi encuentro con el humedal, pero también descubrí esa incapacidad de captura en esa voz extrahumana que emerge del poema, la cual tiene múltiples historias y fluye de formas insospechadas. El título sugiere la arrogancia humana y su dificultad de aprehender y concebir la tierra, el agua y sus recursos como algo distinto a materia de uso extractivo, considerándolos elementos pasivos para uso humano e industrial. El nombre del proyecto cuestiona esta simplificación excesiva de nuestra concepción hacia entidades vivas y no vivas que cohabitan este entorno. Asimismo, hay otro elemento que se nos escapa de las manos: los agroquímicos. Estos químicos permean y viajan sin nosotros tener certeza de sus efectos a largo plazo. Se nos presentan

³² Rich, Adrienne. 2005. "Delta", en *Poemas (1963-2000)*. Traducción de María Soledad Sánchez. España: Ed. Renacimiento.

como un mal fantasmagórico, que destruye lentamente lo que va a su paso, degradando lentamente el complejo entramado de este espacio.

El Humedal es hoy, en su cuerpo poroso, un cuerpo en resistencia. El agua (contaminada) se convierte en centro de los acontecimientos que suceden tanto fuera como dentro del área protegida. Este texto es un estudio de algunos hilos de la historia y producción del paisaje acuático del HNTS. En estas narraciones, me limité a entender algunos aspectos de cómo este paisaje es producido por dinámicas de mercado globales y modelos económicos basados en el monocultivo. Quise contrastar esto con perspectivas e historias de comunidades que viven cerca del humedal para entender cómo ambos componentes están estrechamente relacionados: estos son parte del entretejido físico y social que es la

producción del hidropaisaje, cuyo hilo conductor son sus cuerpos hídricos.

En este proyecto fue fundamental trabajar con poblaciones campesinas y piangüeras; sin embargo, quedan pendientes otros aspectos por trabajar y otras poblaciones por escuchar y vincular.

Un resultado de este proyecto devino en la pesquisa actual en la que me encuentro trabajando. Esta posa su mirada hacia la 'violencia lenta'³³ generada por el monocultivo, particularmente de la piña en Costa Rica, y la estrecha relación existente entre las lógicas de guerra, la plantación y la colonia en el desarrollo de este sistema de cultivo. Esta nueva corriente de investigación no hubiese sido posible sin el aporte de este proyecto.

Finalmente, quiero recalcar cómo los cambios en el uso

³³ Término de Robert Nixon. Ver: Nixon, Robert. 2013. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

del suelo, las luchas por la tierra y las huellas de los pesticidas están inscritos en este hidropaisaje. Están inscritos en las diferentes materialidades y criaturas que se adaptan y se descomponen en el paisaje acuático. Están trazados en los movimientos del agua y las historias alrededor de sus cuerpos hídricos, tanto río arriba como río abajo. La contaminación por pesticidas es un proceso lento, silencioso y escurridizo. Las catástrofes no son necesariamente explosivas, ni implican una desaparición inmediata. La degradación

puede ser difícil de entender e imaginar. Sin embargo, las huellas aparecen en la tierra y en el agua, ahondando en las capas e insertándose en los cuerpos de quienes conviven estrechamente con ellas. Mi procedimiento artístico entiende las tensiones de este hidropaisaje como alfabetos que pueden ser leídos desde la materialidad resultante en las capas de sedimentos, agua y químicos; alfabetos que, a través de sus huellas, conforman constantemente entramados en este paisaje acuático.

Diana Barquero Pérez (Costa Rica, 1986) Artista investigadora. Su trabajo enfatiza procesos de fricción, transformación y colapso. Se ocupa de lugares que coexisten en tensión con los llamados 'espacios productivos'. ¿Cómo quedan inscritos en el paisaje los intereses y tensiones sociopolíticas? ¿Cuáles son los sujetos/materiales y procesos que median esta producción? A través de su obra busca responder estas preguntas. Graduada de la Maestría en Artes "Estrategias del Espacio", en KHB, Berlín (2020). Licenciada en artes plásticas por la Universidad de Costa Rica (2014). Actualmente cursa el Doctorado en Artes y Diseño de la UNAM (México). Parte de su desarrollo profesional incluye diferentes residencias artísticas, entre las cuales se destacan

Pivô Pesquisa (2023, São Paulo), Dos Mares (2023, Marsella) y Alter-academia (2016, TEOR/ética, Costa Rica). Ha realizado exposiciones individuales en Costa Rica y Alemania. Además, ha participado en exposiciones colectivas en Costa Rica, Alemania, Brasil, Guatemala, y Estados Unidos. Obtuvo la beca de investigación Elsa-Neumann-Stipendium des Landes Berlin (2020) y la beca Kickstarters Stipendium (2021, Berlín). Ganadora del Premio nacional de artes Francisco Amighetti en la categoría 'otros medios' (2018).

Mezcal, bosques, agricultura y agua en Agua del Espino, Oaxaca, México

Elisa Silva,
con la colaboración de Ellie Bailey

Resumen

Desde 2017, Elisa Silva, de Enlace Fundación, junto con Guillermo Chávez y Diana Ponce de ReThink Foundation, han sido parte de una relación a largo plazo con los habitantes de Agua del Espino. Comenzó como una amistad con la familia Coronado, quienes, además de ser ejidatarios y agricultores, producen y venden mezcal. Al poco tiempo nuevos vínculos se forjaron con otros vecinos. Hoy en día existe una relación de confianza con toda la comunidad, lo que ha facilitado intercambios orgánicos de conocimientos y experiencias tanto con autoridades locales como con los habitantes que se implican mediante un plan compartido en la revitalización de su ejido.

Esta historia comienza con dos experiencias universitarias claves en la Harvard Graduate School of Design en 2018 y en la Universidad de Toronto en 2019. Los estudiantes se enfocaron en estudiar el agua como recurso común y en formas de ampliar su presencia y aprovechamiento en el territorio. Las estrategias incluyen la reforestación, el mejoramiento

de la productividad del paisaje, la implementación de sistemas de captación e irrigación de agua, así como la fabricación de ladrillos de adobe hechos con desechos del mezcal. Gracias al valioso apoyo del Harvard University David Rockefeller Center for Latin American Studies (DRCLAS), el Instituto de la Naturaleza y Sociedad de Oaxaca (INSO), autoridades locales y escuelas, muchos de estos proyectos ya están en marcha; se vislumbra la restauración del paisaje, y la promesa de los arroyos fluyendo hacia lo que una vez fueron aguas voluminosas en el río Prieto. Además del grupo mencionado, este trabajo en curso ha sido nutrido por las personas mayores de la comunidad, habitantes, maestros y niños. Las siguientes páginas reflejan sus experiencias colectivas.

El nacimiento de una comunidad

Dentro de la memoria colectiva de Agua del Espino, solo las veneradas personas mayores pueden recordar una época en la que el río Prieto fluía con abundancia durante todo el año. A pesar de ser un mero afluente del mucho más prolífico río Atoyac, el Prieto es un indicador distintivo de la vitalidad de la comunidad. Además de describir los factores que probablemente generaron este deterioro, este ensayo relata el viaje de una comunidad preocupada y un colectivo de asesores externos profundamente comprometidos que, durante los últimos seis años, han tejido juntos una amplia gama de estrategias. Estas buscan enrumbar el pueblo nuevamente hacia la prosperidad, basándose en sus prácticas culturales pasadas y en una búsqueda obsesiva por prolongar la presencia de cada gota que cae en su territorio.

La huella del pueblo, situado más cerca del río Prieto, es modesta en comparación con la tierra circundante. Se trata de un 'ejido', que es un territorio común del cual los miembros de una comunidad son copropietarios. Las personas disfrutaban de derechos de usufructo, utilizado principalmente para la agricultura, sobre la tierra. Agua del Espino fue establecido el 29 de julio de 1936, y abarca un total de 2.071 hectáreas, casi la mitad de las cuales están designadas como comunales¹. Un pintoresco conjunto de picos y valles ondulantes dirige el agua de lluvia a lo largo de senderos intrincados, cayendo cautelosamente por la ladera de la montaña. Este fenómeno natural alguna vez alimentó el crecimiento de exuberantes áreas de vegetación, proporcionando un respiro en un clima generalmente caliente. En una época pasada, las plantas de agave prosperaban,

¹ *Acta de Posesión Definitiva y Deslinde del Ejido de Agua del Espino, 30 de octubre de 1936 (Municipio de La Compañía, Estado de Oaxaca).*

coexistiendo armoniosamente con arbustos y árboles frutales. La notable biodiversidad no solo preservaba los valiosos nutrientes del suelo, sino que también creaba abundante sombra, proporcionando un ambiente fresco donde bacterias esenciales podían prosperar. El agua, invisible en el suelo y enfriada por la sombra, emprendía en esos días un largo viaje por las montañas, entrelazando íntimamente la vida del río Prieto con el paisaje que lo rodea.

En aquellos tiempos, el agave crecía de forma silvestre en las montañas comunales. El agave es la planta de la cual proviene el mezcal y aunque su producción requiere cosechar la planta entera, los residentes nunca se preocuparon por su agotamiento. En contraste con la popularidad que tiene hoy día, el origen del mezcal es humilde. Solía ser menospreciado como un alcohol

para personas de bajos recursos, careciendo del prestigio y popularidad de otras bebidas alcohólicas (Paez-Lerma et al. 2022)². Sin embargo, en el seno de Agua del Espino, el mezcal ocupaba un lugar especial de reverencia y aprecio.

Dentro de este ejido idílico, las técnicas de destilación se transmitían afectuosamente de generación en generación, preservando el carácter artesanal del mezcal. La bebida es un testimonio vivo del poder de la tradición. Para los campesinos el mezcal es mucho más que una bebida: es símbolo de celebración y gozo, íntimamente intrincado en las redes de la comunidad. El mezcal ha desempeñado un papel central tanto en las conmemoraciones excepcionales como en las tradicionales. Su distintivo sabor se convirtió en parte esencial de ceremonias, incluyendo la

² Paez-Lerma, Jesús, Nicolas Soto-Cruz, Manuel Kirchmayr, Anne Gschaedler. 2022. "Mezcal Production in Mexico: Between Tradition and Commercial Exploitation". *Frontiers in Sustainable Food Systems* 6, Marzo 2022.



Figura 1. Las áreas de color trazadas sobre mapas del territorio delimitan los parches de vegetación que aún persisten sobre las colinas ondulantes de Agua del Espino en 2002, 2010 y 2021, respectivamente. Estos grupos de vegetación corresponden con los cursos de agua. En los últimos 20 años, erróneas prácticas en el manejo del suelo han reducido su extensión. Hoy en día, el clima de Agua del Espino se describe como semiárido, con temperaturas promedio que oscilan entre 16° y 22°C. La región experimenta bajos niveles de precipitación, con promedios anuales que varían de 600 a 1000 mm. La lluvia se concentra principalmente en la temporada de lluvias, seguida consecuentemente por un período seco de calor excesivo y sequía. ("Monitor de sequía de México", Conagua Gobierno de México. Acceso el 1 de agosto de 2023. <https://smn.conagua.gob.mx/es/climatologia/monitor-de-sequia/monitor-de-sequia-en-mexico>). Cortesía: Enlace Fundación.

celebración del santo patrón del pueblo, exuberantes bodas y bautizos, íntimos cumpleaños en el pueblo y barbacoas.

La abundancia del agave —junto con el crecimiento de otras especies— hacía eco del flujo abundante de agua a lo largo del río Prieto, así como su acumulación en los acuíferos. Esta agua no solo favorecía la vida de las personas y animales de Agua del Espino, sino que también era y sigue siendo parte fundamental del proceso de destilación del agave. Así de cerca se entrelazan la vida, la cultura y el agua.

Declive

La reciente y creciente popularidad internacional del mezcal ha introducido cambios en los patrones de comportamiento de este sistema ecológico. Las oportunidades económicas han eclipsado rápidamente la tradición, y los antiguos patrones de crecimiento del agave han sido dislocados por vastos parches

de monocultivos que impulsan la producción de mezcal. El aumento de las exportaciones ha motivado a que más residentes se sumen al negocio del cultivo y menos se desplacen a la ciudad o al Norte, otra forma de llamar a los Estados Unidos. Tierras de cultivo que antes se dedicaban a la cosecha de milpa —una combinación de calabaza, frijoles y maíz— son ahora monocultivos de agave. El crecimiento de la población ha provocado nuevas viviendas y plantaciones. En otras palabras, la economía del ejido ha mejorado.

Mientras que el pueblo ha prosperado, su fuente de vida ha sufrido; aunque las prácticas agrícolas actuales brindan prosperidad económica a Agua del Espino, no son sostenibles. Junto con el crecimiento moderado de la población y el aumento en los cultivos, parte de los terrenos comunales que antes eran bosques han sido talados y reemplazados por plantaciones en filas paralelas y antinaturales. El resto del territorio comunal se ha destinado al pastoreo de ganado.

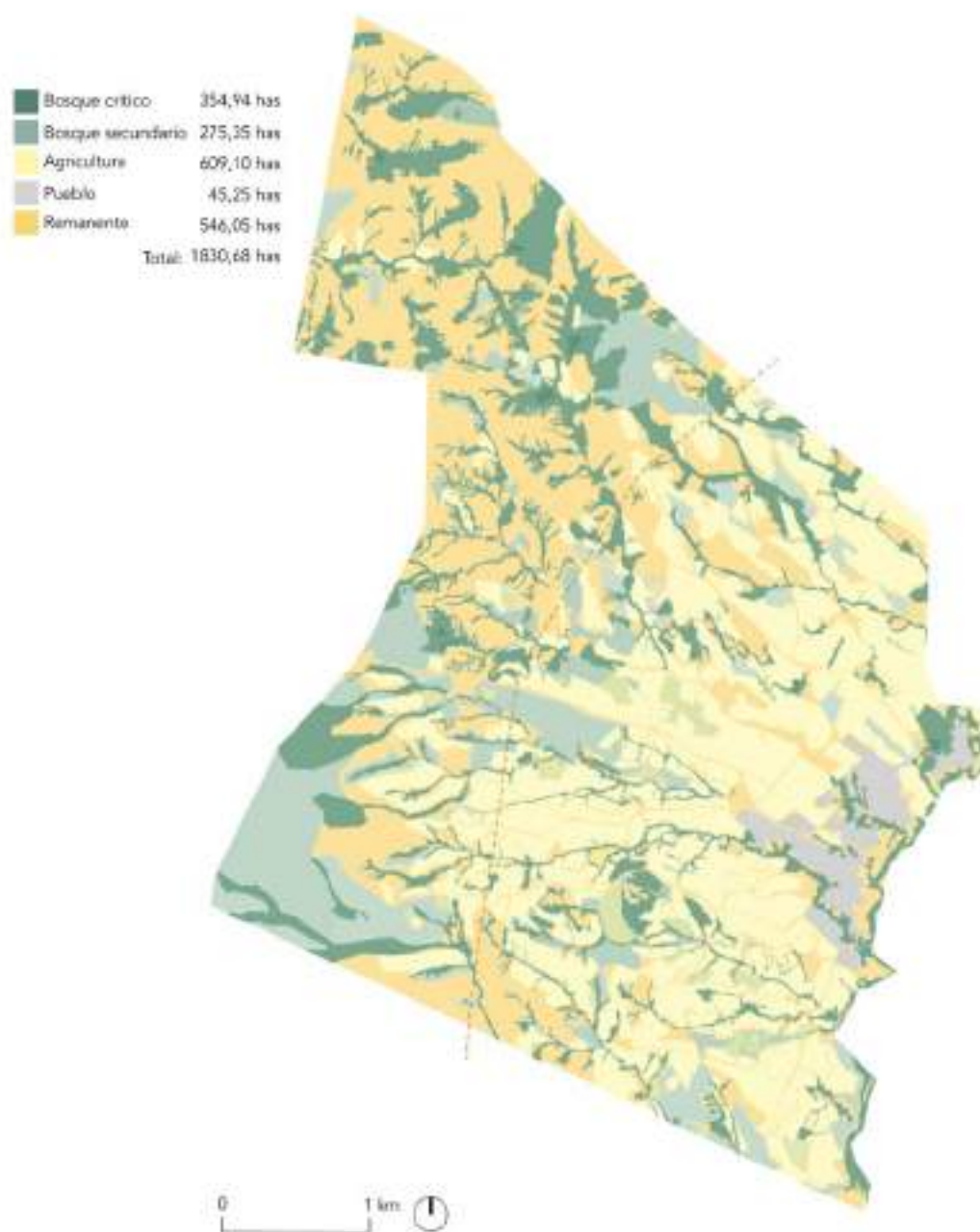


Figura 2. Vastas extensiones de tierra que alguna vez estuvieron sin cultivar se ven actualmente amenazadas por presiones económicas que motivan al crecimiento de la agricultura. Este mapa muestra las áreas vulnerables, representadas en verde oscuro y claro, junto con aquellas zonas actualmente dedicadas a la agricultura en amarillo claro. Los territorios en naranja son fincas inactivas o terreno comunal sin vegetación y un suelo con altos niveles de erosión, a causa del excesivo pastoreo. Cortesía: Enlace Fundación.

Este modesto crecimiento económico se ha convertido inesperadamente en el mayor obstáculo para una continua prosperidad, y la tierra comunal en particular es la que más ha sufrido. Gran parte de los terrenos se han vuelto infértiles luego de sostenidos años de monocultivos y pastoreo. La falta de sombra aumenta la temperatura del suelo, no solo impidiendo la subsistencia de microorganismos esenciales sino también forzando la evaporación del agua temprano en su recorrido, sin llegar a los acuíferos o al río Prieto. Aunque una vez fuera próspera, la tierra se ha convertido en polvo oxidado donde pocas plantas logran echar raíces. El río Prieto, que solía fluir durante todo el año, logra reunir agua con dificultad durante la temporada de lluvia, mientras los agricultores celebran nubes que nunca llueven.

Esperanza

El verdadero poder del ejido yace en los inquebrantables

vínculos de su comunidad. Viviendo y trabajando juntos en un territorio compartido, los habitantes del pueblo construyen un profundo sentido de unidad. De generación en generación, los habitantes del pueblo han cultivado un espíritu de cooperación y apoyo mutuo, tejiendo un sólido entramado social que ha resistido las pruebas del tiempo. Esta red estrechamente unida de individuos no solo comparte la misma tierra, sino también el propósito común de asegurar y resguardar el bienestar de cada miembro.

Esta fortaleza se manifiesta de diversas maneras. La tierra comunal es percibida por forasteros como impráctica y un obstáculo a la propiedad privada, y sin embargo, ofrece oportunidades singulares de acción colectiva. En Agua del Espino, este sentido de responsabilidad compartida permite a los residentes acordar nuevas estrategias para mantener la vitalidad del

paisaje. Frente a la adversidad, reúnen recursos, conocimientos y habilidades con diligencia.

El 14 de enero de 2023, los habitantes del pueblo se reunieron en la Agencia para abordar la preocupante degradación del paisaje. Atentos, los agricultores escucharon las propuestas presentadas por Enlace Fundación, ReThink Foundation, el Harvard University Department of Landscape Architecture y el Instituto de la Naturaleza y Sociedad de Oaxaca (INSO), con el objetivo de iniciar un



Figura 3. Miembros de la comunidad de Agua del Espino unen esfuerzos y participan en una actividad de reforestación como parte de su tradición de tequio (trabajo voluntario). Julio de 2021. Fotografía: Elisa Silva.

crucial proceso de restauración ambiental. Con la esperanza de que la implementación de estos cambios conducirá a la recuperación del suelo, mayor acceso al agua, mejores rendimientos de cultivos y la restauración completa del río Prieto y sus acuíferos, devolviendo al río su esplendor durante todo el año, acordaron de forma unánime las siguientes propuestas.

Mapear y conocer el territorio

El comisario Tirmo García destaca un aspecto clave de esta historia. A pesar de su relativa juventud (tiene alrededor de 50 años), García es venerado como persona mayor en Agua del Espino debido a su amplio conocimiento del territorio. Los recuerdos de cuando García era joven están profundamente entrelazados con su formación en el manejo de la tierra. Recuerda vívidamente a sus maestros describiendo meticulosamente los diversos puntos de referencia que

delimitan las fronteras del pueblo, la tierra comunal y el límite más amplio del ejido. Con inmensa dedicación, García pasó innumerables horas recorriendo la vasta extensión del ejido, memorizando símbolos, límites y ocupaciones filiales de tierras. Increíblemente, incluso hasta el día de hoy, puede recordar los nombres de pintorescos valles y las familias a las cuales corresponden segmentos de suelo que nunca han sido registrados oficialmente.

Sin embargo, la educación de los jóvenes de hoy en Agua del Espino pinta un panorama diferente. En lugar de inculcar las complejidades de su cultura del territorio, el actual sistema educativo prioriza la enseñanza de conceptos y oficios que tienen poca relevancia con la historia de Agua del Espino. Este enfoque moderno a menudo anima a la generación más joven a buscar oportunidades en

centros urbanos, alejándolos de sus tierras ancestrales (VanWey, Tucker y Díaz McConnell 2020)³. Como consecuencia, gran parte del invaluable conocimiento generacional de la tierra está desapareciendo.

