

F.ilia

Investigación - Arte Memoria

ISSN: 2697-3596

Artes
EDICIONES
INVESTIGACIÓN

ARTÍCULOS

Sahara Cárdenas García

Natalia de la Rosa

Almendra Díaz

Fabricio Lobatón Delgadillo

Marín, Zlauvinen, Gutiérrez, Vargas

Yuliana Ortiz Ruano

BITÁCORAS

Valeria Montoya

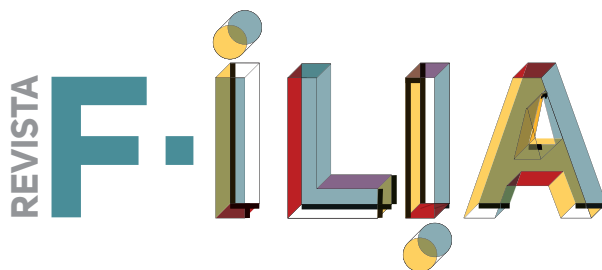
CONTRAPUNTEOS

Betancurth, Díaz-Robles, Quishpe

CONVERSACIONES

Entrevista a Eriberto Gualinga
por Ana María Crespo

Revista N.º 11
Guayaquil, Ecuador
I Semestre 2025
ISSN: 2697-3596



F-ILIA 11
Artes y
(neo)extractivismos

Artes
EDICIONES



Rector: William Herrera

Vicerrector Académico: Bradley Hilgert

Vicerrectora de Posgrado e Investigación: Olga del Pilar López



Dirección: Verónica Andrade Aguilar

Diseño y maquetación: José Ignacio Quintana Jiménez

Corrección de estilo: Silvia Daniela Zeballos Manosalvas

Mz14, Av. 9 de Octubre y Panamá

Guayaquil, Ecuador

editorial@uartes.edu.ec

Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes – ILIA
Revista F-ILIA
Número 11, I semestre 2025
ISSN: 2697-3596



Director: Pablo Cardoso
Coordinación de proyectos ILIA: Ana María Crespo
Editor: Fernando Montenegro
Asistente editorial: Brigitte Ponce

CONSEJO ASESOR

Mónica Lacarrieu
Lucina Jiménez
Ramiro Noriega
Ricardo Toledo

Universidad de Buenos Aires (Argentina)
Instituto Nacional de Bellas Artes (México)
Universidad Central del Ecuador
Universidad Javeriana (Colombia)



Esta obra está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-No Comercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Revista F-ILIA es una revista arbitrada por pares ciegos.
Se publica una edición semestral.
Revista catalogada en el directorio de Latindex.

Revista.filia@uartes.edu.ec
<http://bit.ly/RevistaFILIA>

Índice

Prólogo	
Fernando Montenegro	7

ARTÍCULOS

Cartografía de la manifestación: cuerpos-protesta en el 8M en la ciudad de Chihuahua, México	
Sahara Cárdenas García	15

Los trabajos de Edith Morales y Yohanna M. Roa, entre el archivo y el libro de artista	
Natalia de la Rosa	37

<i>Espectro Derivas</i> : arqueologías de la memoria industrial a través de mediaciones digitales	
Almendra Díaz	69

Entre mundos relacionales y extractivismo: cartografías artísticas en el Salar de Uyuni, Bolivia	
Fabrizio Lobatón Delgadillo	93

Abrir un cable, multiplicar los hilos. Resistencias y memorias del cobre frente al extractivismo minero	
Marcela Cecilia Marín, Emilia Zlauvinen, Álvaro Julián Gutiérrez	
Paredes y Mariana Laura Vargas	121

Reescribir la isla, rehabetar el tránsito: autohistorias de movilidad y resistencias de mujeres afrodescendientes de Isla Trinitaria de Guayaquil	
Yuliana Ortiz Ruano	169

BITÁCORAS

Un archivo de imágenes friccionales: infraestructura férrea, materialidad y extractivismo	
Valeria Montoya	191