Con la esperanza de revivir el conocimiento generacional incrustado en el paisaje de Agua del Espino, se emprendió un ambicioso esfuerzo en mayo de 2022, cuando se realizó una extensa exploración de mapeo y levantamiento topográfico liderada por Elisa Silva de Enlace y el comisario Tirmo García de Agua del Espino —una iniciativa necesaria pero sin precedentes—. Hasta ese momento, las demarcaciones precisas de las tierras asignadas a los habitantes y las áreas llamadas ‘agostaderos’ o terreno comunal en Agua del Espino existían solo en el conocimiento colectivo de los habitantes del pueblo, ya que el área nunca

³ VanWey, Leah K., Catherine M. Tucker y Eileen Diaz McConnell. 2020. "Community Organization, Migration, and Remittances in Oaxaca". *Latin American Research Review* 40, 5 de octubre.

antes había sido cartografiada. Este conocimiento colectivo, combinado con su condición de ejido, constituye un poderoso testimonio de la fuerza de la comunidad, la cultura y la sabiduría generacional. Sin embargo, a medida que este invaluable conocimiento ha comenzado a disiparse entre las generaciones más jóvenes, surge la necesidad de registrarlo para el futuro. La experiencia de mapeo conjunto con la comunidad no solo buscó preservar el conocimiento existente, sino que también amplió la comprensión de lugares previamente desconocidos para la comunidad.

Armados con un mapa satelital impreso de gran formato, Silva y García recorrieron el paisaje durante varios días, registrando los usos y la presunta propiedad de cada colina y valle. Con dedicación y atención al detalle, marcaron las fronteras a mano, desentrañando la intrincada trama de tenencia del suelo en Agua del Espino.

El mapeo no solo esclareció los patrones de propiedad de la tierra —o más bien, de su usufructo— en la zona, sino que también reveló los parches de vegetación vulnerable que podrían perderse si sus habitantes decidieran cultivar agave y talar los árboles existentes. Entre las colinas ondulantes de la región comunal, se demarcaron las extensiones donde sobrevive una vegetación saludable, vinculada a los caminos del agua de lluvia que descienden por el paisaje. Destaca que estos oasis verdes prosperaron en su mayoría a lo largo de las caras norte de las cumbres, donde los rayos oblicuos del sol caen inclinados con menor intensidad sobre el suelo en comparación con los rayos más perpendiculares que bañan las laderas sur.

Sin embargo, mientras Silva y García recorrían el paisaje, pasaron rutinariamente por segmentos de terreno comunal que habían sido recientemente talados. A pesar de la resistencia natural de estas áreas verdes,

la creciente industria del mezcal ha causado estragos. Silva relata cuánto le dolió a García pasar por extensiones de paisajes naturales que alguna vez prosperaron y que ahora han sido reemplazadas por plantaciones geométricas y antinaturales. Además, las pocas áreas intactas han sufrido el consumo de un pastoreo excesivo. La frente fruncida de García revelaba su frustración ante estas prácticas dañinas cada vez más frecuentes, que obedecen a las economías internacionales en lugar de la íntima vida comunitaria con la que creció.

A lo largo de los años, las imágenes satelitales han documentado la gradual disminución de la vegetación, destacando la gravedad del impacto ecológico⁴. Sin embargo, las recientes caminatas de mapeo han ofrecido una visión

más completa del paisaje, revelando vulnerabilidades previamente desconocidas.

Emerge una alarmante coincidencia entre tierras recientemente reclamadas para potenciales usos y los restos de lo que había sido una vegetación más copiosa. La presión del mercado por expandir los cultivos está motivando una tácita “privatización” de terrenos comunales, de manera similar a lo acontecido con las tierras comunes en Inglaterra, que se fueron encerrando en el siglo XVIII⁵. Tales apropiaciones aumentan el riesgo de este frágil ecosistema; el continuo uso sin restricciones de las tierras puede amenazar aún más la supervivencia de los valiosos parches verdes.

A medida que los datos de mapeo se hacen visibles,

⁴ Enlace Arquitectura ha seguido la cobertura vegetal de imágenes satelitales registradas en Google Earth desde 2002. La Figura 1 revela un patrón de disminución y desaparición.

⁵ Juergensmeyer, Julian C. y James B. Wadley. 1974. "The Common Lands Concept: A Commons Solution to a Common Environmental Problem". *Natural Resources* 14, J. 361.



Figura 4. Las áreas de vegetación saludable restantes en Agua del Espino se destacan en tonos de rojo. Se sobreponen a estas áreas críticas de bosque los parches de tierra susceptibles de ser reclamados por habitantes del pueblo y agricultores. Estas reclamaciones responden a posibles transformaciones agrícolas y representan una gran amenaza para la actual vegetación. Cortesía: Enlace Fundación.

la comunidad enfrenta una decisión crítica. Armada con un conocimiento recién adquirido, pueden abordar estos riesgos y proteger el bosque restante. Encontrar soluciones sostenibles para lograr un equilibrio entre el crecimiento económico y la conservación ambiental se ha convertido en una responsabilidad colectiva.

Captación de agua

El mapeo no solo fue fundamental para aclarar los usos del suelo y su potencial conflicto con la preservación forestal, sino que también reveló oportunidades concretas para intervenciones. Mapas topográficos obtenidos mediante el procesamiento de imágenes de drones en un modelo tridimensional, facilitaron la

identificación de ubicaciones estratégicas para ollas de agua. La excavación de nuevos embalses marca el inicio de este proceso, concebido para capturar y facilitar la filtración del agua de lluvia hacia los acuíferos. Este método de captación de agua es efectivo porque la olla tiene un tamaño que permite su excavación en menos de un día, a un costo accesible para los campesinos y eficiente en términos de tiempo⁶. La referencia proviene de prácticas existentes en la zona, en particular una olla de agua alimentada por un curso de drenaje y rodeada de árboles que le brindan sombra. Aunque su intención es servir como fuente de agua para animales, se aprecia visiblemente que beneficia a la vegetación creciendo cuesta abajo.

⁶ El volumen de las cuencas de agua oscila entre 230.000 y 300.000 litros, según el lugar, con aproximadamente 200 m³ de movimiento de tierra. Esto se puede realizar con una retroexcavadora durante el equivalente a un día de trabajo, a un costo accesible para la mayoría de los agricultores en Agua del Espino.

⁷ Ni, Junjun, Yifeng Cheng, Qinhua Wang, Charles Ng Wang Wai, Ankit Garg. 2019. "Effects of vegetation on soil temperature and water content: Field monitoring and numerical modeling". *Journal of Hydrology* 571: 494-502.

A medida que el agua de lluvia se filtra en el suelo circundante, desencadena una cascada de efectos positivos. En primer lugar, este proceso filtra humedad en el suelo, creando un entorno propicio para el crecimiento de las plantas. Además, disminuye la temperatura, mitigando el impacto del calor durante el período de sequía (Ni et al. 2009)⁷.

Al crear una constelación de nuevas ollas distribuidas estratégicamente en las colinas del territorio común, el equipo tiene como objetivo prolongar el período de retención del agua de lluvia en el paisaje, reduciendo su evaporación y escurrimiento. Este enfoque promete beneficios múltiples, no solo para el medio ambiente, sino también para el bienestar general de la comunidad.

La importancia de estos embalses se extiende más allá de las mejoras ecológicas inmediatas. A medida que el agua se filtra para reponer los grandes acuíferos, el pueblo

tiene asegurada una fuente sostenible de agua, incluso durante las estaciones de sequía más severas. El acceso a agua abundante garantiza el bienestar de los habitantes del pueblo, a la vez que sostiene las prácticas agrícolas, apoya al ganado y asegura las necesidades básicas de la vida cotidiana.

Reforestación

El crecimiento de las plantas estimulado por las futuras ollas de agua representa una fase inicial de un planteamiento más ambicioso de revitalización ambiental. La iniciativa de reforestación busca darle un respiro de nueva vida al paisaje, reintroduciendo una variedad de plantas nativas que tienen una importancia histórica y ecológica, como el guaje, el guamucho, el copal y la jarilla; la cuidadosa selección de especies bien adaptadas al clima y a las condiciones del suelo de la región garantiza una mejor probabilidad de

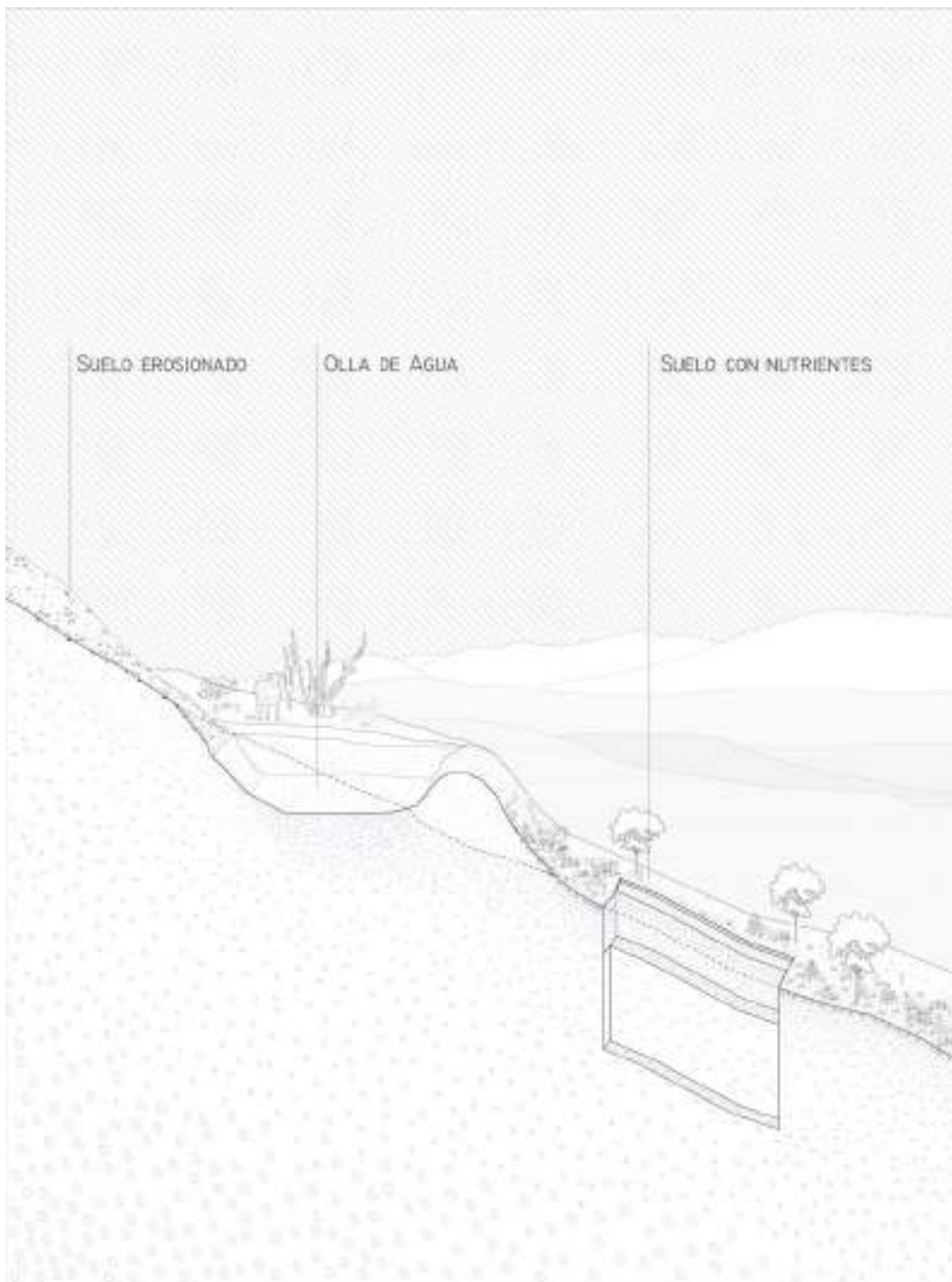


Figura 5. La implementación de ollas de agua excavadas es un método simple y económico de captación de agua. A medida que el agua fluye sobre la montaña, en lugar de erosionar la capa superior del suelo, es capturada en estas ollas. Luego, se filtra en el suelo, facilitando la acumulación de nutrientes que fomentan el crecimiento de las plantas aguas abajo (Ni et al. 2019, 499). Cortesía: Enlace Fundación.

establecimiento y sostenibilidad a largo plazo⁸.

Una vez que estos árboles y arbustos nativos echen raíces, desempeñarán un papel crucial en enfriar el suelo debajo de ellos. Este efecto de enfriamiento no solo fomenta una mayor retención de agua, sino que también crea un entorno más favorable para el crecimiento de nutrientes esenciales y beneficiosos microorganismos del suelo. A medida que mejora la salud del suelo, se vuelve más capaz de producir un ecosistema próspero, beneficiando tanto a la vida vegetal como animal (Ni et al. 2019, 499). Además, los complejos sistemas de raíces desarrollados por las especies nativas plantadas actúan como una defensa natural contra el escurrimiento de agua de lluvia y la erosión del suelo. Estas

intrincadas raíces anclan el suelo firmemente en su lugar, reduciendo el riesgo de erosión durante lluvias intensas y asegurando la permanencia de la valiosa capa superior del suelo (Ni et al. 2019, 499).

El proceso de reforestación ya se ha adelantado con un grupo comprometido de habitantes como parte del ‘tequio’, una tradición de contribución voluntaria hacia proyectos en la comunidad practicada como parte de su sistema legal de usos y costumbres —tradiciones no escritas transmitidas a través de generaciones ancestrales que operan como derecho consuetudinario (Maldonado Alvarado 2015)⁹—. En Agua del Espino, la comunidad participa en pequeños proyectos anuales organizados ya sea por la Agencia (la autoridad local que regula

⁸ Los nuevos árboles serán cultivados en un vivero comunitario con semillas e injertos. Se recolectarán y germinarán semillas de los árboles de guaje y guamucho, mientras que el copal y la jarilla se pueden injertar fácilmente de árboles que ya crecen en el paisaje local.

⁹ Maldonado Alvarado, Benjamín. 2015. “Perspectivas de la comunalidad en los pueblos indígenas de Oaxaca”, en *Bajo el Volcán* 15, no. 23, septiembre-febrero: 151-169. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Puebla.

asuntos pertinentes al municipio) o el Comisariado (entidad oficial que supervisa los territorios comunales del ejido), según la tradición. Algunos proyectos recientes incluyen la instalación de iluminación eléctrica en la calle hacia el cementerio y la construcción de gradas de concreto para los espectadores de las competiciones de toros, celebradas cada año en marzo¹⁰. Esta práctica compartida se erige como un poderoso testimonio de la unidad y fortaleza de la comunidad de Agua del Espino.

En julio de 2022, después de varios intentos fallidos de reforestación por parte de los equipos de Enlace, ReThink y la comunidad durante los dos veranos anteriores, Elisa Silva y el profesor Pablo Pérez-Ramos de la Universidad de Harvard, se reunieron con Natalia Lázaro, la

directora de la escuela de Agua del Espino. Después de escuchar sus preocupaciones, Lázaro sugirió utilizar una parcela que le pertenece a la escuela, ubicada hacia el oeste del pueblo, para un proyecto experimental de reforestación. Ese terreno de aproximadamente una hectárea se usa parcialmente como campo de fútbol, y representaba el lienzo perfecto para poner en práctica formas alternativas de cultivo. Con contribuciones a través del tequio por parte de los padres de los niños de la escuela, se plantaron 300 árboles y 1.000 agaves dispuestos cuidadosamente entre la vegetación existente y el cercado perimetral. Además, se está estableciendo un vivero de árboles en la escuela, similar al programa estatal "Sembrando Vida", iniciado por varios agricultores locales en el 2021¹¹.

¹⁰ En honor a su santo patrón, San José, el municipio de Agua del Espino organiza una celebración de tres días a mediados de marzo. Esta incluye conciertos de bandas, competiciones de monta de toros, comida y bebida. Los maestros mezcaleros del pueblo realizan destilaciones especiales para la celebración. La preparación y organización están a cargo de las autoridades de la Agencia, con contribuciones de tequio de todo el pueblo.

¹¹ Sembrando Vida es un programa patrocinado por el gobierno para



Figura 6. Este mapa muestra las esperanzas para futuras reforestaciones. Las secciones resaltadas en verde oscuro son áreas candidatas para la expansión del bosque. Las áreas grises, que representan una combinación de antiguas zonas de cultivo y tierras comunales, estarían disponibles para el desarrollo agrícola a cambio de áreas actualmente forestadas susceptibles a ser reclamadas por los ejidatarios para la agricultura. Cortesía: Enlace Fundación.

A medida que los árboles y arbustos jóvenes echan raíces y crecen, el impacto de este esfuerzo colectivo se extenderá por todo el paisaje. Las áreas reforestadas se convertirán en ecosistemas prósperos, albergando una mayor biodiversidad, enfriando el suelo y actuando como sumideros de carbono. En conjunto con las ollas de agua distribuidas en todo el paisaje, los intrincados sistemas de raíces de las plantas recién establecidas trabajarán juntas para almacenar el agua de lluvia en lo profundo del suelo. Este mecanismo natural de almacenamiento de agua tendrá múltiples beneficios: nutrir las plantas, reponer los acuíferos, sostener las necesidades de la comunidad y garantizar un flujo constante de agua al río Prieto.

Ganadería

En conjunto con los esfuerzos de reforestación, INSO está conversando con los campesinos sobre su manejo del ganado. Actualmente —e históricamente—, los agricultores han permitido que el ganado pastoree libremente en las extensas áreas de tierras comunales¹². Sin embargo, con el crecimiento de la comunidad y su consumo de carne, las restantes tierras comunales están siendo afectadas por el sobrepastoreo. Más de 500 hectáreas de tierra se han vuelto peligrosamente desprovistas de su cobertura verde natural¹³. Además, esta práctica de pastoreo no controlado ha perjudicado los esfuerzos de reforestación. En 2020 y 2021, en medio de la

fomentar que los habitantes de las comunidades produzcan viveros de árboles. Para obtener más información, visita: <https://www.gob.mx/bienestar/acciones-y-programas/programa-sembrando-vida>.

¹² El derecho de los habitantes de acceder a las tierras comunales (agostaderos) para el pastoreo de animales está establecido en su documento constitucional, citado anteriormente: *Acta de Posesión Definitiva y Deslinde del Ejido de Agua del Espino*, 30 de octubre de 1936 (Municipio de La Compañía, Estado de Oaxaca).

¹³ Los mapas producidos por Enlace a partir de imágenes satelitales, y confirmados visualmente a través de caminatas por el territorio entre

pandemia de COVID-19, ReThink, con el apoyo de la Fundación Harp Helú, lideró esfuerzos de reforestación plantando más de 2.000 árboles en tierras comunales protegidas por cercos¹⁴. Sin embargo, debido a la falta de atención y supervisión en estas áreas, los animales pastorearon libremente causando la desaparición de casi todos los árboles recién plantados. En el futuro, es evidente que un manejo cuidadoso del ganado es esencial y debe formar parte de las iniciativas de reforestación. Equilibrar las necesidades de la comunidad, el ganado y el medio ambiente es crucial para

garantizar la sostenibilidad y la salud del ecosistema.

El problema en cuestión también se agrava por la presencia de cabras, que han demostrado ser los animales que más perjudican el paisaje debido a sus hábitos de pastoreo. Al no ser particularmente selectivas con su comida, las cabras tienden a agotar por completo cualquier cobertura vegetal (Rashid 2008)¹⁵. En respuesta a esta preocupación, INSO ha participado en discusiones con la comunidad sobre la posibilidad de transicionar de cabras a ovejas, ya que las ovejas son más selectivas en su

mayo de 2022 y abril de 2023, revelan áreas que no están siendo cultivadas ni cubiertas por bosques, y que se caracterizan por un suelo rocoso, huellas de animales y vegetación escasa.

¹⁴ La Fundación Harp Helú en Oaxaca cuenta con varios viveros de árboles en el estado para apoyar a las comunidades en los esfuerzos de reforestación. Rethink organizó los esfuerzos de siembra con los habitantes locales que ofrecieron su tiempo como voluntarios. Estos esfuerzos fracasaron por varias razones: los árboles jóvenes no eran nativos del territorio e incluían especies menos resistentes como el pino. También eran demasiado pequeños para resistir las inclemencias del tiempo durante la temporada seca. Además, el pastoreo no supervisado contribuyó a su desaparición.

¹⁵ Rashid, Mamoon. 2008. "Goats and their nutrition". *Manitoba Agriculture, Food and Rural Initiatives Manitoba Goat Association*. <https://www.gov.mb.ca/agriculture/livestock/goat/pubs/goats-and-their-nutrition.pdf>.

dieta y no consumen vegetación tan vorazmente como las cabras¹⁶. Este cambio ayudaría a mitigar el impacto negativo del pastoreo en el medio ambiente y promovería una convivencia más sostenible entre el ganado y el delicado ecosistema de Agua del Espino.

Con algunos ajustes, la comunidad puede lograr un equilibrio entre los esfuerzos de reforestación y el bienestar de su ganado. Esto, a su vez, contribuirá a la preservación de las tierras comunales y a la restauración de la cobertura verde natural, promoviendo un entorno más saludable.

Agricultura regenerativa

El agave silvestre crece naturalmente en estrecha

proximidad con otras plantas nativas¹⁷. Sin embargo, con la creciente demanda de agave para la producción de mezcal, se han ido adoptando prácticas agrícolas de productores de tequila en el estado de Jalisco que interrumpen el proceso de crecimiento natural. Los parches cultivados, típicamente empleados para cultivos como el maíz, la soja y el trigo, no son ideales en un clima vulnerable y árido como el de Agua del Espino: una vez que se cosechan estos monocultivos, la tierra se limpia, dejando el suelo expuesto y sobrecalentado durante el resto del año (Schonbeck 2009)¹⁸.