CONTRAPUNTEOS

Sobre extractivismo y apropiaciones culturales

Carlos Betancurth, Tajëëw Díaz-Robles, Marcelo Quishpe

199

CONVERSACIONES

Entrevista al cineasta kichwa Eriberto Gualinga

por Ana María Crespo

213

Semblanza de los autores

Prólogo

Este nuevo número de la revista *F-ILIA* discute la cuestión del (neo)extractivismo como uno de las problemáticas contemporáneas más urgentes y necesarias de abordar desde el punto de vista de la investigación en artes. Este número aparece al mismo tiempo que el Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes (ILIA) acoge su octavo encuentro internacional, titulado, precisamente, Artes y (Neo)extractivismos. Pero también vale decir que el número aparece en un contexto en el cual resultan evidentes las ambiciones del capital privado internacional de expropiar los recursos naturales de América Latina. Este es el caso particular del Ecuador, que ha debido sufrir en los últimos años una serie de políticas públicas que garantizan la explotación del subsuelo a favor de capitales privados tanto nacionales como extranjeros. Este escenario se agrava, además, por la creciente criminalización de la protesta social, que tiene como objetivo silenciar a los movimientos sociales que se oponen a estas medidas.

Este escenario, como he dicho anteriormente, no es propio del Ecuador, sino de América Latina y del sur global en general. Así lo explica uno de los trabajos que hemos publicado en el presente número *F-ILIA*, titulado «Abrir un cable, multiplicar los hilos. Resistencias y memorias del cobre frente al extractivismo minero», firmado por Marcela Cecilia Marín, Emilia Zlauvinen, Álvaro Julián Gutiérrez Paredes y Mariana Laura Vargas. En este artículo se estudian las particularidades de este fenómeno en la Argentina reciente, donde Javier Milei aprobó una serie de políti-

cas que agudizan el avance de expropiación minera, con la siempre complaciente excusa de generar inversión extranjera. Lo particularmente interesante de este texto, más allá de su honda historización y análisis sobre la explotación del cobre en los andes argentinos, chilenos y peruanos, es la apuesta por generar narrativas contraefectuales a través del uso artístico del cobre. Los autores sugieren que es mediante estas reapropiaciones que el cobre puede contar unas historias que quedan suspendidas u ocultas en el doloroso proceso del extractivismo capitalista. El concepto del que echan mano es el de geonarraciones, en el sentido de que existen ciertas historias que pueden ser contadas por agentes no humanos, siguiendo algunos de los planteamientos de Donna Haraway o Jeffrey Cohen. A partir de allí, el artículo reporta las intervenciones de diversos artistas que, ya sea por medio de la *performance*, las artes visuales o la escritura, han desestabilizado la idea dominante que persiste alrededor de este metal y, por ende, de los procesos extractivistas como apuesta del desarrollismo.

Una de las cuestiones más interesantes que resultan de este trabajo es la aproximación desde el punto de vista de la sensibilidad y los afectos a un material que comúnmente suele ser abordado desde perspectivas estrictamente económicas o geopolíticas o, mejor dicho, el trabajo de las y los artistas que se han puesto en diálogo nos obligan a repensar esas categorías y disciplinas desde el campo de la investigación en artes. Esta sensibilidad, por supuesto, mucho tiene que ver con los cuerpos que interactúan con el metal: trabajadores de las minas, orfebres o artistas. El cuerpo es, pues, también objeto de prácticas extractivistas, sobre todo si aceptamos que, como mínimo, las condiciones laborales del capitalismo están determinadas por la expropiación de la fuerza de trabajo a manos de los dueños de los medios de producción. Allí también, sin embargo, el cuerpo aparece como posibilidad de re-

sistencia. En su trabajo «Cartografía de la manifestación: cuerpos-protesta en el 8M en la ciudad de Chihuahua, México», Sahara Cárdenas hace un recorrido por diferentes momentos y estrategias de movilización social alrededor del movimiento feminista en el norte de México, concretamente en el estado de Chihuahua. Algunas de esas estrategias están también relacionadas con el trabajo sobre la materialidad (en este caso los hilos) como una posibilidad para urdir las energías sociales en un escenario hostil contra las mujeres. Por otra parte, la cartografía se plantea como un mecanismo creativo y geolocalizado que pone en entredicho las abstracciones geopolíticas con las que normalmente trabaja. Esta tensión entre cuerpo, mapa y protesta.