La dominancia del monocultivo plantea varios desafíos ambientales. Los agricultores

¹⁶ A las cabras les gusta comer las partes superiores de las plantas. Las ovejas son pastadoras y prefieren consumir hierbas cortas y tiernas, así como tréboles. Sus preferencias alimenticias son las hierbas (malezas de hoja ancha) y les gusta pastar cerca de la superficie del suelo. Las cabras requieren y seleccionan una dieta más nutritiva. Ver más: <https://www.sheep101.info/sheepandgoats.html#:~:text=Goats%20like%20to%20eat%20the,select%20a%20more%20nutritious%20diet>.

¹⁷ Davis, Sarah C. y Héctor G. Ortiz-Cano. 2023. "Lessons from the history of Agave: ecological and cultural context for valuation of CAM", *Annals of Botany* XX, 5 de junio: 1-15.

¹⁸ Schonbeck, Mark. 2009. "An Ecological Understanding of Weeds".

son regularmente alentados por ingenieros y asesores a eliminar toda la maleza entre las filas de agave. Esta alteración expone el suelo al sol abrasador, fomentando la evaporación del agua en lugar de su retención. Como resultado, el suelo tiende a secarse rápidamente, con una disminución de los niveles de humedad y una reducida capacidad para retener el agua (Romano 1999)¹⁹.

Asimismo, el calor generado en estas áreas de monocultivo inhibe la productividad de las bacterias esenciales que son cruciales para el crecimiento de las plantas.

Pesticidas venenosos promovidos por empresarios activamente en busca de clientes, inhiben aún más los microorganismos. La combinación de estos factores resulta en una grave disminución de nutrientes y un declive en la salud general del suelo, haciéndolo menos fértil e incapaz

de mantener una vegetación próspera (Schonbeck 2009).

Además, la disposición de estos parches de monocultivo en filas paralelas a la pendiente de la montaña agrava el problema. El agua de lluvia se canaliza rápidamente a lo largo de estas filas, abriendo caminos de escorrentía erosiva. Las escorrentías a su vez, arrastran la capa superficial del suelo junto con aditivos de pesticidas y fertilizantes, causando daños ambientales aguas abajo, la sedimentación y peor calidad del agua (Romano 1999).

Reconociendo la importancia de preservar el delicado equilibrio ecológico de la región, Enlace, Rethink, INSO y el profesor de Harvard Pérez-Ramos, en colaboración con agricultores como Don Herminio Coronado y Don Elías García, proponen un giro hacia la agricultura

eOrganic, enero. <https://eorganic.org/node/2314>.

¹⁹ Romano, Nunzio. 1999. "Water retention and movement in soil", en *Handbook of Agriculture Engineering Vol 1: Land and Water Engineering*, editado por H.N. van Lier, L.S. Prereira y F.R. Steiner, 262-284. Washington: ASAE.

regenerativa. El objetivo de estos métodos alternativos es restaurar el suelo a su vitalidad original mientras se asegura la productividad de las plantaciones de agave.

La clave de la agricultura regenerativa radica en plantar el agave junto con otras plantas cuidadosamente seleccionadas según las necesidades ecológicas de la tierra y los requisitos de la comunidad. Por ejemplo, las milpas y los árboles frutales, como los nísperos, duraznos y limones, son conocidos por prosperar en la región y ofrecer opciones comestibles para la venta y beneficio de los miembros de la comunidad²⁰.

Al intercalar el agave con estos árboles más altos, el suelo se beneficia de la sombra que ayuda

a enfriarlo y a retener el agua. Esto, a su vez, permite conservar nutrientes y promueve el crecimiento de microorganismos beneficiosos. La sinergia entre las plantas crea un microambiente próspero que nutre el agave y revitaliza el entorno.

Además de la siembra intercalada, es beneficioso orientar las filas perpendicularmente a la pendiente de la montaña. Este ajuste permite que el suelo se acumule cerca de la base de una planta de agave y que sus raíces capturen y retengan el agua, en lugar de canalizarlo entre filas cuesta abajo (Kwan Leung, Garg y Wang Wai 2015)²¹. Estas prácticas mejoran la absorción de agua y minimizan su desperdicio, asegurando que el escaso recurso se utilice de manera óptima para el crecimiento y el bienestar de

²⁰ INSO (Instituto de la Naturaleza y Sociedad de Oaxaca) ha realizado encuestas en muchas comunidades de los valles centrales del estado de Oaxaca y ha encontrado que estas especies son particularmente resistentes y prósperas. La información fue compartida por el miembro de INSO, Francisco Roldán Vera.

²¹ Kwan Leung, Anthony, Ankit Garg y Charles Wang Wai Ng. 2015. "Effects of plant roots on soil-water retention and induced suction in vegetated soil". *Engineering Geology* 193, 2 de julio: 183-197.

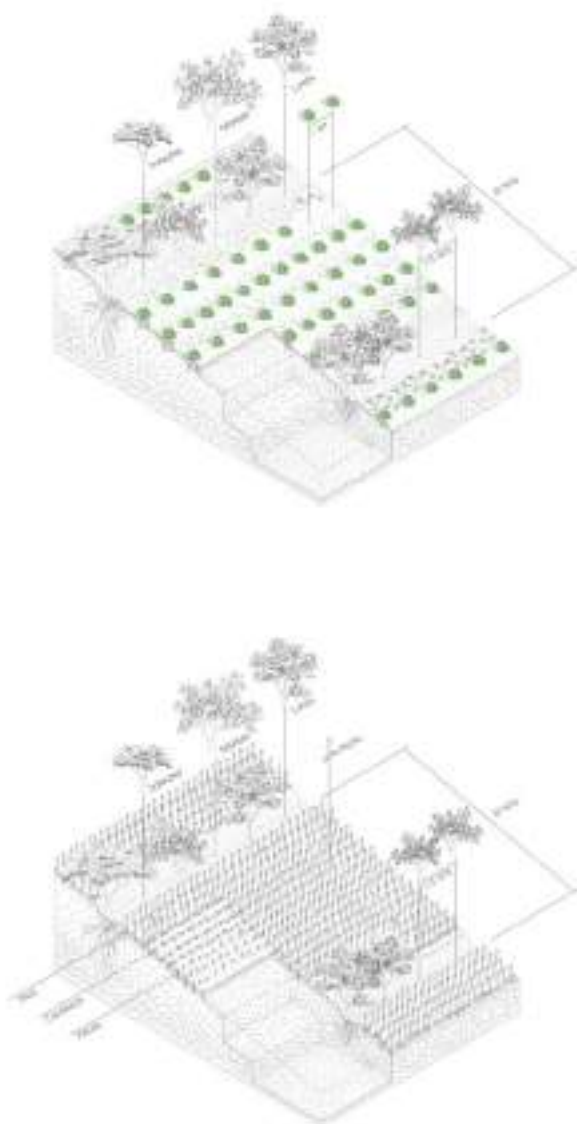


Figura 7. Estos dibujos esbozan las prácticas de la agricultura regenerativa a ser implementadas en las tierras de cultivo de Agua del Espino. Filas de árboles frutales se entremezclan con filas de agave, y la maleza natural crece entre ellas. Tanto los árboles como la maleza protegen el suelo con sombra y mantienen sus nutrientes beneficiando el crecimiento de los agaves. Estas prácticas también evitan el monocultivo y, en cambio, fomentan un ecosistema más complejo y diverso. De igual forma, los cultivos de milpa se combinan con árboles frutales. Estas prácticas de agricultura regenerativa conservan la salud del suelo y mejoran la productividad de los cultivos (Khangura, Ravjit, et al. 2023. "Regenerative Agriculture—A Literature Review on the Practices and Mechanisms Used to Improve Soil Health", *Sustainability* 15). Cortesía: Enlace Fundación.

los árboles, el agave, las milpas y otros tipos de vegetación.

Destilación y ladrillos de adobe

La importancia del cultivo de agave y la destilación de mezcal para los habitantes de Agua del Espino es primordial. Como fuente crucial de sustento y medio de vida, las prácticas tradicionales tienen raíces profundas en la comunidad. Sin embargo, el sometimiento del cultivo de agave a las crecientes presiones del mercado ha pasado factura al paisaje. Las iniciativas delineadas hasta ahora, como la captación de agua, la reforestación, la gestión del ganado y la agricultura regenerativa, se centran en mitigar esta huella. La siguiente propuesta final, sin embargo, trabaja directamente con el proceso de destilación de agave, utilizando sus subproductos para brindar al ejido prácticas constructivas sostenibles.

El proceso de cultivo de agave y destilación de mezcal es un arte agotador y complejo transmitido de generación en generación dentro de la comunidad de Agua del Espino. A diferencia de muchos métodos modernos de producción industrial, el mezcal mantiene sus métodos artesanales de producción a pequeña escala. En 2017, solo había un maestro mezcalero en el ejido, lo cual era suficiente para todas las necesidades celebratorias y comerciales del pueblo. Ahora, en 2023, son trece los maestros mezcaleros; una cifra exigente en términos ambientales²².

En efecto, las presiones del mercado continúan ejerciendo su influencia en el cultivo de agave, impulsadas principalmente por el hecho de que es un proceso laborioso que exige su tiempo. La cosecha de agave para la destilación requiere que se utilice

²² En abril de 2023, mientras se coordinaba la iniciativa de fabricación de adobes y se hacía seguimiento de las producciones actuales de mezcal para acceder a sus subproductos, se descubrió que 13 palenques son actualmente productores activos de mezcal.

toda la planta, y esta solo es útil para la producción de mezcal una vez que alcanza la madurez —un proceso que lleva un mínimo de ocho años (Paez-Lerma et al. 2022)—. Este período prolongado de maduración representa un desafío para los agricultores de agave. Al dedicar sus terrenos a cultivos que pueden no generar ningún beneficio hasta durante una década, enfrentan inmensas limitaciones financieras. Sin embargo, el mezcal sigue siendo central no solo para la cultura sino también para la independencia económica de Agua del Espino. Una comprensión del significado cultural del proceso de destilación será fundamental para cualquier futuro desarrollo colectivo.

Después de cosechar la planta de agave, la piña se tuesta, tritura, muele, y luego se combina con agua en barriles de madera para la fermentación. El proceso toma varias semanas y culmina en el

proceso de destilación, pero no sin dejar varios subproductos en el camino. El primero de estos subproductos es un material fibroso e inofensivo llamado 'bagazo'. El segundo subproducto sí es mucho más problemático: una solución ácida llamada 'vinaza'. Bajo las condiciones actuales, después del proceso de destilación, este líquido ácido se suele verter y filtrar en el suelo. La vinaza contamina los acuíferos a través de la acidificación, lo que no solo daña el medio ambiente, sino que también plantea riesgos para la salud de los habitantes del pueblo (Betts 2018)²³.

Para evitar liberar estos subproductos en el medio ambiente, una exploración liderada por Alejandro Montes de COAA (Consultorio de Asesoría Arquitectónica) rescata una usanza ancestral y le da una nueva vida²⁴. Montes dirigió un taller en Agua del Espino con

²³ Betts, Richard. 2018. "We've Started A Revolution: The Dirty Truth About Mezcal Part II". Medium. <https://yobetts.medium.com/weve-started-a-revolution-the-dirty-truth-about-mezcal-part-ii-f7acfc995145>.

estudiantes de la Universidad de Toronto, donde ensayaron la práctica ancestral de hacer ladrillos de adobe usando el bagazo y la vinaza. Junto con el maestro mezcalero local Don Herminio, los estudiantes experimentaron de primera mano la alquimia de convertir los subproductos de la destilación en un material de construcción sostenible con raíces históricas. Mezclaron tierra, vinaza y bagazo en ladrillos de adobe, resultando en un material económico y sostenible, apto para la expansión de viviendas en el ejido.

Actualmente, Agua del Espino está salpicada por construcciones de bloques de concreto. La propaganda de la

industria del concreto desestimó las construcciones de tierra, asociándolas con enfermedades y pobreza, mientras que el concreto se presentaba como un pilar higiénico del mundo moderno desarrollado²⁵. Sin embargo, estas suposiciones no tienen en cuenta el rendimiento térmico increíblemente pobre del bloque de concreto en climas áridos como el de Agua del Espino. Volver a la construcción con tierra no solo proporciona una alternativa económica y sostenible, sino también una regulación térmica natural mucho más eficiente (Ben-Alon 2023)²⁶.

En esencia, el agua, vista anteriormente simplemente como un recurso para procesos

²⁴ Alejandro Montes comenzó su trabajo con ladrillos de tierra utilizando vinaza y bagazo en colaboración con los productores de mezcal Del Maguey. Ver más: <https://delmaguey.com/traditional-building-workshops-in-sta-catarina-minas-upcycling-mezcal-by-products/>.

²⁵ Center for International Earth Science Information Network (CIESIN) Columbia University, Economic Commission for Latin America and the Caribbean (ECLAC) y Centro Internacional de Agricultura Tropical (CIAT) 2005. "Poverty Mapping Project: Unsatisfied Basic Needs". Socioeconomic Data and Applications Center (SEDAC). <https://doi.org/10.7927/H45X26V8>.

²⁶ Ben-Alon, Lola y Alexandra R. Rempel. 2023. "Thermal comfort and passive survivability in earthen buildings". *Building and Environment* 238.

agrícolas e industriales, se ha convertido en un hilo que teje tradición, sostenibilidad e identidad comunitaria. A través de este proceso de formación y construcción de ladrillos de adobe, el agua, cosechada de los acuíferos y contaminada en el proceso de destilación de mezcal, se transforma y se reconecta con las tradiciones y la cultura de la comunidad.

Conclusión

El río Prieto, que en otro tiempo fue fuente de vida para Agua del Espino, se ha reducido a un lecho seco, confrontando a la comunidad con la dura realidad de la escasez de agua. Los acuíferos subterráneos, que alguna vez fueron fuentes confiables de agua, ahora enfrentan la permanente y desventurada amenaza de agotarse a causa de su sobreexplotación e insuficiente recarga. Los cielos dudan en bendecir al pueblo con la precipitación que tanto necesita. Las nubes pasan sin liberar una

sola gota de lluvia, dejando la tierra seca y la gente anhelando el toque de un chaparrón que la refresque. Incluso la temporada de lluvias ya no garantiza un ciclo completo de cultivo. Sin embargo, los agricultores continúan ejerciendo sus faenas a punta de esperanza en que la lluvia llegará para alimentar sus granjas, su ganado y los acuíferos que sostienen a la comunidad.

Como están las cosas hoy, el viaje de una gota de agua que se desprende de las nubes se encuentra con numerosos desafíos, dejando apenas una escasa posibilidad de retención dentro del ecosistema. A medida que la gota cae sobre la cordillera ondulada de Agua del Espino, no consigue cobertura vegetal que la proteja arriba del sol implacable, ni abajo de la tierra caliente. La falta de vegetación acelera la velocidad de la gota que desciende por la montaña, con pocas oportunidades de hidratar los árboles aún existentes sobre su camino.

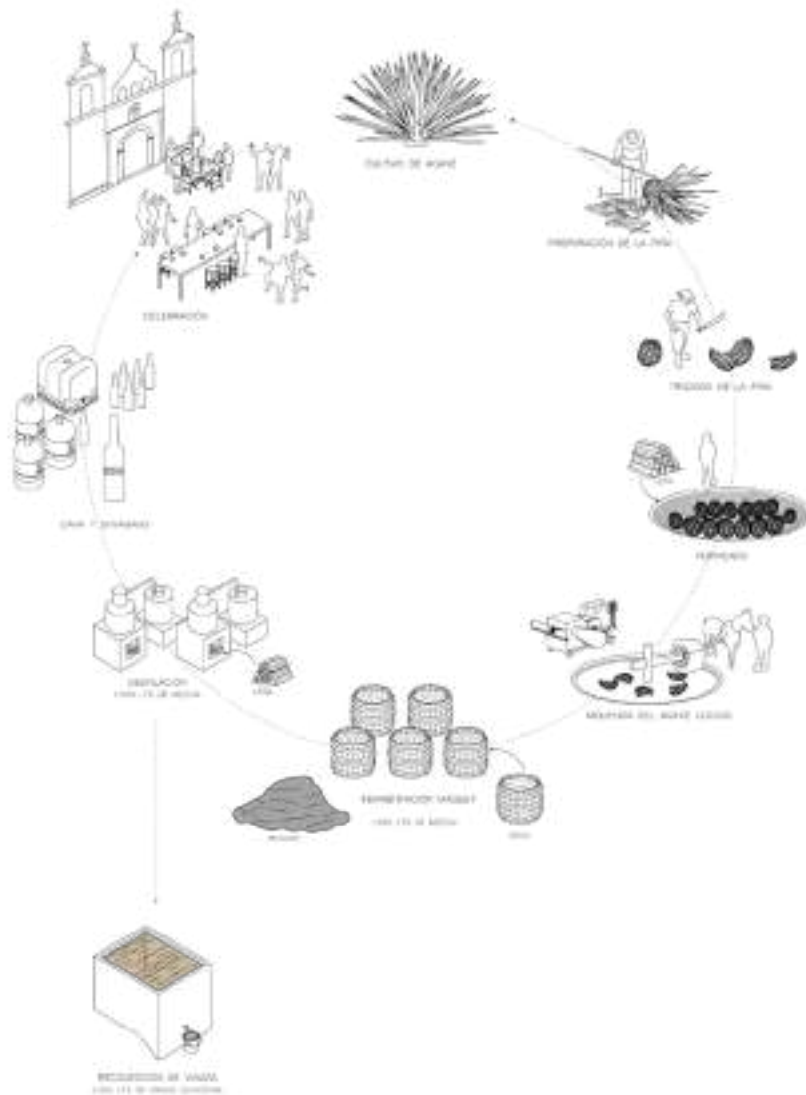


Figura 8. Este diagrama muestra el complejo proceso de destilación del mezcal. Comienza con una planta de agave, que ha crecido hasta la madurez durante 8-12 años. Se cosecha toda la planta y se cortan las hojas para revelar su piña o núcleo. Esta piña se coloca luego en un horno de tierra y se tuesta durante varios días. Las piñas tostadas se muelen, trituran y combinan con agua en grandes barriles de madera, donde se dejan fermentar durante ocho días, utilizando únicamente la levadura natural presente en el aire. El resultado de este proceso de fermentación es un subproducto fibroso llamado ‘bagazo’. El líquido fermentado se destila y se convierte en mezcal, pero también produce un líquido ácido llamado ‘vinaza’. Finalmente, el mezcal se embotella, se empaqueta y se envía al mercado o se utiliza en celebraciones locales (Paez-Lerma et al. 2022). Cortesía: Enlace Fundación.

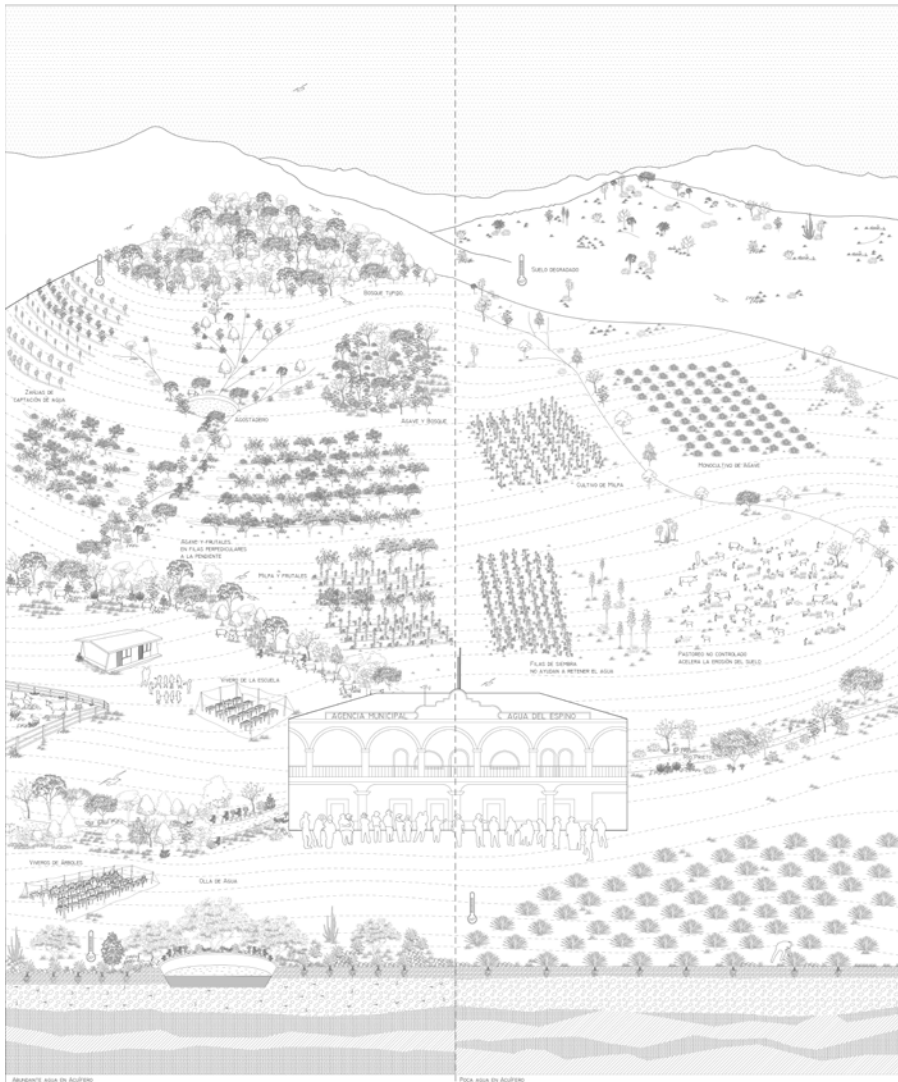


Figura 9. El lado derecho de esta imagen muestra el estado actual de la tierra. Las colinas están en gran parte desprovistas de vegetación y filas verticales de plantaciones de agave en monocultivo salpican el paisaje. El suelo se ha vuelto letalmente cálido para los organismos que lo alimentan, debido a la eliminación sistemática de la vegetación silvestre que crece alrededor de los cultivos. El ganado pastorea sin control. El lado izquierdo de la imagen es una representación del paisaje después de las iniciativas propuestas de reforestación, agricultura regenerativa y captación de agua. La cima de la colina rebosa de vegetación y las cuencas de agua recogen y filtran el agua de lluvia. Se siembran parches agrícolas en composiciones mixtas de filas horizontales perpendiculares a la pendiente predominante y el ganado se mantiene cuidadosamente en corrales. Una abundante vegetación y el flujo continuo de agua en el río Prieto caracterizan la nueva salud del paisaje. Cortesía de Enlace Fundación.

A medida que la gota pasa por filas verticales de agave, gana velocidad, arrastrando valiosos nutrientes del suelo. La ausencia de suficiente cobertura vegetal, exacerbada por el monocultivo de agave, contribuye a la erosión de la tierra, degradando su salud y fertilidad. Antes de que la gota tenga la oportunidad de hundirse hacia los acuíferos, el calor implacable de la tierra se impone. Rápidamente la gota se evapora, y regresa a las nubes sin poder contribuir a la recarga de aguas subterráneas. Incluso si la gota tiene la suerte de llegar a una de las ollas de agua, su destino queda sellado rápidamente al convertirse en sustento para el ganado ansioso y sediento. La escasa agua es consumida por los animales, dejando el paisaje reseco sin poder beneficiarse del recurso que tanto necesita.

Las iniciativas promovidas por Enlace y ReThink, junto con el Departamento de Arquitectura del Paisaje de la Harvard University Graduate

School of Design, el Instituto de la Naturaleza y Sociedad de Oaxaca y la comunidad, apuntan a cambiar el destino de aquella desafortunada gota que cae sobre las colinas de Agua del Espino. A través de un enfoque holístico que abarca la captación de agua, la reforestación, la agricultura regenerativa, el manejo sostenible del ganado, la fabricación de ladrillos de adobe y la educación juvenil, estas iniciativas buscan revivir las prácticas culturales de la comunidad, a la vez que prolongan considerablemente la vida útil de cada gota.

Una vez que estas prácticas estén completamente integradas al paisaje, cada gota que caiga sobre el paisaje emprenderá un viaje con un propósito diseñado para maximizar su impacto positivo. Al entrar en una olla de agua, la gota será absorbida por el suelo, nutriendo generosamente las plantas nativas circundantes. A medida que fluye hacia abajo por la montaña, la gota encontrará

un ecosistema armonioso, conformado por una combinación de plantaciones horizontales de agave, árboles frutales y milpa. Estas plantaciones harán el papel de amortiguador natural para frenar el flujo de agua, permitiendo que la gota hidrate la vegetación o se filtre más profundamente en el suelo hasta reponer los acuíferos, restaurando este vital recurso subterráneo de la comunidad.

La aventura de la gota no terminará aquí. Será cuidadosamente extraída a la superficie por pozos y utilizada en el arte tradicional de la destilación de mezcal a partir de la planta de agave. La vinaza combinada con el bagazo, se transformarán en ladrillos de adobe sostenibles. Estos ladrillos servirán como materiales de construcción, erigiendo nuevos hogares para las crecientes familias de Agua del Espino.

Es en estas familias donde yace el futuro de una prosperidad perdurable en Agua del Espino;

los niños son quienes custodian el futuro del ejido. Con las iniciativas educativas de INSO y conversaciones con las personas mayores de la comunidad, los habitantes se dan cuenta de la importancia del conocimiento sobre sus tierras y la apremiante necesidad de transmitírselo a los jóvenes. Han acordado retomar la costumbre de hacer paseos regulares por el campo como parte del pénsum escolar, de manera que los niños y las niñas se conecten con su tierra ancestral y su herencia cultural.

Existen múltiples posibles caminos para levantar y conocer las casi 2.000 hectáreas del territorio a pie. A medida que estos recorridos sean más frecuentados, elementos claves del paisaje como las marcas que delimitan la tierra comunal y el ejido podrán ser reconocidos y registrados con regularidad. La intención es cultivar entre los jóvenes ciudadanos un sentido de propiedad y responsabilidad por la tierra que ha sustentado a su comunidad de generación

en generación. Al conocer estos límites, los niños tienen la oportunidad de apreciar la interdependencia de su paisaje y la necesidad de protegerlo y preservarlo para futuras generaciones. Además, al caminar por los frondosos valles y las colinas onduladas y ser testigos del crecimiento de los árboles, los policultivos con agave y los suelos saludables de su comunidad, los niños asimilan la importancia de la preservación y el manejo sostenible.

A través de estas experiencias, auspiciadas y supervisadas por las escuelas y autoridades locales, los niños forjan un vínculo profundo con la tierra, las fuentes de agua y

la flora y fauna. Aprenden los ritmos estacionales, los ciclos naturales del flujo de agua y la importancia de la biodiversidad. Este íntimo conocimiento sienta las bases para sus roles como futuros guardianes de la tierra y aseguradores del bienestar y la salud de las próximas generaciones.

Al concluir el día, los niños se unen a su comunidad para celebrar el regreso del río Prieto con un profundo sentido de orgullo y alegría. Juntos, escuchan el flujo continuo y generacional del agua susurrando como fondo musical en resonancia con el éxito de las jícaras de mezcal que reconocen sus esfuerzos colectivos.

Elisa Silva (St. Louis, Missouri, EE. UU., 1975) Arquitecta y profesora. Es directora y fundadora de Enlace Arquitectura y de Enlace Fundación. Su trayectoria profesional se ha centrado en el espacio público y la integración de la ciudad, incluyendo sus barrios. El trabajo de Enlace ha sido reconocido en la Exposición Internacional de Arquitectura Bienal de Venecia 2021, la Bienal de Arquitectura de Chicago 2021, Arc en Rêve centre d'architecture en Bordeaux,

el Mies Crown Hall Americas Prize, la VII y XI Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo, la XX Bienal de Arquitectura en Chile, y el Centro Cultural Parque de España en Rosario. Elisa ha recibido el Premio Roma de la Academia Americana 2005, Wheelwright Fellowship de Harvard University 2011, la Graham Foundation Grant 2017 y 2021, y el AFIELD Fellowship 2023. Es coautora de *CABA: Cartografía de los barrios de Caracas* (2014), y autora de *Puro Espacio: transformaciones de espacio público en asentamientos espontáneos de América Latina* (Actar, 2020). Elisa es profesora asociada en FIU Miami y *lecturer* en Harvard GSD Boston. Tiene un Magister de Arquitectura de Harvard GSD.

Ellie Bailey (Washington, EE. UU.) es estudiante de último año en Colby College (Maine), donde ha sido nombrada *scholar* Charles A. Dana y cursa una especialización independiente en Psicología de la Arquitectura. Su tesis, "Creating Community Through Architecture: Social Capital and Social Cohesion in Underprivileged Communities", recibió honores. Explora la capacidad de la arquitectura para influir en el comportamiento en barrios marginales no planificados en todo el mundo. Ellie formó parte del equipo de Enlace Arquitectura durante el verano de 2023; además de investigar el desarrollo y la revitalización del suelo en la zona rural de Oaxaca, México, también trabajó en el diseño de un parque comunitario en un barrio cerca de Caracas, Venezuela. Entre sus muchas participaciones comunitarias, Ellie es miembro del equipo universitario de natación y buceo, donde recibió el Arete Award y múltiples honores de la liga académica. Una vez culmine sus estudios universitarios, Ellie tiene la intención de obtener un título de posgrado en arquitectura para ampliar su conocimiento y pasión por generar un impacto positivo a través de intervenciones urbanas.

Traducido del inglés por Cecilia Pérez-Muskus.

Existir de otra forma. Acahual, narrativas ecológicas y especies nepantleras

Mauricio Patrón Rivera y
Ana Emilia Felker Centeno

Resumen

En noviembre de 2021, inauguramos el Topote de Acahual, un programa educativo en curso en la Reserva de la Biosfera de Los Tuxtlas, la selva tropical más septentrional del continente americano. Ahí confluyeron artistas, ejidatarixs, campesinxs, técnicxs forestales, viveristas y biólogxs para imaginar la selva reforestada en una zona afectada por la preeminencia de la ganadería. En este artículo recolectamos parte de los aprendizajes cosechados en 15 días de seminarios durante los que sintonizamos con la selva de las siguientes formas: llenamos decenas de bolsas de tierra en el Vivero de Tebanca para imaginar un horizonte hidrocomún desde el tequio; emulamos la música de las plantas; escribimos sus autobiografías; diseñamos una señalética para conocer su lugar en la comunidad; creamos materiales didácticos, como fanzines y pósters, que incentivan la reforestación de las parcelas.

A partir de estas y otras actividades, en este artículo conceptualizamos el acahual, las narrativas ecológicas y las especies nepantleras como tres prácticas

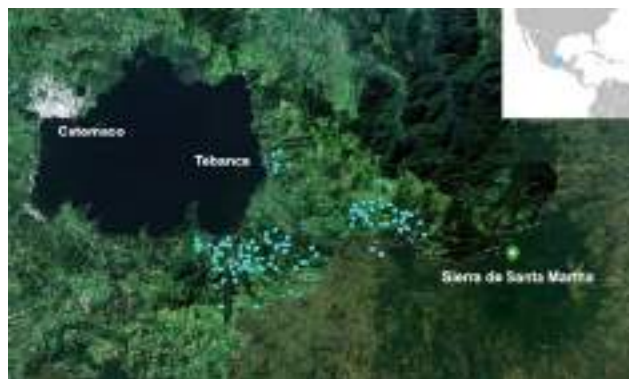
estéticas que permiten incidir en la reforestación de la selva y la conservación de sus cuerpos de agua. El acahual es una tierra no cultivada, una frontera entre el potrero y la selva; en su aparente no productivismo encontramos su potencia ecológica como unidad base de la regeneración de la selva. Usamos las narrativas ecológicas como un método dialógico, una forma de aproximación y de cooperación con agencias más que humanas. Bajo la crítica al antropoceno, nos acercamos a la selva desde las veredas sin imponer la presencia ni el lenguaje, sino a través de la escucha, la música, el trabajo con la tierra en el Vivero, el camuflaje del nahual¹ que nos permite existir de otra forma. Lxs viveristas audiovisuales, haciendo uso de estos otros lenguajes, actúan como especies nepantleras, haciendo del acahual una nueva selva.

¹ Un nahual es el doble o espíritu animal de una persona según las cosmogonías mesoamericanas. En la creencia popular, lxs chamanes que pueden comunicarse con su nahual, adquieren algunas características de este.

Introducción. El Vivero de Tebanca contra los potreros

En este artículo se abordan las prácticas narrativas, artísticas y pedagógicas desarrolladas en el Área Natural Protegida (ANP) de Los Tuxtlas, Veracruz, México. En específico, se exploran los conceptos de 'acahual', 'narrativas ecológicas' y 'especies nepantleras' como parte de un marco metodológico-ecológico para imaginar una vida hidrocomún. Estos conceptos surgieron del programa educativo Topote de Acahual² en el Vivero de Tebanca, un vivero dedicado a la reforestación de la selva y recuperación de sus

manantiales, como respuesta al desastre ecológico cristalizado en el potrero (pastizal inducido o pastos invasores).



Mapa de ubicación del ejido de Tebanca a la orilla de la laguna de Catemaco y parte de la Reserva de la Biosfera de Los Tuxtlas.

A la orilla de la Laguna de Catemaco (18.397799, -95.012581), el Vivero de Tebanca es un proyecto de recuperación de manantiales y

² El Topote de Acahual es un programa educativo que comenzó gracias al apoyo de Fundación Jumex, A.C. y el Vivero de Tebanca A.C. Queremos agradecer la complicidad con la selva de Los Tuxtlas, sus aguas y sus habitantes; con el equipo del Vivero de Tebanca integrado por: Antonio Azuela, David Antonio, Esteban Azuela, Esteban Oltehua, Isidro Belli, Ismael Parada y Maximina Juárez; el equipo gestor del Topote de Acahual del que somos parte y que además está integrado por: Aldo Lugo, Dan Sánchez D. Vil, Emilia López, Esteban Azuela, Fernanda Barreto, Kweilan Yap, Melissa Bolaños; y con lxs viveristas audiovisuales que son: Amelia Lucho, Angélica Vargas Salazar, Aureliano Gómez Juan, Brissa Guadalupe Domínguez, David Antonio, Edith Carrera Sánchez, Elías Márquez, Esteban Oltehua, Isidro Belli, Ismael Parada, Jenny Cárdenas, Jocelyn Azeneth, Jorge Luis Sáenz, Lidia Cervantes Calixto, María Espíndola y Maximina Juárez.

reconversión productiva iniciado en 1998. Durante estos 25 años, ejidatarixs, campesinxs, viveristas, ingenierxs técnicxs forestales, artistas, maestrxs y autodidactas se han reunido ahí para aprender a procurar la selva. La selva de Los Tuxtlas está compuesta por un complejo ecosistema: más de tres mil especies de fauna y más de tres mil de flora agrupadas en bosques mesófilos de montaña, de coníferas, de encino, selva perennifolia, vegetación hidrófila y manglares. Los cuerpos de agua —lagos, arroyos, manantiales, cascadas, humedales, lagunas y ríos— sostienen a esta multitud. La selva es agua.

Desde hace 40 años, la deforestación se ha acelerado. Según el informe Proyecto Sierra de Santa Marta, publicado en 2011³, la superficie forestal de la Reserva de la Biosfera Los

Tuxtlas perdió 30.074 hectáreas durante el periodo 1980-2011, lo que corresponde al 19,41% de su superficie total. Es importante notar que fue en 1995, apenas un año después de la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN o NAFTA, por sus siglas en inglés), que el área de pastizales inducidos comenzó a ser mayor al área forestal.

El informe detalla (44):

«en la Reserva de la Biosfera Los Tuxtlas, domina el paisaje transformado por las actividades humanas agrupadas en las categorías NO Forestales. El conjunto de estas categorías ocupa el 53% del territorio de la ANP y destaca que el uso del suelo dominante en la reserva son los pastizales inducidos, cuya cobertura representa el 51% del territorio de la reserva con 78,970 hectáreas».

³ Proyecto Sierra de Santa Marta, A. C. 2011. "Actualización de la tasa de cambio del uso de suelo en la reserva de la biosfera de los Tuxtlas" (Comisión Nacional de Áreas Naturales Protegidas, Octubre 2011), 50. Acceso el 7 de marzo de 2024. https://simec.conanp.gob.mx/pdf_evaluacion/tuxtlas.pdf.

Como consecuencia, durante el 2022, el municipio de Catemaco registró un 3% menos de lluvia que su promedio histórico (Sánchez Lemus y Pradilla 2023)⁴. Las estadísticas de aprovechamiento económico, territorial y censo de las especies tienen utilidad para diagnosticar el problema; sin embargo, nos preguntamos si revertir estas estadísticas es el único camino para lograr la restauración de la selva, sus arroyos y manantiales. ¿Cómo construir una narrativa ecológica que traduzca la experiencia fenomenológica de los datos? ¿Cuál es el lenguaje adecuado, ya sea científico, artístico o desde las resistencias, para imaginar un futuro selvático?

A pesar de que la deforestación aún es la tendencia, el programa

educativo Topote de Acahual busca interrumpir esa lógica y abrir un espacio de creación para enfrentar estas preguntas. Más allá del Estado y su conceptualización de la selva como un recurso natural, el Topote de Acahual abre lo que Raquel Gutiérrez (2017)⁵ llama un “horizonte interior”, para cuidar y actualizar lo común como espacio de la política incluyente que depende por completo del agua: los hidrocomunes.

La potencia del acahual

Con la participación de la comunidad, el Vivero de Tebanca ha logrado recuperar 216 manantiales para regresar el agua a la selva más septentrional del continente americano. Esto se ha conseguido gracias a la reconversión de pastizales

⁴ Sánchez Lemus, Saúl y Alberto Pradilla. 2023. “Las alarmas de la emergencia climática en México están encendidas”. N+. Acceso el 20 de noviembre de 2023. https://investigaciones.nmas.com.mx/desplazamiento-climatico-la-migracion-que-no-vemos/?param_1_nombre_estado=Veracruz¶m_2=catemaco#interactivo-lluvias.

⁵ Gutiérrez Aguilar, Raquel. 2017. *Horizontes comunitario-populares. Producción de lo común más allá de las políticas estado-céntricas*. Madrid: Traficantes de sueños, 27.



Cartel de invitación al programa, colocado en un camino del ejido de Tebanca y con la laguna de Catemaco al fondo.

inducidos hacia nueva selva o acahual. Se le llama ‘acahual’, o vegetación secundaria o perturbada, a la vegetación que surge de manera espontánea en terrenos forestales. Son espacios de descanso de la tierra, que se convierten en fronteras entre los pastizales y la selva.

La palabra es de origen náhuatl y, según el *Gran Diccionario*

*Náhuatl*⁶, es una “milpa abandonada (terreno baldío que fue milpa hace más o menos cinco años, y ahora tiene árboles crecidos)” o también “acahual, milpa sembrada, no crecida, con hierbas salvajes”; mientras que el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*⁷ lo define como “especie de girasol, muy común en México” o “hierba alta y de tallo algo grueso de que

⁶ Compendio Enciclopédico Náhuatl. 2012. *Gran Diccionario Náhuatl*. UNAM, INAH, SUP-INFOR. Acceso el 7 de marzo de 2024. <https://gdn.iib.unam.mx/diccionario/acahual>.

⁷ Real Academia Española. 2023. *Diccionario de la lengua española edición 23.6*. RAE. Acceso el 7 de marzo de 2024. <https://dle.rae.es/acahual>.

suelen cubrirse los barbechos”. Los terrenos sin crecer se llenan de acahual hasta convertirse en acahual ellos mismos. El acahual como tierra sin cultivar, vista desde las políticas agropecuarias occidentales, podría significar un territorio y un tiempo perdido, pero desde un enfoque más cercano al de los pueblos originarios y sus agroecosistemas, es un cronotopo del descanso y el mantenimiento.

En Los Tuxtlas, donde se ha devastado la selva hasta



El Vivero de Tebanca como un espacio para el aprendizaje.

otorgar más del 50% a los usos productivos, el acahual puede ser una frontera para la resignificación narrativa y ecológica. El acahual es el territorio de acción del Vivero de Tebanca: en un predio no mayor a unos mil metros cuadrados, que mantiene anualmente un inventario promedio de 35.000 plantas de más de 80 especies, todas ellas nativas de la zona, incluyendo algunas consideradas en la NOM-059⁸ bajo una categoría de riesgo.

Lxs viveristas con experiencia en el manejo forestal, caminan entre la selva para recolectar las semillas y plántulas de esas especies. Estas se cuidan y conservan en el Vivero para luego sembrarlas en los acahuals haciendo tratos con lxs ejidatarixs interesados en disminuir el espacio de los potreros en favor de la reforestación. El Vivero pone las plantas, ellxs ponen el terreno.

⁸ Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales. 2010. “Norma Oficial Mexicana NOM-059-SEMARNAT-2010”. SEMARNAT. Acceso el 7 de marzo de 2024. <https://www.gob.mx/profepa/documentos/norma-oficial-mexicana-nom-059-semarnat-2010>.

Parentescos multiespecie

Lxs viveristas dan seguimiento a los árboles que ellxs mismxs han sembrado. Por ejemplo, hace poco más de un año, Isidro Belli visitó una ceiba que él sembró; estaba cargada de semillas de las cuales crecerán cientos de ceibas más. A estos árboles les llaman "árboles padres". Este trabajo de reconversión es a su vez un ejercicio de imaginación ecológica, de reconexión con el acahual como espacio de diálogo con la selva, de mantenimiento y reproducción en oposición al productivismo. El acahual permite desacelerar la concepción transaccional de la selva como un recurso natural; pausa la inducción del pastizal para la ganadería y, en su activación, permite a sus cuidadores devenir selva.

El trabajo del Vivero va en contra de la *doxa* o del sentido

común neoliberal (Acanda González 2021)⁹ que acciona a través de las ganaderas, las agroindustrias o, incluso, programas gubernamentales de reforestación como *Sembrando vida*, que impulsa "sistemas agroforestales de árboles maderables y frutales"¹⁰. Frente a esta lógica que prioriza el lucro con poca intervención del Estado, se hace necesario crear marcos pedagógicos y estéticos para proteger la selva.

En distintos momentos los trabajos del Vivero de Tebanca han implicado iniciativas educativas. Lxs viveristas van a escuelas primarias, secundarias; reciben a niñxs, pero también a jóvenes tesistas e investigadorxs. Tienen relación con organizaciones como La Reserva Ecológica La Otra Opción¹¹, situada en la cercanía de la zona núcleo de la Sierra

⁹ Acanda González, Jorge Luis. 2021. "El neoliberalismo como ideología y sentido común". *Textos y Contextos* 23. Universidad Central del Ecuador, 28. Acceso 20 de noviembre de 2023. <http://portal.amelica.org/ameli/journal/588/5882574001/5882574001.pdf>.

¹⁰ Programa Sembrando Vida. Acceso 28 de julio de 2023. <https://www.gob.mx/bienestar/acciones-y-programas/programa-sembrando-vida>.

de Santa Marta; la Estación de Biología Tropical Los Tuxtles del Instituto de Biología de la UNAM, con la Universidad Veracruzana, el Instituto de Ecología de Xalapa, el Instituto Tecnológico Superior de Zongolica, además de trabajar con cientos de ejidatarixs de cinco núcleos agrarios de Los Tuxtles.