La materialidad es un tema central también en el trabajo de Natalia de la Rosa, quien en su ensayo titulado «Los trabajos de Edith Morales y Yohanna M. Roa, entre el archivo y el libro de artista» se ha enfocado en proyectos editoriales no convencionales, para disputar la hegemonía del libro como instrumento de colonización y de dominación epistémica. Las artistas con las que dialoga De la Rosa, por lo demás, no provienen del campo libresco convencional y esto les permite incorporar otras técnicas y materiales que normalmente están excluidos del sistema editorial, incluso del sector independiente que ha crecido tanto en las últimas décadas. Que Yohanna Roa provenga de las artes visuales y del trabajo con textiles, y Edith Morales de una experiencia en diversos campos que incluyen la contabilidad, demuestra que el libro es un espacio de disputa, no solo en términos de contenido, sino de la forma. De hecho, lo que parece sugerirse en este trabajo es que el contenido depende de la forma y es por eso que el trabajo con diversos tipos de archivos se ve enriquecido por técnicas heterogéneas de intervención del documento. Así, las posibilidades del libro no solo se pluralizan, sino que se democratizan. Un archivo particularmente

interesante estudiado por De la Rosa es el archivo migrante con el que Edith Morales fabrica su propuesta editorial.

Es en la experiencia migrante donde se suelen evidenciar de manera palmaria los efectos del extractivismo. La migración es, sin duda, uno de esos efectos más notables, porque implica no solamente la expulsión de los habitantes, sino la fumigación de las culturas, lenguas, signos y cuerpos que los habitan. En su trabajo teórico-narrativo, Yuliana Ortiz Ruano ofrece un recuento de una serie de procesos de vinculación con la comunidad que han tenido lugar en el sur de Guayaquil con mujeres vinculadas a la UNTHA, una organización de mujeres trabajadoras del hogar. El planteamiento de Ortiz, que es una notable escritora ecuatoriana, así como tallerista de gran trayectoria, es ofrecer una serie de talleres de lectoescritura que lleva el nombre «Mentidero». El énfasis de este proceso fue la aproximación a la literatura a partir de las obras de escritores afrolatinoamericanos que suelen estar al margen de los programas académicos en colegios y universidades en la región. Estas lecturas habilitaron, en consecuencia, una reconstrucción de las historias de estas mujeres que, aunque críticas con la violencia estructural que persiste en una ciudad racializada como Guayaquil, dan cuenta también de una riqueza y una complejidad que se pierde de vista con aproximaciones más indulgentes. Este proyecto de Ortiz nos recuerda que el extractivismo ocurre también en una dimensión narrativa, que en la medida que no sean las propias mujeres racializadas las que narran, persiste el riesgo de que esas prácticas racistas se desdoblen, especialmente en los lugares de trabajo.

La cuestión del trabajo ha sido, desde mi punto de vista, una de las problemáticas transversales del presente número. Así lo evidencia el trabajo de Almendra Díaz Santos titulado «Espectro Derivas: arqueologías de la memoria industrial a través mediatio-

nes digitales». Este artículo da cuenta de un proyecto que lleva ese nombre que se ocupa de interpelar las narrativas dominantes respecto a los espacios de trabajos, fundamentalmente aquellos relacionados con el sector industrial en Chile, haciendo uso de técnicas provenientes de la mediación tecnológica especulativa. La idea de especulación es central en este proyecto, porque permite poner en crisis algunos discursos dominantes como la idea de desarrollo o de progreso que plantean, en definitiva, que el capitalismo es la única opción viable de cara al futuro. Algunas de las propuestas de este trabajo han sido la formulación de arquitecturas otras y de otros modos de relacionarnos con el espacio que afectan nuestra capacidad de relacionarnos con la tecnología y el espacio de trabajo, más allá de las lógicas dominantes.