Viveristas audiovisuales

Incorporando las necesidades del Vivero y los saberes comunitarios, en 2020 comenzamos el programa educativo Topote de Acahual. El objetivo es formar viveristas audiovisuales que desarrollen una visualidad que fortalezca el trabajo de 25 años recuperando manantiales. Como dice David Antonio, técnico forestal y viverista, recuperar la selva y su agua significa “existir de otra forma”¹²: detener el ritmo acelerado del capital para cohabitar con las especies.



“Otros modos de existencia”. Cartel realizado con la técnica de *frottage*.

La primera edición del programa consistió en una serie de encuentros para conversar y crear materiales didácticos en torno a lo que llamamos narrativas ecológicas: formas creativas de expresar la relación entre la selva y la vida de sus habitantes, humanos y no humanos, en el marco del capitaloceno, entendido como el periodo geológico actual en que el planeta ha sido alterado por los modos de producción, consumo y desperdicio. El punto de partida fue considerar que estas prácticas capitalocénicas no son

¹¹ Reserva Ecológica La Otra Opción. Acceso 28 de julio de 2023. <https://laotraopcion.mx/>.

¹² David Antonio Zúñiga, comunicación durante el programa Topote de Acahual, 25 de noviembre de 2021.

intrínsecas a toda la humanidad, es posible generar otras narrativas y prácticas que reinterpreten la tierra y el agua como protagonistas de la existencia y, a partir de este reconocimiento, dedicarles tiempo de escucha, tacto y construir comunidad en torno suyo.

Buscamos explorar una relación territorial semejante a la que propone el Colectivo Altepee (2018)¹³ cuando dicen:

«Para nosotros el territorio es el espacio donde se establece la vida, corre el agua, sopla el viento, crecen los árboles, se construyen casas, se organiza el pueblo y se desarrolla el tiempo. El territorio como lo conocemos hoy no le hemos dado forma sólo nosotros, al principio de los tiempos fue el clima y los grandes cambios en el universo, luego vino la vida y los primeros seres quienes lo moldearon en millones de años. Últimamente, han sido nuestros abuelos, quienes con su trabajo y formas de vida lo han llevado hacia diversos caminos. Algunos han aprendido junto con los montes y los ríos a colaborar, a cuidarse y respetarse, a tratarse de iguales. Hay otros que no comprenden esta conexión con la naturaleza».

Entonces, enarbolamos este programa educativo para conversar con la selva, entendiéndola como un sistema de comunicación infracelular, como bioma y como biosfera; como fuerza epistémica protagónica

¹³ Colectivo Altepee. 2018. *Palabra y territorio*. Autopublicación Colectivo Altepee, México, 10. <https://es.scribd.com/document/600438186/La-Palabra-y-el-Territorio-ColectivoAltepee>.



Para invitar al programa Topote de Acahual colocamos carteles en las comunidades y caminos de Los Tuxtlas.

de su propia regeneración. Las formas sensibles de esta comunicación desbordan las palabras inclinándose hacia la resonancia. Intentar replicar sus sonidos, observar sus formas y texturas, trabajar su tierra a través del tequio. Volteamos hacia la pedagogía y el arte para provocar fricciones situadas, dinámicas, como las que mostraremos a continuación, para preguntarnos en colectivo sobre qué tipo de coexistencia puede establecer una selva

con sus habitantes y cuáles deberían ser las previsiones éticas y políticas para una ecología visual de Los Tuxtlas.

Nuestro primer encuentro, en 2021, se centró en la formación de 17 personas de la región como viveristas audiovisuales —aquellxs que saben cultivar las narrativas ecológicas que enlazan a la selva con su comunidad—. La idea es que también ejerzan como gestores culturales en otras iniciativas

desde un pensamiento crítico de la selva¹⁴. En uno de los talleres para realizar pósters, que luego se pegaron en la comunidad, surgió la frase: “Yo vine a aprender, pero terminé enseñando”. Esta sintetiza el espíritu del programa, un intercambio continuo de saberes. El programa incluyó seminarios sobre reforestación, reconversión, escritura creativa, publicación autónoma, bordado, música, iconografía de la selva y rotulación; caminatas por la parcela/museo reforestada y



Vista de los seminarios de escritura creativa y bordado.

por la selva del ejido Benito Juárez; y trabajo comunitario en el Vivero, llenando cientos de bolsas con tierra, para después insertar plántulas de pimienta.

Mientras llenábamos bolsas, convocamos a una sesión de micrófono abierto donde hablamos de leyendas de chaneques, de la historia de los antiguos habitantes olmecas; también leímos poemas, escuchamos música y bailamos. En aquel encuentro, el diseño de las secuencias didácticas tuvo como base la colaboración entre pares, la ruptura de jerarquías —humanxs/naturaleza, maestrx/estudiante, artista/campesinx, ejecutores del presupuesto/beneficiarixs del mismo...— y la creación de imaginarios visuales a través del trabajo, en oposición a un proceso de reflexión sin praxis. Intentamos escapar a la epistemología

¹⁴ El Topote de Achual ha continuado en forma de residencias artísticas, Fernando Montiel Klint y Nuria Montiel han intercambiado saberes con lxs viveristas de Tebanca; además, una de las viveristas audiovisuales, Jenny Cárdenas Pérez, ha elaborado talleres para las infancias. Estos proyectos continúan en proceso.

cartesiana, que presume poder conocer los objetos en su totalidad y, en lugar de eso, resonar con el ambiente sin buscar atraparlo en definiciones (Morton 2018)¹⁵. Llevamos a cabo ejercicios sensoriales como vendarnos los ojos y caminar por los terrenos, tomados de los hombros, formando una fila, esto con el fin de aprender a escuchar no solo a lxs viveristas sino a la selva

misma. A partir de ejercicios como estos desarrollamos un diálogo estético con la selva. Las especies que guiaron nuestro camino son: ojochil (*Brosimum alicastrum*), chagalapoli (*Parathesis lenticellata*), ceiba (*Ceiba pentandra*), palma chamaedorea (*Collinia elegans* var. *angustifolia*), cedro rojo (*Cedrela odorata*), flor de corazón (*Talauma mexicana*), pimienta



Escuchar la selva.

¹⁵ Morton, Timothy. 2018. *Being Ecological*. London: Penguin, 91.

(*Pimienta dioica*), cocuite (*Gliricidia sepium*), amate blanco (*Sapium nitidum*) y suchil (*Cordia megalantha*).

Al principio, cuando lanzamos la convocatoria, recorriendo los pueblos y rancherías, les preguntábamos a lxs postulantes con qué planta querían trabajar y si tenían un recuerdo particular asociado a esa planta. Las respuestas fueron reveladoras, como la de Angélica Vargas Salazar¹⁶:

«Quiero trabajar con el ojoche porque me gusta su fruto. Cuando lo elegí me vinieron recuerdos de niña, especialmente porque en la casa de mi abuela hay un barranco en donde atraviesa un pequeño arroyo entre árboles de aguacate y vaina, hay un árbol de ojoche, así que era imposible no recordar cuando visitábamos a mis abuelos, nos dejaban bajar al 'barranco' para jugar, no había nada mejor que ir a ese lugar, era algo mágico, justamente porque para bajar teníamos que ir entre las hojas de piedra, muy cotizadas en la cocina de mi abuela para hacer tamales de dulce o masa cocida, existía un mini puente, un pedazo de madera vieja que tenían para no pisar el agua que corría en ese pequeño arroyo de unos 50 cm de ancho, pero para nuestros pequeños pies, eso no se esquivaba tan fácil, aún recuerdo que justamente en ese tramo del arroyo habían topotes, no sé cómo llegaban ahí, pero había y queríamos pescarlos para comerlos, cosa que nunca se pudo, ya que era prohibido hacerlo, mientras recorríamos el arroyo que era como el patio

¹⁶ Angélica Vargas Salazar, comunicación durante el programa Topote de Achual, 25 de noviembre de 2021.

de mi abuela, llegábamos a la parte más ancha de ese arroyo y ahí como una islita estaba el ojoche, un árbol grande que llena de hojas esa parte del terreno, en donde podíamos jugar por el espacio, a veces nos encontrábamos las frutas tiradas y algunas veces mi abuelo que era amante de recolectar toda fruta de temporada tenía para nosotros una pequeña porción para compartir, ahora que lo estoy escribiendo y recordando el ojoche me siguió al menos mi educación básica que era cuando me la vivía jugando con mis hermanas y primas».

A Angélica, el ojoche la remitió a hojas de piedra, aguacates, a la vaina, al barranco, al arroyo y a los topotes (*Dorosoma petenense*), pescados endémicos de Los Tuxtlas. La singularidad de una especie de inmediato se conecta a su entorno. Así decidimos que cada viverista trabajara con distintas especies, con sus hojas, sus semillas, sus sonidos, sabores, incluso aunque no estuvieran en la lista de plantas. Como facilitadores tratamos de acompañar y poner atención a esta simbiosis epistémica. De alguna forma, el diseño pedagógico del programa permitió la contaminación cruzada de las experiencias de vida de cada viverista audiovisual. Con el paso de los días, a partir de conocernos entre nosotrxs y compartir la experiencia con las plantas, surgió un vocabulario común, la lengua de Los Tuxtlas, que nos permitió ser un acahual conjunto, barbecho con vocación de selva.

Nos establecimos como una cuadrilla de más de 30 personas, sumándonos a los incontables seres vivos creciendo en ese momento en el vivero y a



Traducir la selva.

los elementos como la tierra, el viento y el agua también habitados microscópicamente. En la caminata a la reserva natural del ejido Benito Juárez, una de las guías del Colectivo Anolis¹⁷, de esta comunidad, nos habló de las especies pioneras; continuamos en fila por la vereda, pasando la información hacia atrás, más allá de la cortina de ruido de la cascada.

En un pequeño claro, cuando pudimos descansar, Fernanda

Barreto¹⁸ propuso un ejercicio de traducción gráfica de la realidad: dibujar abstracciones de los elementos de la reserva, de las relaciones sociales y fisiológicas que la atraviesan. Una hora más tarde, ya en el Vivero, continuamos el ejercicio, pero ahora para crear una cartografía crítica de las especies de flora que ahí se cultivan. En asamblea expusimos nuestros garabatos para convertirlos en señalética. Se aventuraron clasificaciones para conocer las propiedades de cada especie sin necesidad de usar el español. Creamos símbolos de acuerdo con sus usos: comestibles, medicinales, maderables; según su ubicación, como las riparias que solo crecen a la orilla del río; las que son peligrosas al tacto, las afrodisíacas, las sagradas; según la forma en que la comunidad se relaciona con ellas. Con algunas

¹⁷ Colectivo Anolis. Acceso 28 de julio de 2023. <https://www.facebook.com/profile.php?id=100060317454120>.

¹⁸ Fernanda Barreto (São Paulo, Brasil, 1988). Artista, traductora, gestora cultural e interesada en las prácticas educativas y pedagógicas. Maestra en Artes Visuales con énfasis en arte y entorno por la UNAM. *Oigo la tormenta* es su investigación de los últimos tres años acerca del fenómeno del viento del norte en Veracruz.

clasificaciones como “peligrosa” se reforzó el lenguaje semiótico, con otras como “afectiva” tendimos hacia una función poética. Una vez satisfechxs con los símbolos y su significado, traducimos los mensajes de cada planta. La ceiba, por ejemplo, tiene tres símbolos que se conjugan para generar uno solo: es sagrada, es central en relaciones simbióticas y pionera.

Así, las prácticas del Topote de Acahual se afianzaron en la función poética del lenguaje, sospechando de las formas estandarizadas, sobre todo científicas y gubernamentales, de nombrar los problemas de Los Tuxtlas, de su agua y de su gente.

Narrativas ecológicas

Al recorrer el estado de Veracruz, da la impresión de observar un paraíso de prados verdes; al indagar un poco más, es claro que estos kilómetros y kilómetros de potreros en realidad son el



Escribiendo las autobiografías de las plantas de Los Tuxtlas.

resultado de la deforestación. Este tipo de uso territorial resulta en la degradación de los mantos acuíferos. Que falte el agua en el bosque lluvioso es un desastre ecológico. Este año, en Catemaco, la temperatura fue un 0,94°C mayor al promedio histórico (Sánchez Lemus 2023). Lxs viveristas saben que la escasez de agua será cada vez más frecuente.

“El desastre es su propia inminencia”, dice Maurice Blanchot (1995)¹⁹. En su obra aforística, el filósofo dibuja la amenaza constante de la fragmentación, el astro que

¹⁹ Blanchot, Maurice. 1995. *The Writing of the Disaster*. Nebraska: University of Nebraska Press, 21.

CATEGORIAS PLANTAS VIVERO DE TEBANCA

	COMESTIBLE
	SAGRADA
	MEDICINAL
	ENDEMICA
	PROTEGIDA
	PIONERAS
	ACTIVIDAD ECONÓMICA
	AFECTICA
	NATIVA
	RELACIONES SIMBIÓTICAS
	EXÓTICAS
	MADERABLE
	AFRODISIACAS
	
	PELIGROSAS
	RIPARIAS
	PSICOACTIVO

Señalética creada para acceder a los usos y relaciones de cada planta.

explota en pedazos. Siempre estamos al filo del desastre, pero con la sensación de que este ya ha ocurrido, sin poder ubicarlo en el tiempo. Una incertidumbre similar aparece al tratar de asir la crisis ambiental, en particular la deforestación que lleva al deterioro de los cuerpos de agua; se trata de un apocalipsis en curso del que venimos sobreviviendo hace décadas y que, a su vez, nos viene aniquilando con su lenta ola de calor. Sentimos su presencia, pero nos es imposible nombrarla, sintonizar para comunicar su gravedad, tomar cartas en el asunto.

La crisis ambiental es en gran medida una crisis de sentido porque no podemos imaginar una forma menos dañina de existir ni las vías para salvarnos de nuestra propia toxicidad. El problema nos rebasa, las cantidades de información alarmista sobre el tema nos saturan hasta volvernos apáticos. En el Vivero de Tebanca

se han enfrentado por años a este dilema: cómo comunicar el problema tanto a políticos como a los pobladores, para que deliberen en sus asambleas y se sumen a las tareas de reconversión; cómo buscar una sustentabilidad más allá de la ganadería. Parte de nuestro trabajo como Topote de Acahual ha sido ayudar al Vivero de Tebanca a generar materiales didácticos, renovar los discursos para comunicar la crisis y crear narrativas ecológicas.

Después de una larga jornada matutina en la que escribimos biografías de plantas en primera persona, que incluimos en sus respectivos fanzines, llegó el momento de sacudirnos el lenguaje escrito para aproximarnos a otras formas sensibles de comunicación en las que los humanos no estén por encima del resto de la naturaleza, sino que reconozcamos nuestra absoluta dependencia. Nos colocamos en círculo y Melissa Bolaños²⁰, quien facilitó esta

²⁰ Melissa Bolaños es artista y compositora musical, pianista y acordeonista diatónica. Como integrante de Bruma Laboratorio



Sintonizando con la selva, una hoja a la vez.

actividad, nos propuso tratar de traducir el sonido de algunas de las plantas del Vivero. Entonces Melissa desplegó sobre el suelo una manta y sobre ella colocó todo tipo de instrumentos, desde un sartén y otros utensilios domésticos hasta un frasco con semillas. Tras jugar con los objetos, cada uno encontró el sonido de la planta elegida; uno por uno, los presentamos, pasando del ruido a un jardín

sinfónico. En particular, don Esteban, uno de los trabajadores del Vivero, que hasta ahora había tenido menos protagonismo en las actividades, llegó a un sonido que en verdad evocaba al suchil.

El suchil, también conocido como laurel amarillo, es un árbol de tronco grueso y casi sin bifurcaciones, de 30 a 50 metros de altura. Crece en bosques lluviosos y es ideal

de artes contemporáneas, facilitó la conversación "Sinfonía de un ecosistema" el 17 de noviembre de 2021. Estudió Música en la Universidad Veracruzana donde actualmente estudia agroecología. Tiene un proyecto permacultural en Rancho Viejo Tlalnelhuayocan. Su trabajo converge entre la naturaleza, las artes y la cuerpo.

para la recuperación de suelos degradados y la protección de mantos acuíferos. Como agitado por el viento previo a la lluvia, don Esteban se estremeció de los pies hasta las manos levantadas, haciendo un canto que acabó en un “shhh”. Conocía al suchil hace años, lo había plantado y lo había visto crecer; con el sonido y el lenguaje corporal nos mostró al hombre y a la planta en sintonía.

La sintonía es un concepto clave para comenzar a abordar las narrativas ecológicas, no desde la razón sino desde los sentidos, en este caso el oído. Timothy Morton (2018, 89), para explicar qué implica un pensamiento ecológico, plantea desde la epistemología orientada a los objetos que es imposible conocer por completo a las cosas, los seres y los fenómenos naturales, lo más que podemos hacer es sintonizar (*tuning*) con ellos. Una forma de aproximación en que los humanos no estamos al centro, sino que nos acercamos con

cuidado, sin imponer la presencia ni el lenguaje, sin establecer jerarquías, sino interconexiones.

Si hablamos en nuestro lenguaje con las plantas, con el agua, con otros elementos vivos y no vivos, estos no responderán. Hay un silencio que los hace inaccesibles en su totalidad, pero cierta información suya llegará a nosotros si sabemos sintonizar y esto requiere darse el tiempo. Actualmente, recibimos información ecológica en una modalidad que Morton (2018, XXV) llama vertedero/basurero: cantidades abrumadoras de datos sobre el calentamiento global, por ejemplo. Sin embargo, la mayoría de la población es incapaz de experimentar esos datos como reales. Informarnos de forma alarmista no nos vuelve ecologistas; al contrario, esta forma de consumo nos impide sintonizar con el ecosistema.

Una forma, desde las narrativas ecológicas, de afrontar este problema implica comprender la anestesia que nos rodea,

desde una perspectiva fenomenológica. Idear formas de acceso a la información que atraviesen el miedo anticipatorio al desastre que, a su vez, provoca la evasión. No es suficiente saber cuánta agua se pierde al año, es necesario tocar al suchil, tratar de interpretar su sonido cuando lo mueve el viento. Dice Morton (2018, XXXVI) que a veces es más científico contar la propia experiencia que citar datos, de esta forma, la escritura ecológica es profundamente autorreflexiva, requiere del relato de nuestra propia experiencia desde la subjetividad de la mirada.

Estos esfuerzos humanos de sintonizar con la selva y reforestar, así como recuperar los manantiales, parten del ejercicio de un horizonte interior que es: “el conjunto de aspiraciones y anhelos, no siempre lógicamente coherentes entre sí, que animan



Recorrido y *frottage* en la parcela reforestada del Vivero de Tebanca.

el despliegue de una lucha colectiva y se expresan a través de ella en un momento particular de la historia” (Gutiérrez Aguilar 2017)²¹. En este horizonte interior, el ejercicio de lo hidrocomún va de la mano del trabajo, el tequio, la invención de formas de nombrar los procesos naturales fuera del lenguaje productivista. Con las diferentes dinámicas comprendimos que la ecología no es un cúmulo de datos alarmantes sino un método dialógico sin conclusiones, una forma de aproximación y de cooperación.

²¹ Gutiérrez Aguilar, Raquel. 2017. *Horizontes comunitario-populares. Producción de lo común más allá de las políticas estado-céntricas. Traficantes de sueños, 27.*

Especies nepantleras

Las especies pioneras tienen la cualidad de crecer y madurar con mayor rapidez que otras en suelos degradados. Atraen agua, fijan el nitrógeno y generan sombra: un microclima que permite que especies menos resistentes crezcan. Las especies pioneras desarrollan una écosis posthumana que Miguel León-Portilla (1976)²² define como “el proceso de hacer u organizar la casa [...] el conjunto de transformaciones que, en beneficio propio, realiza una comunidad [...] para desarrollar allí su existencia”.

Para no usar un término militarista, en vez de pioneras, queremos decir especies

nepantleras, que saben habitar el suelo degradado —entre el pastizal inducido y la selva que resiste—, transformándolo en fértil con su paciencia (y aparente improductividad) para las especies por venir. La selva y su agua hacen écosis en el acahual. Estar en el acahual implica ser el acahual. Es entrar en un modo de sintonía colectiva y metasocial. En las culturas prehispánicas mesoamericanas —y luego potenciado por la filosofía chicana—, ser el acahual implica la práctica del nepantlismo. Nepantla es el intersticio en que los mesoamericanos han afrontado siglos de transculturación y donde han soportado y sobrevivido el sufrimiento (Hoechtl, Lozano y Gutiérrez 2020)²³.

²² León-Portilla, Miguel. 1976. *Culturas en Peligro*. Ciudad de México: Alianza Editorial Mexicana, 21.

²³ Hoechtl, Nina, Rian Lozano y María del Socorro Gutiérrez-Magallanes. 2020. “Teaching Gloria Anzaldúa’s Theories in Practices in Mexico en palabras e imágenes”. *Teaching Gloria E. Anzaldúa, Pedagogy and Practice for Our Classrooms and Communities*. The University of Arizona Press, 205. Original en inglés: “Nepantla is understood as an in-between space in which peoples of Mesoamerica have encountered for centuries a way of transculturation and have endured suffering for the purpose of survival”.

El nepantlismo, originalmente, como señala León-Portilla (1976, 19) al estudiar fuentes primarias, era entendido como un peligro: “‘quedar en medio’, uno de los grandes peligros de contactos normados por pretensiones impositivas”, ya que el término náhuatl designa a aquellos que crecieron en una cultura masacrada y que ya no pueden adaptarse a las nuevas normas occidentales impuestas violentamente por la conquista. “Dejadnos ya morir, dejadnos ya perecer, puesto que ya nuestros dioses han muerto...” (León-Portilla 1976, 19), decían los “sabios indígenas” citados por Fray Bernardino de Sahagún.

Las feministas chicanas, en particular Gloria Anzaldúa, reivindican ese lugar de la herida como un lugar de acción. Desde la práctica, como señalan, Hoechtl, Lozano y Gutiérrez (2020, 205), “en nuestro proceso

pedagógico hemos aprendido que debemos volvernos nepantleras, las que viven en el intersticio”²⁴. Venimos del desastre, pero nos resistimos a morir y desde ahí es que debemos imaginar un futuro ecológico.

Hacia una pedagogía ecológica

Avanzar hacia una pedagogía ecológica implica, al igual que el movimiento del bordado, ir y venir, del *dónde venimos* al *dónde vamos*, del potrero a la selva, atravesando el acahual. Los procesos de enseñanza como un quehacer en el que nos mostramos vulnerables dejan al descubierto las heridas de raza, de clase, de género, de antropocentrismo que nos dividen como barrancos. Habitar el acahual es en buena medida hablar de esa herida.

La feminista bell hooks (2021)²⁵ recuerda que “la pedagogía

²⁴ Original en inglés: “In our pedagogical processes we have learned that we have been or have become Nepantleras ourselves, those who inhabit an in-between space”.

²⁵ hooks, bell. 2021. *Enseñar a transgredir*. Madrid: Capitan Swing, 187.

liberadora, en realidad, exige que uno trabaje en el aula y que trabaje con los límites del cuerpo, que trabaje tanto con esos límites como a través de ellos y en su contra: ya pueden insistir en que no importa que te sitúes tras la mesa o sobre la tarima, pero sí importa". El cuerpo nepantlero se mueve en la coreografía de la enseñanza. Mover el cuerpo para desintelectualizarlo, acercarlo a la labor con la tierra, hidrocomunicarlo.

Veracruz es uno de los estados con mayor actividad ganadera en México, razón por la cual convencer a lxs pobladores de reconvertir el potrero en selva es un reto al que se han enfrentado por años lxs trabajadores del Vivero de Tebanca. En Los Tuxtlas este tipo de actividad económica y uso del suelo ha demostrado tener consecuencias ambientales como el daño en los mantos acuíferos, el aumento en las temperaturas, la disminución de lluvia, y la escasez de agua en una zona que se caracteriza

justamente por su humedad, sus lluvias y sus cuerpos de agua.

Crear narrativas ecológicas que confronten el desastre permite entender sin alarmismos la situación, pero sí desarrollando herramientas para transformarla. Una vía ha sido incentivar a los ganaderos a crear cercos vivos, sembrar árboles para delimitar las parcelas y que ese sea un punto de partida para ganar terreno poco a poco al ganado. Pero este tipo de logros han requerido de un cambio de cultura de años de políticas públicas que fomentaron la deforestación.

En este contexto, el desarrollo de los seminarios del Topote de Acahual supuso un cambio en la imaginación de un futuro más sostenible. Pero no solo se trató de plantear otra concepción del acahual y su potencial fertilidad ni de sembrar una visualidad que permita a lxs pobladores de Tebanca sentirse parte y estrechamente vinculadxs con el acahual y con la selva para participar en la recuperación de

la selva y sus cuerpos de agua. También tuvo relevancia en el sentido de impulsar formas de organización más allá de los programas gubernamentales y las decisiones asamblearias en los ejidos. Escuchando a la selva encontramos en el acahual un modelo pedagógico y de colaboración comunitaria.

El programa educativo se ha desarrollado en un contexto de alta precariedad laboral y económica. Por ello, un porcentaje amplio del presupuesto (20%) fue directamente a lxs viveristas audiovisuales para hacerles ver que el tiempo para crear nuevas narrativas ecológicas no productivistas es tan importante como cualquier otro trabajo. Además, se les impulsó a sacudirse el rol de estudiantes con otras acciones como participar en los trabajos del Vivero, en la producción del programa, haciendo trabajo en equipo para la transportación, instalar sillas y mesas, para lavar los platos, servir la comida,

etc. En asamblea tuvimos una sesión para explicar cómo conseguimos recursos para el proyecto y preparamos un intercambio para otorgar el título de viverista audiovisual —que estratégicamente sirve para mejorar sus currículums— sin reforzar jerarquías. Al inicio del programa hicimos una dinámica: cada persona observaría a su “amigo secreto” para, a partir de sus gustos, diseñar y elaborar un bordado que al final le regalaría junto con su diploma, creando una red de reconocimientos y afectos. Finalmente, para extender el programa educativo hacia la reforestación, a lxs viveristas audiovisuales con parcelas se les entregaron cincuenta ejemplares de plantas. Además, lxs técnicxs forestales del Vivero les darán seguimiento para que comiencen su propio proceso de acahual.

Para el Vivero, quedó un nuevo compendio de materiales que explican su trabajo, su visión y las características de varias de las plantas que

cultivan: una serie de 14 fanzines y 12 carteles que colocamos en lugares visibles del núcleo poblacional del ejido de Tebanca; un sistema de señalización para las plantas del Vivero, que facilita a lxs viveristas realizar los recorridos; un recetario con plantas comestibles de Los Tuxtlas; un diario auditivo con las secuencias didácticas ejecutadas en el programa, y la infraestructura necesaria para activar el Vivero como un centro social.

Cara de planta

En suma, nuestro trabajo busca desplazar la centralidad humana en favor del agua y su selva, tomar el punto de vista de las especies nepantleras. Entendemos el programa educativo como un proceso de sintonización, en que



Colocación de carteles en la comunidad de Tebanca con frases que resumen el aprendizaje colectivo del programa.

lxs viveristas audiovisuales adquieren herramientas de las prácticas artísticas para trabajar la imaginación colectiva y ser la primera línea de sombra de los acahuales de su comunidad. Como dice bell hooks (2021), trabajar en los límites del cuerpo, del cuerpo colectivo y el humano. Las sillas y mesas de trabajo quedaron desperdigadas por todo el Vivero, entre las plántulas, los semilleros, el compostero que ahora eran nuestro salón de clases²⁶. Ya

²⁶ Esto remite a la descripción que hace bell hooks de un aula desjerarquizada: “Aún recuerdo la emoción que sentí cuando entré en la primera clase en la que se cambió la manera de sentarnos: pasamos de estar en filas a sentarnos en un círculo donde podíamos vernos las caras. Ese cambio nos obligó a reconocer la presencia del otro. Ya no podíamos caminar sonámbulas hacia el conocimiento”. hooks, 196.

nadie estaba sentadx, había una lluvia ligera que no cesaba desde hacía varias horas y lxs viveristas audiovisuales se dispersaban por el terreno buscando el llamado de alguna hoja.

Desde las prácticas artísticas, una forma de honrar a estas especies nepantleras es acudir al ejercicio metamórfico de los nahuales, por eso, a quienes participaron en el programa educativo se les invitó, como dice Melissa Bolaños, a pensar como el aire, como el agua, como las hojas, como los peces: “¿Cómo escuchan los helechos el viento? Para el pez, ¿el agua es ruido, música o sonido?”²⁷.

Lxs viveristas audiovisuales ponen sus caras detrás de las hojas, como si fueran máscaras, sus manos en las cortezas, sus ojos detrás de los ojos del Topote que se pregunta qué

es el agua. Al llamado de Dan Sánchez D. Vil, fotógrafx que documentó los seminarios, todos los cuerpos con rostro de plantas nos colocamos para un retrato familiar. Una hoja de platanera, otras del árbol del pan, una palma chamaedorea, una goeppertia... Lxs perrxs en residencia, Roque Dalton y Hiena, entendieron que algo pasaba, querían participar, así que les pusimos sus hojas como sombreros. La foto del vivero-acahual y sus especies nahuales nepantleras quedó lista y nosotrxs acuerpadxs.



Un retrato de la selva y su gente.

²⁷ Preguntas disparadoras en el seminario “Sinfonía de un ecosistema” facilitado por Melissa Bolaños.

Mauricio Patrón Rivera (Ciudad de México, 1984) Investigador, escritor y comunicador. Doctor en Estudios Hispánicos por la Universidad de Houston. Cursó el Programa de Estudios Independientes del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona especializado en teoría crítica y estudios museísticos. Ha trabajado en torno al agua y su defensa desde su tesis de licenciatura “Entrevistas sobre el uso estratégico del agua y la biodiversidad en México”; escribiendo para proyectos como la exposición *Aguas, Ríos y Pueblos*; y haciendo comunicación estratégica para movimientos en defensa del agua y el territorio.

Ana Emilia Felker (Ciudad de México, 1986) Investigadora y curadora. Doctora en Estudios Hispánicos por la Universidad de Houston. Cursó el Programa de Estudios Independientes del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona especializado en teoría crítica y estudios museísticos. Actualmente realiza su postdoctorado en Estudios Políticos en la UNAM. Autora del libro *Aunque la casa se derrumbe* (UNAM, 2017). Ganó el Premio Nacional de Periodismo 2015 con una crónica sobre el EZLN. En 2015 fue cocuradora de una exposición en el Centro Cultural Border sobre el drenaje de la Ciudad de México. En su próximo libro, que será publicado por editorial Almadía en 2024, da agencia al Río Bravo para hablar de la violencia ecológica y racial en la frontera.

Ana Emilia y Mauricio son parte del colectivo *Topote de Acahual* desde su gestación en 2020. En 2014 crearon el colectivo *Tepetongo. Balneario Crítico* que desarrolló diversas exposiciones y actividades en torno a la ecología, la teoría queer y la cartografía crítica en la Ciudad de México.



**MAPA
DE HIDRO_
*comunes***




entre—ríos

MAPA
DE HIDRO__
comunes




Este mapa reseña una selección de iniciativas, colectivos y comunidades activas en el cuidado de diversos ecosistemas acuáticos en América Latina. Esta primera edición ofrece un índice de acciones de investigación, activismo y difusión a través de fichas descargables con el fin de generar parámetros que permiten rastrear, conectar y contrastar diversos proyectos emergentes y establecidos. Las categorías de acciones surgen de los proyectos reseñados y presentan una taxonomía inicial diseñada para cultivar un directorio de prácticas hidrocomunes.

edición__ LISA BLACKMORE & ALEJANDRO PONCE DE LEÓN
proyecto gráfico__ TERESA MULET
fuente de mapas __ AQUASTAT (FAO)






— PEDAGOGÍA

-  charlas
-  juego didáctico
-  educación ambiental

— ACTIVISMO

-  acciones políticas y organizativas
-  defensa territorial
-  derechos bioculturales



— INVESTIGACIÓN

-  monitoreo de agua
-  ciencia ciudadana
-  investigación colaborativa
-  investigación en archivos
-  investigación artística





— ACCIONES BIOCULTURALES

-  archivo
-  activación de saberes indígenas
-  arte urbano
-  performance
-  exposiciones
-  museo
-  memoria
-  música





— COMUNICACIÓN

-  audiovisuales
-  difusión en medios

— ACCIONES TERRITORIALES

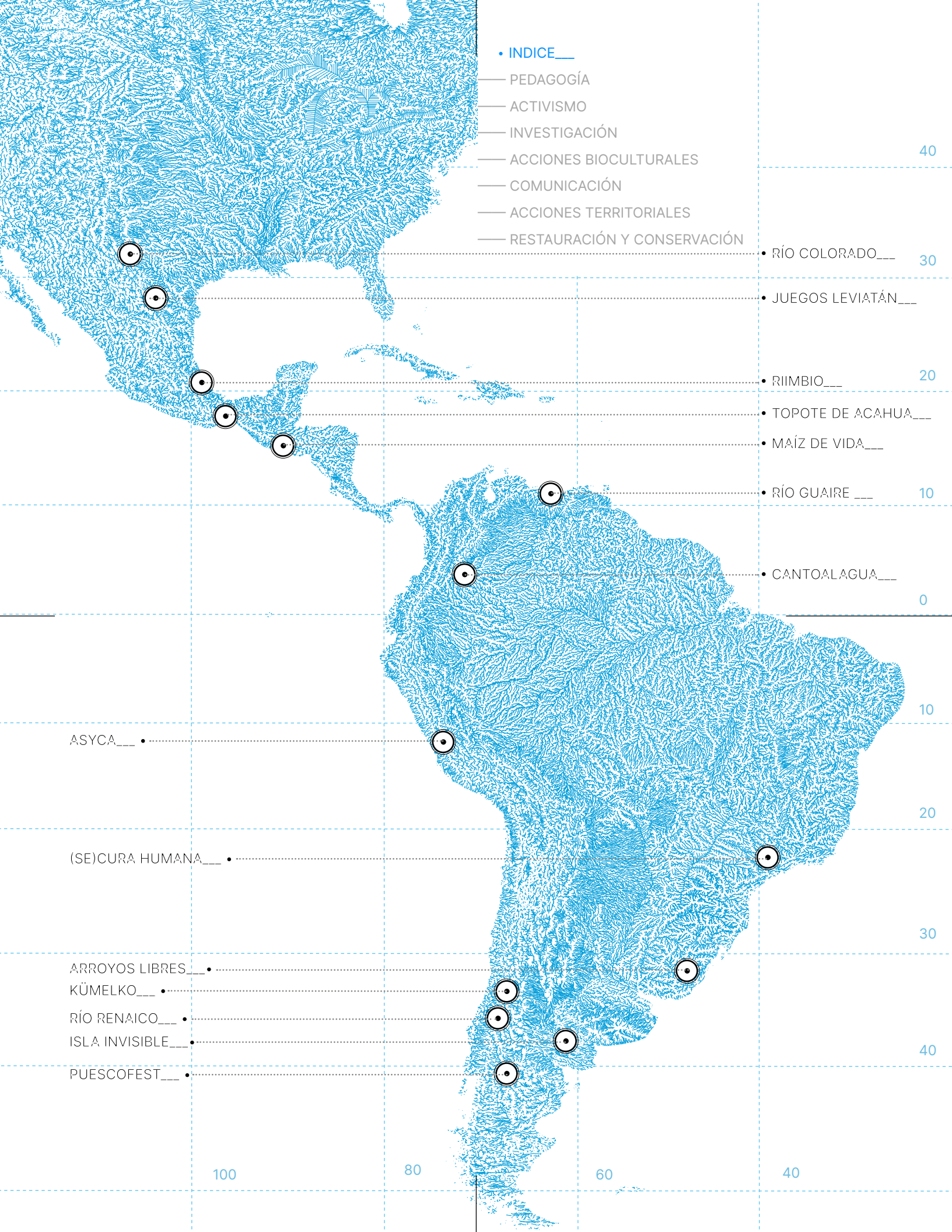
-  deportes acuáticos
-  mapeo
-  recorridos
-  intervención urbana

— RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN

-  restauración ecológica
-  recuperación de cuerpos de agua
-  reforestación
-  gestión hídrica

— CUERPOS DE AGUA

- aguas lluvias
- aguas subterráneas
- manantiales
- gochas
- nacientes urbanas
- aguas blancas
- quebradas
- arroyos
- cascadas
- microcuencas
- ríos
- ríos selváticos
- ríos urbanos
- jagüeyes
- balsas
- aguas superficiales
- lagos
- lagunas
- bofedales
- humedales
- humedales marítimos
- esteros
- albúferas (marecitos)
- mares



• INDICE__

- PEDAGOGÍA
- ACTIVISMO
- INVESTIGACIÓN
- ACCIONES BIOCULTURALES 40
- COMUNICACIÓN
- ACCIONES TERRITORIALES
- RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN

• RÍO COLORADO__ 30

• JUEGOS LEVIATÁN__

• RIIMBIO__ 20

• TOPOTE DE ACAHUA__

• MAÍZ DE VIDA__

• RÍO GUAIRE __ 10

• CANTOALAGUA__ 0

ASYCA__ •

(SE)CURA HUMANA__ •

ARROYOS LIBRES__ •

KÜMELKO__ •

RÍO RENAICO__ •

ISLA INVISIBLE__ •

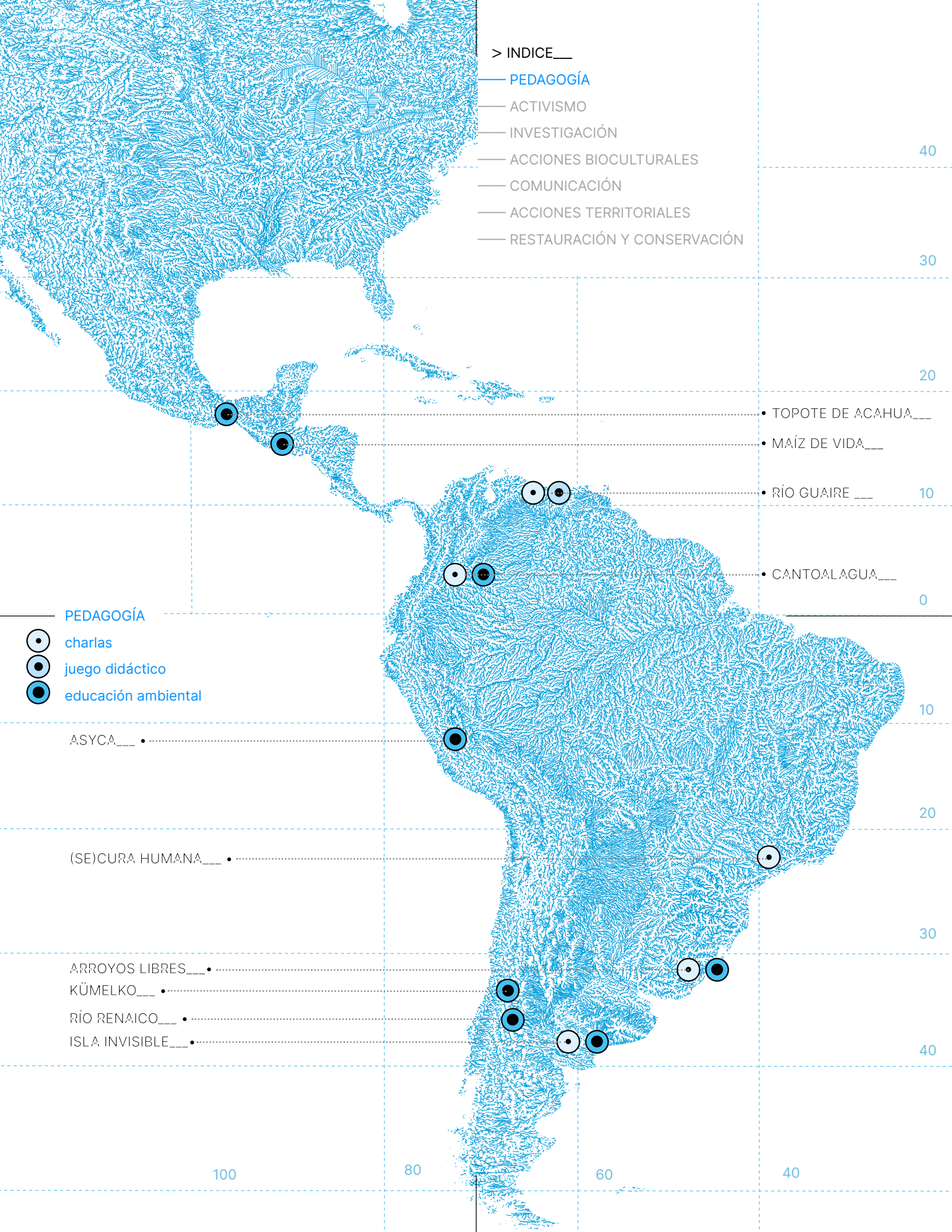
PUESCOFEST__ •

100

80

60

40



> INDICE__

- PEDAGOGÍA
- ACTIVISMO
- INVESTIGACIÓN
- ACCIONES BIOCULTURALES
- COMUNICACIÓN
- ACCIONES TERRITORIALES
- RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN

40

30

20

• TOPOTE DE ACAHUA__

• MAÍZ DE VIDA__

• RÍO GUAIRE __ 10

• CANTOALAGUA__

0

PEDAGOGÍA

- charlas
- juego didáctico
- educación ambiental

ASYCA__ •

(SE)CURA HUMANA__ •

ARROYOS LIBRES__ •

KÚMELKO__ •

RÍO RENAICO__ •

ISLA INVISIBLE__ •

10

20

30

40

100

80

60

40



> INDICE__

— PEDAGOGÍA

— **ACTIVISMO**

— INVESTIGACIÓN

— ACCIONES BIOCULTURALES

— COMUNICACIÓN

— ACCIONES TERRITORIALES

— RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN

40

30

20

10

0

10

20

30

40

100

80

60

40

• TOPOTE DE ACAHUA__

• MAÍZ DE VIDA__

• CANTOALAGUA__

ACTIVISMO

▲ acciones políticas y organizativas

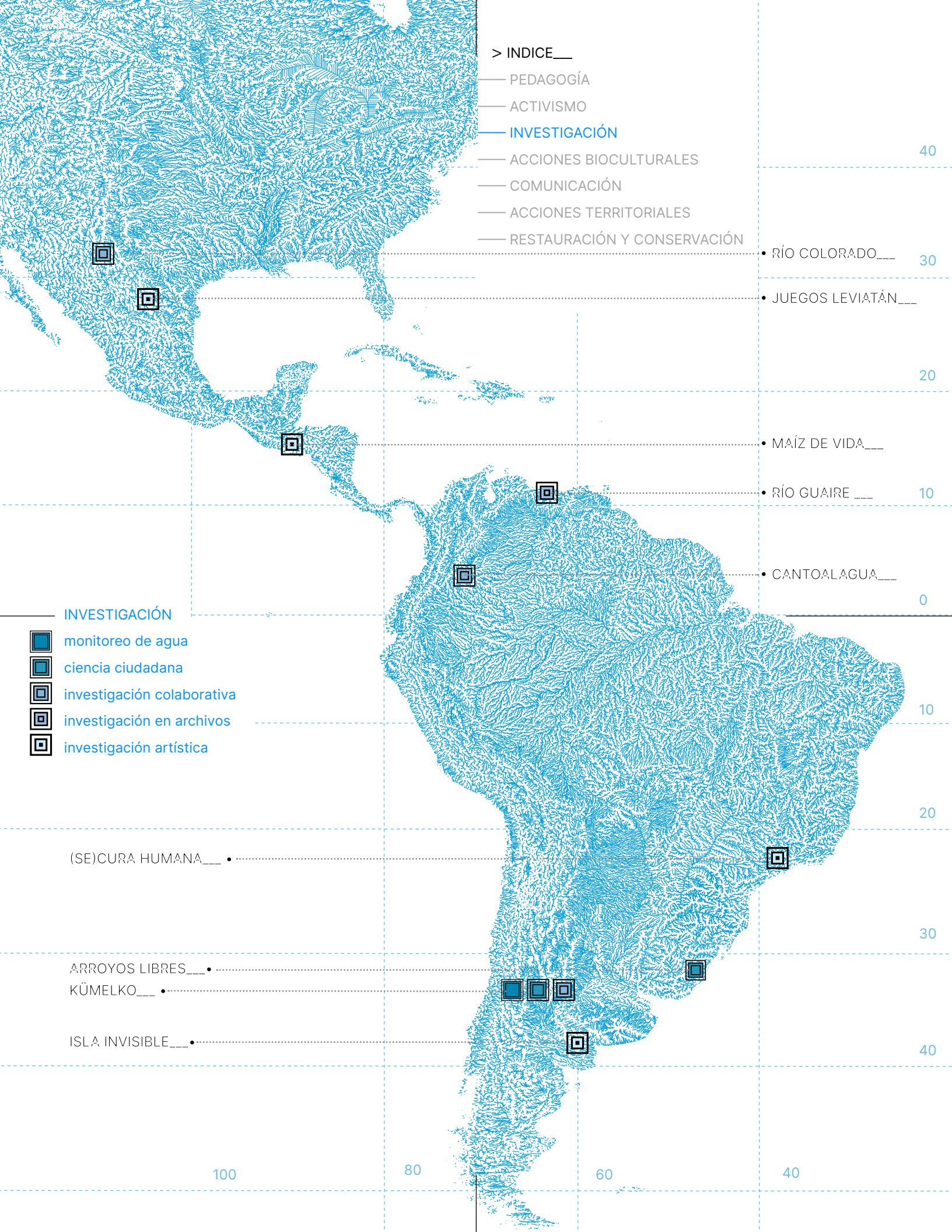
▲ defensa territorial

▲ derechos bioculturales

ASYCA__ •

KÜMELKO__ •

RÍO RENAICO__ •



> INDICE__

- PEDAGOGÍA
- ACTIVISMO
- **INVESTIGACIÓN**
- ACCIONES BIOCULTURALES 40
- COMUNICACIÓN
- ACCIONES TERRITORIALES
- RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN

• RÍO COLORADO__ 30






• JUEGOS LEVIATÁN__

• MAÍZ DE VIDA__

• RÍO GUAIRE __ 10

• CANTOALAGUA__ 0

INVESTIGACIÓN

-  monitoreo de agua
-  ciencia ciudadana
-  investigación colaborativa
-  investigación en archivos
-  investigación artística

(SE)CURA HUMANA__ •

ARROYOS LIBRES__ •

KÜMELKO__ •

ISLA INVISIBLE__ •

100

80

60

40

40

30

20

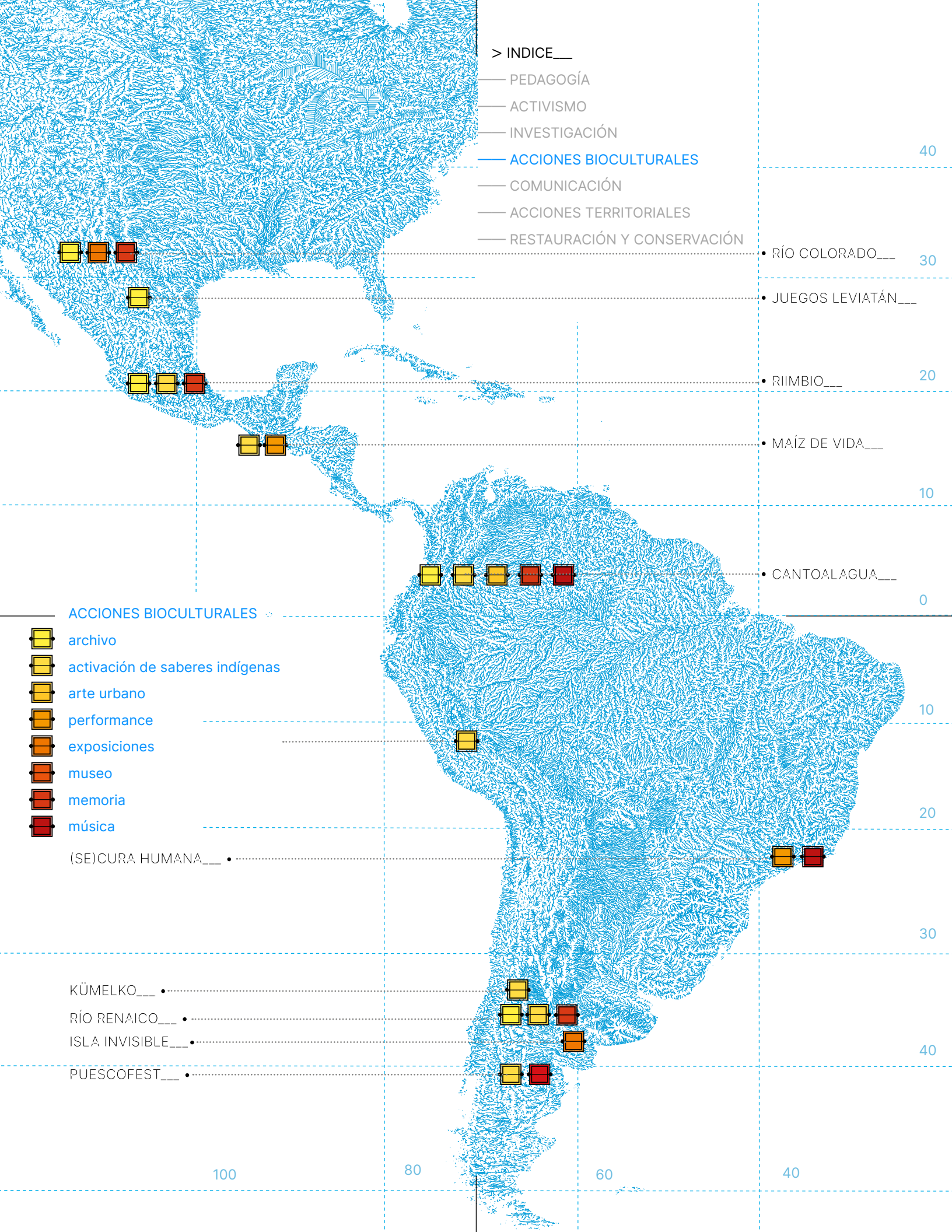
10

10

20

30

40



> INDICE__

- PEDAGOGÍA
- ACTIVISMO
- INVESTIGACIÓN
- ACCIONES BIOCULTURALES
- COMUNICACIÓN
- ACCIONES TERRITORIALES
- RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN

40

30

20

10

0

10

20

30

40

• RÍO COLORADO__

• JUEGOS LEVIATÁN__

• RIIMBIO__

• MAÍZ DE VIDA__

• CANTOALAGUA__

ACCIONES BIOCULTURALES

- archivo
- activación de saberes indígenas
- arte urbano
- performance
- exposiciones
- museo
- memoria
- música

(SE)CURA HUMANA__

KÜMELKO__

RÍO RENAICO__

ISLA INVISIBLE__

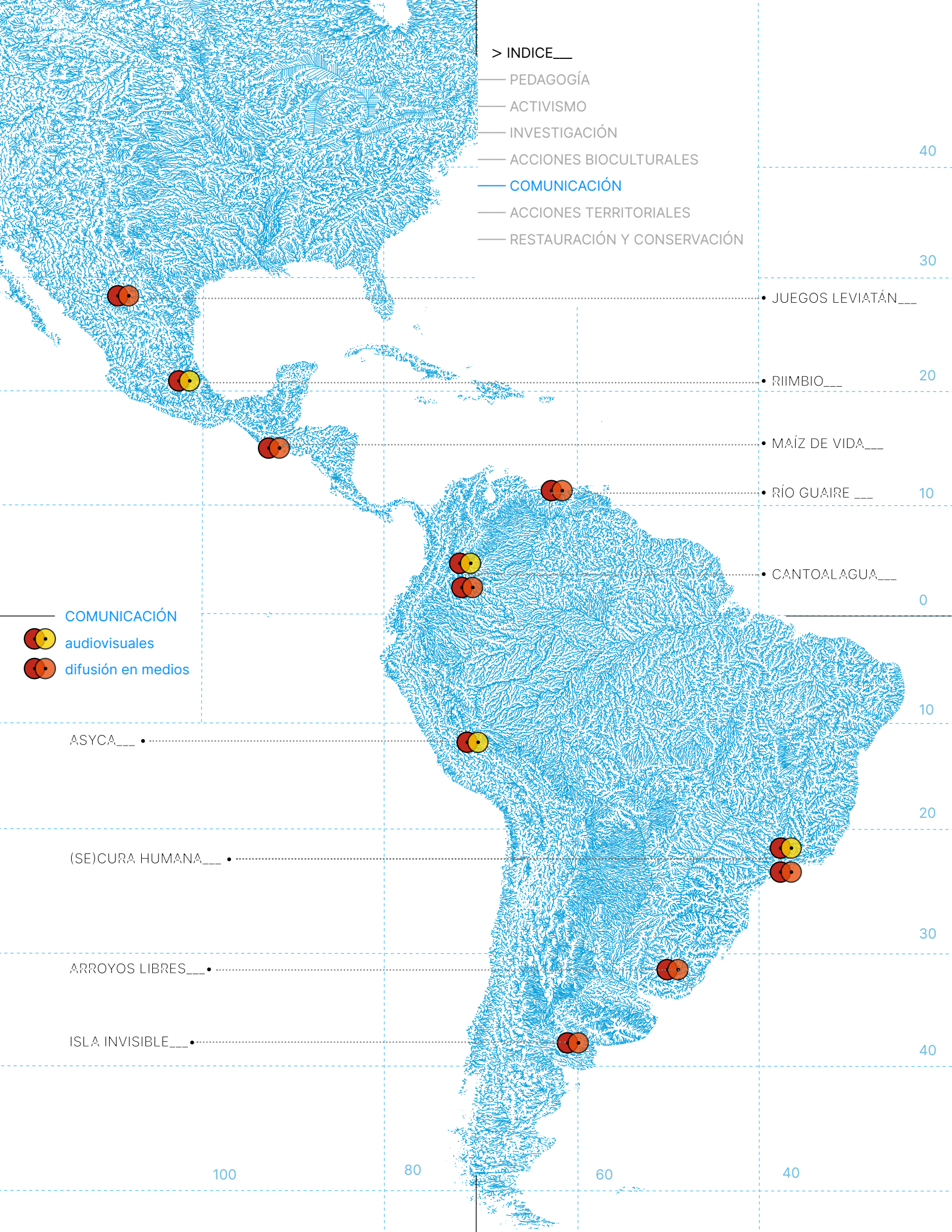
PUESCOFEST__

100

80

60

40



> INDICE__

- PEDAGOGÍA
- ACTIVISMO
- INVESTIGACIÓN
- ACCIONES BIOCULTURALES
- COMUNICACIÓN
- ACCIONES TERRITORIALES
- RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN

40
30

• JUEGOS LEVIATÁN__

• RIIMBIO__

• MAÍZ DE VIDA__

• RÍO GUAIRE __

• CANTOALAGUA__

20
10
0

- COMUNICACIÓN
- audiovisuales
- difusión en medios

ASYCA__

(SE)CURA HUMANA__

ARROYOS LIBRES__

ISLA INVISIBLE__

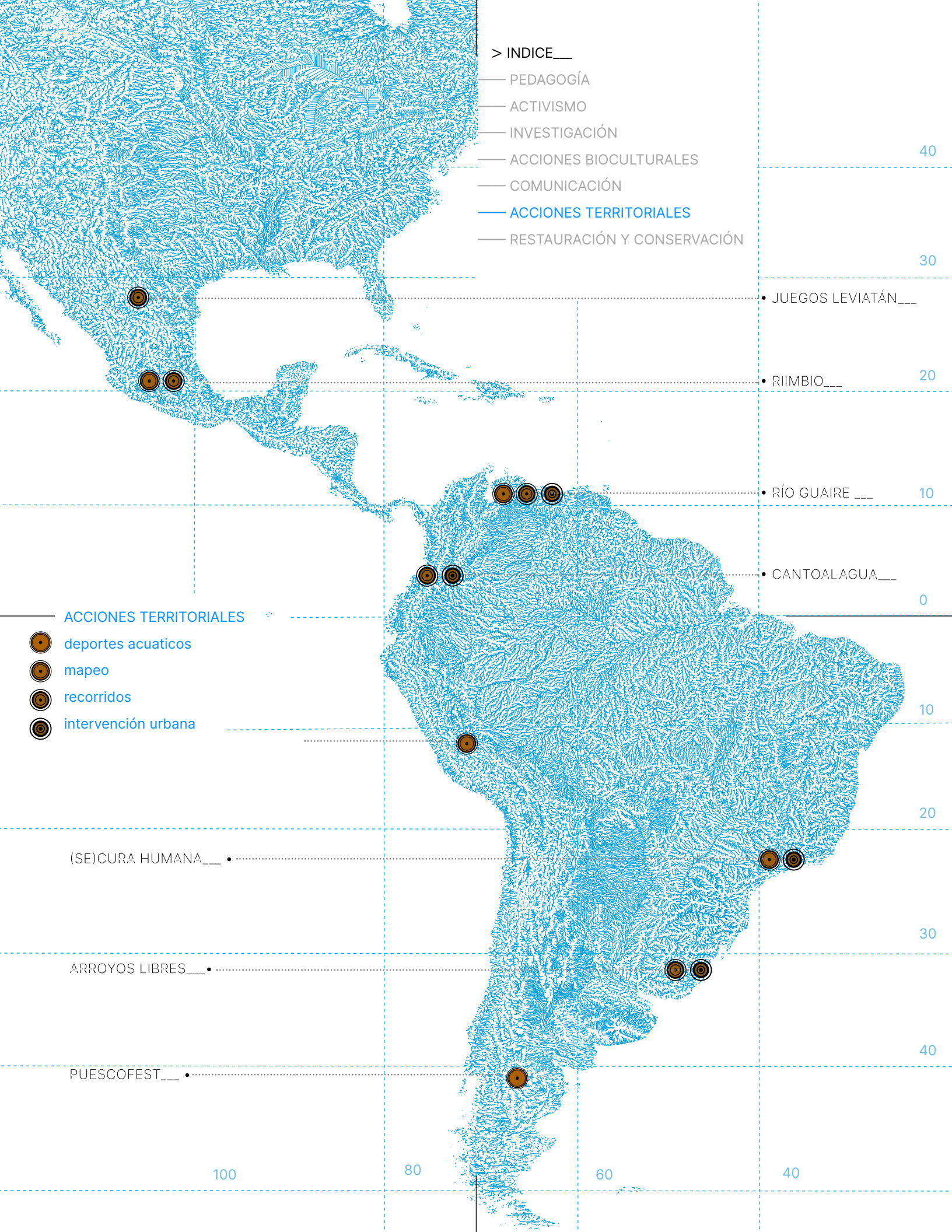
10
20
30
40

100

80

60

40



- > INDICE__
- PEDAGOGÍA
- ACTIVISMO
- INVESTIGACIÓN
- ACCIONES BIOCULTURALES
- COMUNICACIÓN
- ACCIONES TERRITORIALES
- RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN

40

30

• JUEGOS LEVIATÁN__

20

• RIIMBIO__

10

• RÍO GUAIRE __

0

• CANTOALAGUA__

ACCIONES TERRITORIALES

- deportes acuáticos
- mapeo
- recorridos
- intervención urbana

10

(SE)CURA HUMANA__

20

ARROYOS LIBRES__

30

PUESCOFEST__

40

100

80

60

40



> INDICE__

- PEDAGOGÍA
- ACTIVISMO
- INVESTIGACIÓN
- ACCIONES BIOCULTURALES 40
- COMUNICACIÓN
- ACCIONES TERRITORIALES
- RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN 30

- RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN
- restauración ecológica
 - recuperación de cuerpos de agua
 - reforestación
 - gestión hídrica

● TOPOTE DE ACAHUA__

● CANTOALAGUA__

● ASYCA__

● KÜMELKO__

100

80

60

40

40

30

20

10

0

10

20

30

40

ARROYOS LIBRES

[fundación 2020]

Proyecto de divulgación que investiga, analiza y reflexiona sobre la historia, situación actual y posibilidades futuras de arroyos y ríos urbanos, especialmente los subterráneos. Observa casos de éxito de renaturalización de ríos y arroyos en cursos de agua en el mundo. Realiza caminatas educativas y difunde sus investigaciones en redes sociales, medios digitales, libros, artículos y charlas. Crea intervenciones urbanas para señalar la presencia de arroyos subterráneos.



Cortesía: Arroyos Libres.

Buenos Aires, ARGENTINA

34.6037, 58.3816

@arroyoslibres

PEDAGOGÍA



charlas

juego didáctico



educación ambiental

ACTIVISMO

acciones políticas y organizativas

defensa territorial

derechos bioculturales

INVESTIGACIÓN

monitoreo de agua

ciencia ciudadana



investigación colaborativa

investigación en archivos

investigación artística

ACCIONES BIOCULTURALES

archivo

activación de saberes indígenas

arte urbano

performance

exposiciones

museo

memoria

música

COMUNICACIÓN

audiovisuales



difusión en medios

ACCIONES TERRITORIALES

deportes acuáticos

mapeo



recorridos



intervención urbana

RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN

restauración ecológica

recuperación de cuerpos de agua

reforestación

gestión hídrica

CUERPOS DE AGUA

aguas lluvias

aguas subterráneas

manantiales

qochas

nacientes urbanas

aguas blancas

quebradas

arroyos

cascadas

microcuencas

ríos

ríos selváticos

ríos urbanos

jagüeyes

balsas

aguas superficiales

lagos

lagunas

bofedales

humedales

humedales marítimos

esteros

albúferas (marecitos)

mares

ISLA INVISIBLE___

[fundación 2017]

Plataforma para investigaciones artísticas que visibilizan el estuario de Bahía Blanca, coordinada por Ferrowhite Museo Taller y la Reserva Natural Islote de la Gaviota Cangrejera. Genera experiencias situadas en el estuario local que estimulen relatos que permitan un acercamiento sensible a un territorio invisibilizado. Actualmente se articula como colectivo artístico formado por creadores de Bahía Blanca y CABA, que participa de exposiciones, brinda charlas educativas y coordina un ciclo de residencias y formación.



Foto: Agustín Eduardo Rodríguez.

Bahía Blanca, provincia de Buenos Aires, ARGENTINA

-38.7176522, -62.2654871

[@islainvisible](#)

www.islainvisible.wordpress.com

— PEDAGOGÍA



charlas

juego didáctico



educación ambiental

— ACTIVISMO

acciones políticas y organizativas

defensa territorial

derechos bioculturales

— INVESTIGACIÓN

monitoreo de agua

ciencia ciudadana

investigación colaborativa

investigación en archivos



investigación artística

— ACCIONES BIOCULTURALES

archivo

activación de saberes indígenas

arte urbano

performance



exposiciones

museo

memoria

música

— COMUNICACIÓN

audiovisuales



difusión en medios

— ACCIONES TERRITORIALES

deportes acuáticos

mapeo

recorridos

intervención urbana

— RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN

restauración ecológica

recuperación de cuerpos de agua

reforestación

gestión hídrica

— CUERPOS DE AGUA

aguas lluvias

aguas subterráneas

manantiales

qochas

nacientes urbanas

aguas blancas

quebradas

arroyos

cascadas

microcuencas

ríos

ríos selváticos

ríos urbanos

jagüeyes

balsas

aguas superficiales

lagos

lagunas

bofedales

humedales

humedales marítimos

esteros

albúferas (marecitos)

mares

> INDICE___

(SE)CURA HUMANA

[fundación 2014]

Movimiento guerrillero artístico urbano y acuático que impulsa acciones directas para promover el acceso ciudadano al agua en espacios públicos. Construye lagos entre concreto, instala parques acuáticos en aceras y revive caños con fuentes ocultas. Interroga la gestión del agua en la ciudad, evocando memorias acuáticas y fomentando reflexiones sobre futuros hídricos mediante instalaciones urbanas, audiovisuales, performances, acciones artísticas efímeras y música.



Foto: Karen Menatti, Inteligencia Artificial de Flavio Barollo, 2017.