Finalmente, quiero hacer referencia al trabajo del boliviano Fabricio Lobatón, quien retoma el debate inevitablemente geopolítico que el asunto del extractivismo exige. Lobatón realiza un análisis sobre la condición extractivista del Estado boliviano y sus procesos de neocolonización de los territorios y las culturas indígenas donde reside la verdadera plurinacionalidad. En respuesta a esto Lobatón reporta algunas experiencias artísticas que, a través del textil, el video y la *performance*, han planteado una crítica a la lógica desarrollista que emana del poder estatal, incapaz de representar la heterogeneidad, como lo sugerían, aunque de distintas maneras Silva Rivera Cusicanqui y Antonio Cornejo Polar. Lobatón utiliza también el criterio de cartografía, en cuanto encierra la búsqueda de otras formas de relacionar cultura y territorio que no pueden ser detectadas por el poder. El espacio concreto donde opera esta cartografía es el sector de Uyuni al sureste boliviano.

Para esta edición de *F-ILIA* la sección «Contrapunteos» ha propuesto una discusión sobre extractivismo y apropiación cultural que ha contado con la valiosa colaboración de Carlos Be-

tancurth, Marcelo Quishpe y Tajëëw Díaz-Robles, investigadores provenientes de Colombia, Ecuador y México respectivamente. Así mismo, Ana María Crespo le ha realizado una entrevista a Eriberto Gualinga, cineasta ecuatoriano del pueblo kichwa, quien tiene un valioso trabajo en el que ha reflexionado sobre las marcas del extractivismo en la Amazonía ecuatoriana. Por último, a partir de este número inauguramos la sección «Bitácoras», donde nos proponemos publicar los archivos que subyacen la creación artística; nuestra intención es visibilizar los procedimientos cruciales de la investigación en artes.

Fernando Montenegro
Editor de *F-ILIA*

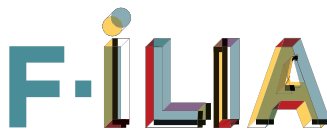


Revista N.º 11
Guayaquil, Ecuador
I Semestre 2025
ISSN: 2697-3596

Artículos

ILIA

Instituto Latinoamericano
de Investigación en Artes



Revista N.º 11
Guayaquil, Ecuador
I Semestre 2025
ISSN: 2697-3596

Cartografía de la manifestación: cuerpos-protesta en el 8M en la ciudad de Chihuahua, México

Cartography of Manifestation: Protest-Bodies
at the 8M in the City of Chihuahua, Mexico

Sahara Catalina Cárdenas García¹

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (México)

al233388@alumnos.uacj.mx

ORCID: [0009-0007-3694-7318](https://orcid.org/0009-0007-3694-7318)

RESUMEN

Durante las manifestaciones feministas, el espacio público se convierte en un refugio de muchas mujeres y una vasta diversidad de personas desprotegidas, discriminadas y victimizadas, donde pueden expresar su inconformidad ante injusticias y violencias. La mirada feminista se

¹ Estudiante del Doctorado en Estudios Urbanos por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (UACJ), Chihuahua, México. Correo: al233388@alumnos.uacj.mx

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Cárdenas García, Sahara Catalina. «Cartografía de la manifestación: cuerpos-protesta en el 8M en la ciudad de Chihuahua, México». *F-ILIA* 11 (2025): 15-35.

Recibido: 07 de julio de 2025 / Aceptado: 20 de agosto de 2025

apropia del espacio público, haciendo de él un espacio social de convivencia donde se manifiesta su pensar y sentir. En su desarrollo del «giro emocional», Sara Ahmed analiza las emociones explorando su formación en la intersección entre las relaciones de poder y el cuerpo. Su trabajo proporciona una lente para comprender cómo los cuerpos de protesta se apropian emocionalmente del espacio y le dan un nuevo significado. En un ejercicio de representar esta materialización de la mirada feminista que se da en el 8 de marzo, se elabora una cartografía de la manifestación que muestra los desplazamientos de los cuerpos-protesta.

PALABRAS CLAVE: movimientos sociales y las artes, feminismo, cuerpo-protesta, poder, cartografía

ABSTRACT

During feminist demonstrations, public space becomes a refuge for many women and a wide variety of unprotected, discriminated against, and victimized people, where they can express their dissatisfaction with injustice and violence. The feminist gaze appropriates public space, turning it into a social space for coexistence where their thoughts and feelings are expressed. In her development of the “emotional turn,” Sara Ahmed analyzes emotions by exploring their formation at the intersection of power relations and the body. Her work provides a lens for understanding how protest-bodies emotionally appropriate and re-signify space. In an exercise to represent this materialization of the feminist perspective that takes place on March 8, a map of the demonstration is drawn up which shows the movements of the protesting bodies.

KEYWORDS: social movements and the arts, feminism, body-protest, resistance, cartography

Introducción

El presente trabajo de investigación nace como resultado de la asignatura Manifestaciones Socioculturales del Espacio Público, cursada en el Doctorado de Estudios Urbanos de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (UACJ) en el estado de Chihuahua, al norte de México, compartiendo frontera con los Estados Unidos de América. En la asignatura se solicita materializar el problema de investigación en un objeto tridimensional: la resignificación del espacio público durante las manifestaciones del 8 de marzo (conmemoración de Día Internacional de la Mujer, que en adelante será referido como 8M).

Las manifestaciones cobran fuerza en todo el mundo, pero particularmente en América Latina tiene un significado adherido a cuerpos racializados, segregados y victimizados. Cada año en México la manifestación del 8M aumenta el número de participantes, uniéndose generaciones de jóvenes y de diversidad de género.

La ciudadanía se expresa en las calles, ejerciendo democráticamente un derecho constitucional, visibilizando los problemas de género en busca de un cambio social, construyendo conciencia colectiva con la exigencia de justicia ante los feminicidios, búsqueda de personas desaparecidas, eliminación de violencias hacia los grupos marginados o minoritarios.

El artículo se organiza en cinco apartados. En el primero, «Cuerpos-protesta en el espacio público», se define el concepto teórico de cuerpo-protesta a raíz de hechos violentos en México y la respuesta de la sociedad y grupos artísticos; el segundo, «Representación del poder en la plaza», explora el poder ejercido por una organización espacial y las relaciones sociales; el tercero, «¿Por qué cartografiar una manifestación?», muestra brevemente antecedentes y ejemplos prácticos para justificar la elaboración de la cartografía como proyecto artístico. En el cuarto se describe la «trayectoria del recorrido 8M en Chihuahua» por la manifestación, indicando los edificios que contienen una valla metálica y los desplazamientos de los cuerpos-protesta. El quinto se presenta el «proceso creativo de la cartografía bordada», explicando la forma, los materiales y el contenido que dialogan con los conceptos. Por último, se muestran los resultados y conclusiones.

Cuerpos-protesta en el espacio público

El 26 de septiembre del 2014 ocurrió en México un acto que conmocionó al país: la desaparición de 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa. Un grupo de jóvenes, de entre 17 y 25 años, acuden al Municipio de Iguala, en el estado de Guerrero, a «tomar» autobuses para viajar a la ciudad de México a conmemorar la represión contra los estudiantes ocurrida el 2 de octubre de 1968.² Aunque ya contaban con autorización, la policía municipal abre fuego contra los estudiantes, interviniendo fuerzas armadas y crimen organizado; finalmente son detenidos y desaparecidos.

En este contexto, Manuel González reflexiona sobre el cuerpo en la protesta social que surgió a raíz de las desapariciones, en donde miembros de la comunidad artística utilizaron el cuerpo para protestar, produciendo experiencias artísticas y estéticas.³ La experiencia de los cuerpos-protesta empieza a construir un objetivo colectivo. El cuerpo es un medio de expresión, es el corazón que mueve el pincel, el cuerpo que baila al compás de la música, pero ahora, el edificio y espacio público son el escenario y el lienzo, donde se manifiesta el acto político y social.