São Paulo, BRASIL
23.5558, 46.6396
[@securahumana](#)
www.securahumana.com

PEDAGOGÍA



charlas

juego didáctico

educación ambiental

ACTIVISMO

acciones políticas y organizativas

defensa territorial

derechos bioculturales

INVESTIGACIÓN

monitoreo de agua

ciencia ciudadana

investigación colaborativa

investigación en archivos



investigación artística

ACCIONES BIOCULTURALES

archivo

activación de saberes indígenas

arte urbano



performance

exposiciones

museo

memoria

música

COMUNICACIÓN



audiovisuales



difusión en medios

ACCIONES TERRITORIALES

deportes acuáticos



mapeo

recorridos



intervención urbana

RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN

restauración ecológica

recuperación de cuerpos de agua

reforestación

gestión hídrica

CUERPOS DE AGUA

aguas lluvias

aguas subterráneas

manantiales

qochas

nacientes urbanas

aguas blancas

quebradas

arroyos

cascadas

microcuencas

ríos

ríos selváticos

ríos urbanos

jagüeyes

balsas

aguas superficiales

lagos

lagunas

bofedales

humedales

humedales marítimos

esteros

albúferas (marecitos)

mares

> INDICE

KÜMELKO: LABORATORIO DE RESTAURACIÓN BIOCULTURAL

[fundación 2022]

Proyecto sobre afectos y aguas surgido de distintas agrupaciones territoriales de la cuenca del Biobío y la cordillera de Nahuelbuta. Piloto de restauración biocultural en la microcuenca hidrográfica de Pangué, ubicada a los pies de la cordillera de Nahuelbuta. En este lugar histórico y con gran riqueza cultural y biológica, Kümelko enfrenta problemáticas socioambientales como deforestación, agricultura intensiva, monocultivos forestales y usurpación de tierras mapuche por parte del Estado chileno.



Foto: Felipe Zanotti, cortesía Kümelko.

Microcuenca Pangué, Nahuelbuta, Biobío, CHILE
-37.430863, -72.423928

@kumelko

PEDAGOGÍA

charlas

juego didáctico



educación ambiental

ACTIVISMO

acciones políticas y organizativas

defensa territorial



derechos bioculturales

INVESTIGACIÓN



monitoreo de agua



ciencia ciudadana



investigación colaborativa

investigación en archivos

investigación artística

ACCIONES BIOCULTURALES

archivo



activación de saberes indígenas

arte urbano

performance

exposiciones

museo

memoria

música

COMUNICACIÓN

audiovisuales

difusión en medios

ACCIONES TERRITORIALES

deportes acuáticos

mapeo

recorridos

intervención urbana

RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN



restauración ecológica

recuperación de cuerpos de agua

reforestación

gestión hídrica

CUERPOS DE AGUA

aguas lluvias

aguas subterráneas

manantiales

qochas

nacientes urbanas

aguas blancas

quebradas

arroyos

cascadas

microcuencas

ríos

ríos selváticos

ríos urbanos

jagüeyes

balsas

aguas superficiales

lagos

lagunas

bofedales

humedales

humedales marítimos

esteros

albúferas (marecitos)

mares

> INDICE

MUSEO COMUNITARIO DEL AGUA RÍO RENAICO

[fundación 2016]


Museo organizado por el Colectivo Social Salvemos el río Renaico con la artista Marcela Moraga. Esta acción comunitaria establece el río Renaico como patrimonio biocultural con una colección creada por asociaciones de vecinos, colectivos de jóvenes, artistas locales y colegios. Funciona sin sede física a través de escuelas medioambientales para niños y jóvenes, limpieza del balneario, activismo político y otros. Enfrenta conflictos ambientales como la baja de su caudal debido a la extracción de agua realizada por empresas forestales.




Foto: Marcela Moraga.

Río Renaico, región de La Araucanía, CHILE
-37.671709, -72.5832643
[@riorenaico](#)
www.riorenaico-mca.org

PEDAGOGÍA

- charlas
- juego didáctico
-  educación ambiental



ACTIVISMO


-  acciones políticas y organizativas
- defensa territorial
- derechos bioculturales

INVESTIGACIÓN

- monitoreo de agua
- ciencia ciudadana
- investigación colaborativa
- investigación en archivos
- investigación artística

ACCIONES BIOCULTURALES

-  archivo
-  activación de saberes indígenas
- arte urbano
- performance
- exposiciones
- museo

-  memoria
- música

COMUNICACIÓN

- audiovisuales
- difusión en medios

ACCIONES TERRITORIALES

- deportes acuáticos
- mapeo
- recorridos
- intervención urbana

RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN

- restauración ecológica
- recuperación de cuerpos de agua
- reforestación
- gestión hídrica

CUERPOS DE AGUA

- aguas lluvias
- aguas subterráneas
- manantiales
- qochas
- nacientes urbanas
- aguas blancas
- quebradas
- arroyos
- cascadas
- microcuencas

ríos

- ríos selváticos
- ríos urbanos
- jagüeyes
- balsas
- aguas superficiales
- lagos
- lagunas
- bofedales
- humedales
- humedales marítimos
- esteros
- albúferas (marecitos)
- mares

PUESCOFEST

[fundación 2014]

Festival que promueve el cuidado del territorio ancestral combinando deporte, arte, música, cultura y buen vivir. El festival parte de un campeonato internacional de kayak de aguas blancas y celebración de la cultura mapuche. Incluye exhibiciones de arte, música, danza, talleres, artesanía y feria gastronómica. Forma a gestores culturales locales, artistas, deportistas y agentes medioambientales y se vincula a comunidades locales en Villarrica y Pucón, quienes participan en las actividades culturales.



Foto: Matías Veras.

Aguas blancas Txankura leufü, lago Mallolahfken, Puesco, Curarrehue, región de La Araucanía, CHILE
-39.5336559, -71.5564709

@puescofest
www.puescofest.org

PEDAGOGÍA

charlas
juego didáctico
educación ambiental

ACTIVISMO

acciones políticas y organizativas
defensa territorial
derechos bioculturales

INVESTIGACIÓN

monitoreo de agua
ciencia ciudadana
investigación colaborativa
investigación en archivos
investigación artística

ACCIONES BIOCULTURALES

archivo



activación de saberes indígenas

arte urbano
performance
exposiciones
museo
memoria



música

COMUNICACIÓN

audiovisuales
difusión en medios

ACCIONES TERRITORIALES



deportes acuáticos

mapeo
recorridos
intervención urbana

RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN

restauración ecológica
recuperación de cuerpos de agua
reforestación
gestión hídrica

CUERPOS DE AGUA

aguas lluvias
aguas subterráneas

manantiales
qochas

nacientes urbanas

aguas blancas

quebradas

arroyos

cascadas

microcuencas

ríos

ríos selváticos

ríos urbanos

jagüeyes

balsas

aguas superficiales

lagos

lagunas

bofedales

humedales

humedales marítimos

esteros

albúferas (marecitos)

mares

> INDICE

CANTOALAGUA

[fundación 2010]

Cantoalagua es una comunidad mundial, que a través del canto, el arte y las acciones colectivas, busca despertar conciencia acerca de la importancia del agua, el líquido donde se engendra la vida. *Cantoalagua* tiene lugar el 22 de marzo de cada año, Día Internacional del Agua. Este día, personas de todo el mundo se reúnen en mares, ríos, arroyos, lagos, balsas, humedales, para cantar por la sanación de las aguas de la Tierra y de las aguas internas.



Cortesía: Cantoalagua.

Proyecto transnacional con sede en Bogotá, COLOMBIA
4.7110, 74.0721
www.cantoalagua.com
[@cantoalagua](https://twitter.com/cantoalagua)

PEDAGOGÍA



charlas

juego didáctico



educación ambiental

ACTIVISMO



acciones políticas y organizativas

defensa territorial

derechos bioculturales

INVESTIGACIÓN

monitoreo de agua

ciencia ciudadana



investigación colaborativa

investigación en archivos

investigación artística

ACCIONES BIOCULTURALES

archivo



activación de saberes indígenas



arte urbano



performance

exposiciones

museo



memoria



música

COMUNICACIÓN



audiovisuales



difusión en medios

ACCIONES TERRITORIALES

deportes acuáticos

mapeo



recorridos



intervención urbana

RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN

restauración ecológica



recuperación de cuerpos de agua

reforestación

gestión hídrica

CUERPOS DE AGUA

aguas lluvias

aguas subterráneas

manantiales

qochas

nacientes urbanas

aguas blancas

quebradas

arroyos

cascadas

microcuencas

ríos

ríos selváticos

ríos urbanos

jagüeyes

balsas

aguas superficiales

lagos

lagunas

bofedales

humedales

humedales marítimos

esteros

albúferas (marecitos)

mares

MAÍZ DE VIDA

[fundación 2017]

Asociación multiterritorial enfocada en regenerar la red de la vida, resaltando la cultura y sabiduría de la nación Q'eqchi'. Impulsa el cuidado del agua, bosques y ríos mediante investigación, iniciativas culturales y revitalización económica. Colabora con comunidades, autoridades locales y ancestrales, artistas y líderes espirituales para fortalecer vínculos entre identidad y territorio, y redefinir la narrativa del agua como recurso.



Foto: Juan Esteban Calderón. Cortesía: Maíz de Vida.

Río Cahabón, río Tzunutz, río Salinas, río Negro, río Sebol, río San Simón, río Copones. Barrio San Juan Alcalá, Cobán, Alta Verapaz, GUATEMALA
-90.3708300, 15.4708300

@maizdevida www.maizdevida.com

PEDAGOGÍA

charlas

juego didáctico



educación ambiental

ACTIVISMO



acciones políticas y organizativas



defensa territorial

derechos bioculturales

INVESTIGACIÓN

monitoreo de agua

ciencia ciudadana

investigación colaborativa

investigación en archivos



investigación artística

ACCIONES BIOCULTURALES

archivo



activación de saberes indígenas

arte urbano



performance

exposiciones

museo

memoria

música

COMUNICACIÓN

audiovisuales



difusión en medios

ACCIONES TERRITORIALES

deportes acuáticos

mapeo

recorridos

intervención urbana

RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN

restauración ecológica

recuperación de cuerpos de agua

reforestación

gestión hídrica

CUERPOS DE AGUA

aguas lluvias

aguas subterráneas

manantiales

qochas

nacientes urbanas

aguas blancas

quebradas

arroyos

cascadas

microcuencas

ríos

ríos selváticos

ríos urbanos

jagüeyes

balsas

aguas superficiales

lagos

lagunas

bofedales

humedales

humedales marítimos

esteros

albúferas (marecitos)

mares

> INDICE

ARCHIVO FAMILIAR DEL RÍO COLORADO

[fundación 2020]

Proyecto colaborativo que explora las relaciones entre personas, ecosistemas, asentamientos y agua. Recopila registros documentales, especialmente archivos familiares, para investigar de manera colaborativa e interdisciplinaria cómo se construye memoria sobre las relaciones contingentes con el agua. Activa el arte para explorar experiencias territoriales desde los afectos, la ficción y el análisis; considerando tensiones asimétricas de la frontera de Mexicali a escalas geopolíticas, institucionales y corporales.



Cortesía: Archivo Familiar del Río Colorado.

Delta del río Colorado, Mexicali, Baja California, MÉXICO
32.60268, -115.38879

@archivofamiliar_riocolorado

PEDAGOGÍA

charlas
juego didáctico
educación ambiental

ACTIVISMO

acciones políticas y organizativas
defensa territorial
derechos bioculturales

INVESTIGACIÓN

monitoreo de agua
ciencia ciudadana
investigación colaborativa
investigación en archivos
investigación artística

ACCIONES BIOCULTURALES

archivo
activación de saberes indígenas
arte urbano
performance

EXPOSICIONES

museo

MEMORIA

música

COMUNICACIÓN

audiovisuales
difusión en medios

ACCIONES TERRITORIALES

deportes acuáticos
mapeo
recorridos
intervención urbana

RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN

restauración ecológica
recuperación de cuerpos de agua
reforestación
gestión hídrica

CUERPOS DE AGUA

aguas lluvias
aguas subterráneas
manantiales
qochas
nacientes urbanas
aguas blancas
quebradas
arroyos
cascadas
microcuencas

ríos

ríos selváticos

ríos urbanos

jagüeyes

balsas

aguas superficiales

lagos

lagunas

bofedales

humedales

humedales marítimos

esteros

albúferas (marecitos)

mares

> INDICE

LOS JUEGOS DEL LEVIATÁN

[fundación 2017]

Ciclo de investigación artística que inició leyendo poesía a las ballenas de la bahía y desierto El Vizcaíno, y ahora desarrolla y documenta prácticas de experimentación performativa interespecies a partir de un programa de investigación arte-ciencia. Ha generado un amplio catálogo de información histórica y etnográfica que busca transformar el relato de la relación entre humanos y ballenas grises, e interpretar las interacciones emergentes como parte de un sistema cultural interespecies.



Foto: "Los Juegos del Leviatán: Meyijbén" (2021)
©Stultifera Navis Institutom.

Laguna Ojo de Liebre, Baja California Sur, MÉXICO

27.8484872, -114.24202

www.stultiferanavis.institute/los-juegos-del-leviatan

PEDAGOGÍA

charlas

juego didáctico

educación ambiental

ACTIVISMO

acciones políticas y organizativas

defensa territorial

derechos bioculturales

INVESTIGACIÓN

monitoreo de agua

ciencia ciudadana

investigación colaborativa

investigación en archivos



investigación artística

ACCIONES BIOCULTURALES



archivo

activación de saberes indígenas

arte urbano

performance

exposiciones

museo

memoria

música

COMUNICACIÓN

audiovisuales



difusión en medios

ACCIONES TERRITORIALES

deportes acuáticos

mapeo



recorridos

intervención urbana

RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN

restauración ecológica

recuperación de cuerpos de agua

reforestación

gestión hídrica

CUERPOS DE AGUA

aguas lluvias

aguas subterráneas

manantiales

qochas

nacientes urbanas

aguas blancas

quebradas

arroyos

cascadas

microcuencas

ríos

ríos selváticos

ríos urbanos

jagüeyes

balsas

aguas superficiales

lagos

lagunas

bofedales

humedales

humedales marítimos

esteros

albéferas (marecitos)

mares

> INDICE







(RIIMBIO) RED DE INVESTIGACIÓN E INCIDENCIA DE LA MEMORIA BIOCULTURAL DEL VALLE DE TEOTIHUACÁN ____ [fundación 2022]

Red de entidades académicas, de base popular y comunitaria, sociedad civil y autoridades locales. Confronta el silenciamiento de la memoria biocultural y omisión de prácticas, saberes y cosmovisiones de comunidades vinculadas al río San Juan. Realiza talleres de mapeo etnocartográfico comunitario, entrevistas colectivas, compartición de saberes, derivas por el río, identificación de flora y fauna. Su plataforma digital alojará un archivo de material audiovisual, textos, fotografías, audios y cartografías colaborativas de memorias colectivas.



Foto: Red de Juventudes Teotihuacanas.

Valle de Teotihuacán, estado de México, MÉXICO
19.4990468, -99.0410752
[@red_juteo](https://www.instagram.com/red_juteo)
www.urdimbrecomunal.blogspot.com

— PEDAGOGÍA	— CUERPOS DE AGUA
charlas	aguas lluvias
juego didáctico	aguas subterráneas
educación ambiental	manantiales
— ACTIVISMO	qochas
acciones políticas y organizativas	nacientes urbanas
defensa territorial	aguas blancas
derechos bioculturales	quebradas
— INVESTIGACIÓN	arroyos
monitoreo de agua	cascadas
ciencia ciudadana	microcuencas
investigación colaborativa	ríos
investigación en archivos	ríos selváticos
investigación artística	ríos urbanos
— ACCIONES BIOCULTURALES	jagüeyes
 archivo	balsas
 activación de saberes indígenas	aguas superficiales
arte urbano	lagos
performance	lagunas
exposiciones	bofedales
museo	humedales
 memoria	humedales marítimos
música	esteros
— COMUNICACIÓN	albúferas (marecitos)
 audiovisuales	mares
difusión en medios	
— ACCIONES TERRITORIALES	
deportes acuáticos	
 mapeo	
 recorridos	
intervención urbana	
— RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN	
restauración ecológica	
recuperación de cuerpos de agua	
reforestación	
gestión hídrica	

TOPOTE DE ACAHUAL | VIVERO DE TEBANCA

[fundación 1998]

Proyecto de reforestación, recuperación de manantiales y reconversión productiva con ejidatarios, campesinos, viveristas, ingenieros técnicos forestales, artistas, maestras y autodidactas aprendiendo a procurar la selva. Implementa programas educativos para organizar la narrativa del vivero, vinculando selva y sociedad, campo y ciudad. Forma viveristas audiovisuales como gestores culturales e imparte seminarios sobre reforestación, reconversión, escritura creativa, publicación autónoma, bordado, música, iconografía de la selva, rotulación.



Foto: Dan Sánchez D. Vil.

Laguna de Catemaco, ejido de Tebanca, Catemaco,
Los Tuxtlas Veracruz, MÉXICO
19.33333, -96.66667
www.viverodetebanca.com
[@vivero.de.tebanca](https://twitter.com/vivero.de.tebanca)

PEDAGOGÍA

charlas

juego didáctico



educación ambiental

ACTIVISMO



acciones políticas y organizativas

defensa territorial

derechos bioculturales

INVESTIGACIÓN

monitoreo de agua

ciencia ciudadana

investigación colaborativa

investigación en archivos

investigación artística

ACCIONES BIOCULTURALES

archivo

activación de saberes indígenas

arte urbano

performance

exposiciones

museo

memoria

música

COMUNICACIÓN

audiovisuales

difusión en medios

ACCIONES TERRITORIALES

deportes acuáticos

mapeo

recorridos

intervención urbana

RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN

restauración ecológica



recuperación de cuerpos de agua



reforestación

gestión hídrica

CUERPOS DE AGUA

aguas lluvias

aguas subterráneas

manantiales

qochas

nacientes urbanas

aguas blancas

quebradas

arroyos

cascadas

microcuencas

ríos

ríos selváticos

ríos urbanos

jagüeyes

balsas

aguas superficiales

lagos

lagunas

bofedales

humedales

humedales marítimos

esteros

albúferas (marecitos)

mares

> INDICE

ASOCIACIÓN DE SIEMBRA Y COSECHA DE AGUA (ASYCA)___

[fundación 2021]

Propuesta de planificación territorial que integra conocimientos ancestrales y actuales para fomentar una gestión adecuada del agua, soberanía alimentaria y buen vivir comunitario. Promueve la siembra y cosecha de agua, prácticas locales que retienen el agua para uso en sequía. Busca fortalecer la identidad hidrosocial a través de la educación ambiental que conecta a jóvenes con saberes ancestrales del agua. Organiza acciones en campo con comunidades campesinas y colegios locales para mapear lugares y fechas importantes en la cultura ancestral del agua.



Foto: Vered Engelhard.

Comunidad campesina de San Pedro de Casta, Huarochirí, Lima, PERÚ
-12.05806282, -77.05467175
[@asociacion.aysca](https://www.instagram.com/asociacion.aysca)

— PEDAGOGÍA

charlas

juego didáctico



educación ambiental

— ACTIVISMO



acciones políticas y organizativas



defensa territorial

derechos bioculturales

— INVESTIGACIÓN

monitoreo de agua

ciencia ciudadana

investigación colaborativa

investigación en archivos

investigación artística

— ACCIONES BIOCULTURALES

archivo



activación de saberes indígenas

arte urbano

performance

exposiciones

museo

memoria

música

— COMUNICACIÓN



audiovisuales

difusión en medios

— ACCIONES TERRITORIALES

deportes acuáticos



mapeo

recorridos

intervención urbana

— RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN

restauración ecológica



recuperación de cuerpos de agua

reforestación



gestión hídrica

— CUERPOS DE AGUA

aguas lluvias

aguas subterráneas

manantiales

qochas

nacientes urbanas

aguas blancas

quebradas

arroyos

cascadas

microcuencas

ríos

ríos selváticos

ríos urbanos

jagüeyes

balsas

aguas superficiales

lagos

lagunas

bofedales

humedales

humedales marítimos

esteros

albúferas (marecitos)

mares

> INDICE___

RÍO GUAIRE

[fundación 2020]

Iniciativa multidisciplinaria que busca rehabilitar y resaltar la importancia del río Guaire en Caracas. Organiza caminatas para redescubrir el río y conferencias que conectan esfuerzos colectivos de conservación a nivel hemisférico. Implementa acciones pedagógicas para compartir estrategias para que los niños comprendan cómo pueden contribuir a la conservación del río a través de sus prácticas cotidianas. Tiene un repositorio virtual que documenta la participación del río Guaire en literatura, arte y registros históricos.



Foto: Elisa Silva.

Distrito Capital y estado Miranda. Caracas, VENEZUELA
10.497616, -66.891456

@enlace_arq

www.rio Guaire.org www.ciudlab.com

PEDAGOGÍA



charlas



juego didáctico

educación ambiental

ACTIVISMO

acciones políticas y organizativas

defensa territorial

derechos bioculturales

INVESTIGACIÓN

monitoreo de agua

ciencia ciudadana

investigación colaborativa



investigación en archivos

investigación artística

ACCIONES BIOCULTURALES

archivo

activación de saberes indígenas

arte urbano

performance

exposiciones

museo

memoria

música

COMUNICACIÓN

audiovisuales



difusión en medios

ACCIONES TERRITORIALES

deportes acuáticos



mapeo



recorridos



intervención urbana

RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN

restauración ecológica

recuperación de cuerpos de agua

reforestación

gestión hídrica

CUERPOS DE AGUA

aguas lluvias

aguas subterráneas

manantiales

qochas

nacientes urbanas

aguas blancas

quebradas

arroyos

cascadas

microcuencas

ríos

ríos selváticos

ríos urbanos

jagüeyes

balsas

aguas superficiales

lagos

lagunas

bofedales

humedales

humedales marítimos

esteros

albúferas (marecitos)

mares

LA
ESCUELA_
JOURNAL

Nº1 — 2024

laescuela.art