La sociedad civil se organiza y empiezan a hacer manifestaciones de apoyo a los familiares de los desaparecidos, rechazando lo acontecido y exigiendo justicia. Se crea una Asamblea General de Arte y Cultura con estudiantes del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y del Centro Nacional de las Artes (CENART), donde realizan una serie de estrategias artísticas y estéticas para protestar y exigir la aparición de los 43 estudiantes.⁴

Por desgracia, esto no es nuevo. A lo largo de la historia se repiten actos similares en América Latina: Perú, Argentina, Chile, lugares en los que desde los años 60 ha existido la desaparición forzada

2 Centro de Derechos Humanos Miguel Agustín Pro-Juárez A.C. Centro PRODH, «Ayotzinapa», Centro Prodh, 2014, <https://centroprodh.org.mx/casos-3/ayotzinapa/>. El 2 de octubre es conocido también como la matanza de Tlatelolco.

3 Manuel Francisco González Hernández, «El cuerpo en la protesta social por Ayotzinapa. Prácticas artísticas y activismo en la toma política y cultural del Palacio de Bellas Artes», *Andamios* 14, n.º 34 (2017): 113–33.

4 González Hernández, «El cuerpo...», 115.

por la dictadura, régimen o cualquier violencia política ejemplificando el acto de poder. Artistas «se han integrado al movimiento social mediante el quehacer artístico, que podemos situar en los márgenes del arte y el activismo político»⁵.

El arte muestra una clara resistencia a las instituciones, sale a la calle, dejando a un lado la contemplación y convirtiéndose en acción ante un momento histórico; «el arte es constituyente de lo político»⁶, no solo representa una postura ideológica, sino que plantea una realidad en el espacio-tiempo involucrando al espectador; como en algún momento se definió el feminismo de los años 60 con «lo personal es político», haciendo alusión a que las experiencias individuales tienen un significado político en el contexto de la opresión del mismo sistema.

Para Ana Longoni (2011), la acción de «poner el cuerpo» entrecruza tres situaciones:

1. El manifestante entra en el lugar del desaparecido, lo que supone que cualquiera puede ser el siguiente.
2. Al poner el cuerpo se realiza de manera efímera un acto de encarnación del ausente.
3. Se restituye al desaparecido su condición de sujeto.⁷

En definitiva, estos cuerpos-protesta sintientes expresan una experiencia individual que se construye socialmente con otros cuerpos y se comparte en la colectividad. Sara Ahmed plantea el «giro emocional»⁸ en el que el cuerpo es la unidad de análisis en situaciones locales, lo que generalmente se vincula con un cuerpo racional y, por tanto, regido por estructuras sociales establecidas. Más adelante se retoma esta postura.

5 González Hernández, «El cuerpo...», 119. También llamado «activismo» por la función de arte y activismo por Expósito (2013) y Abarca (2017), nombrado el heredero del arte urbano, acciones con fines de una intervención social, efímero, que busca visibilidad, durabilidad y riesgo.

6 González Hernández, «El cuerpo...», 120.

7 González Hernández, «El cuerpo...», 122.

8 Sara Ahmed, *La política cultural de las emociones* (Universidad Nacional Autónoma de México, 2014), 11.

Representación del poder en la plaza

Foucault menciona diversas escalas en las que el cuerpo social es sometido a ejercicios de poder: «La soberanía se ejerce en los límites del territorio, la disciplina se ejerce sobre el cuerpo de los individuos y la seguridad (...) se ejerce sobre el conjunto de la población»⁹.

El poder se construye y se ejerce a través de la organización espacial y de las relaciones sociales. En la plaza del Ángel culmina la manifestación; allí los edificios gubernamentales representan el poder, rodeados de plazas en las que los cuerpos-protesta se apropian del espacio público durante el 8M, tratando de visibilizar la problemática e idealizando una posibilidad de cambio. Y donde exista poder, habrá resistencia.

En los últimos dos años, otro elemento de poder es una valla de acero que «protege» los edificios con valor histórico y patrimonio cultural. La presencia en aumento de personal policiaco y antimotines hace reflexionar: ¿a quién protegen? ¿Vale más el monumento que la vida de una mujer? Los carteles en el 8M expresan: «Es tu pared, pero era mi niña».

La geografía del poder crea apropiación espacial que refleja las relaciones de poder descritas por Raffestin¹⁰. Ahí surge la idea de una cartografía, de visualizar aquello que nos interesa dentro de un territorio. No importa la brevedad del evento, sino su apropiación y significado. La plasticidad única que se obtiene de un registro del cuerpo en el espacio público, lugar de encuentro, de crítica y reflexión, convirtiéndose en un mapa, de ahí nace la «cartografía de la manifestación».

9 Mónica Díaz Vera y Gabriel Fuenzalida Fernández, «El cuerpo es el mensaje. Hacia una cartografía de los cuerpos en el estallido chileno del 18-O en Plaza de la Dignidad», *Sección Panorama SOBRE*, n.º 06 (2020): 85-94.

10 Claude Raffestin, *Por una geografía del poder* (El Colegio de Michoacán, 2011), https://www.academia.edu/44975987/POR_UNA_GEOGRAFIA_DEL_PODER_Tra-ducci%C3%B3n_y_notas_Yanga_Villag%C3%B3mez_Vel%C3%A1zquez.



Figura 1. Diagrama explicativo: el espacio público agrupa estos conceptos para realizar la cartografía. Elaboración propia.

¿Por qué cartografiar una manifestación?

Los mapas son más antiguos que la escritura, ya que funcionaban como lenguaje visual de la memoria espacial, casi de forma intuitiva; existía una comprensión del espacio¹¹. A través de la historia, los mapas han jugado un papel importante para el desarrollo tecnológico, político y social de una cultura.

Los mapas sitúan una idea en el territorio y su representación gráfica captura transformaciones en el espacio efímero, «al tiempo que establecen desarrollos futuros de incierta materialización»¹². Pablo de Soto inicia su análisis con la frase: «Todo comienza por el mapa...», mostrando diversos ejemplos en el #15M donde los manifestantes salen a la calle en contra de los recortes laborales en el norte de África en 2012. Uno muestra el eslogan: «No hay mapa del tesoro, el mapa es el tesoro»¹³, convirtiéndose en herramientas «tecnopolíticas» que ayudan al diagnóstico y análisis de la realidad, pero también a organizar y actuar frente a ella.

11 Bruno Roldán García, «Historia de la cartografía», *Memoria* (2011), https://www.academia.edu/42766722/Historia_de_la_Cartografia.

12 Fernando Moral Andrés y Merino Gómez, «Cartografías urbanas: La representación gráfica del conflicto en los espacios públicos», *EGA, Expresión Gráfica Arquitectónica* 23, n.º 32 (2018): 262–73, <https://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/7973>.

13 Pablo de Soto, «Los mapas del #15M: el arte de la cartografía de la multitud conectada», *Redes, Movimientos y Tecnopolítica* (Universitat Oberta de Catalunya, 2014), 363.

De Soto muestra mapas de movilizaciones, recorridos de manifestaciones, denuncias colectivas, proyectos de redes sociales que comparten datos para visualizar el acontecimiento en el espacio virtual con el objetivo de construir memoria colectiva. La propuesta es interesante porque amplía el panorama de los mapas en una multitud conectada, teniendo una capacidad cuantificable por las tecnologías digitales. No obstante, las cartografías pierden la experiencia encarnada, no hay registro afectivo ni emocional.

La palabra cartografía proviene del griego *xártis* (mapa) y *graphía* (escrito). Se trata de una disciplina que reúne ciencia, arte y tecnología que se encarga del estudio y elaboración de mapas. De acuerdo con Paul Theroux¹⁴, «la cartografía es la más científica de las artes y la más artística de las ciencias», y cuenta con simbología específica, variables de datos con la posibilidad de estar georreferenciados, mapas conceptuales de representaciones en tiempo real, entre otros.

Según D'Ignazio, a partir de la Revolución Industrial (1870–1914), el mundo moderno inicia la globalización ante el despunte del capitalismo (acumulación y circulación de capitales) y los artistas se involucran en acciones críticas de los cambios socioeconómicos de la vida cotidiana, clasificando en tres aspectos:

1. Saboteadores de símbolos: artistas usan la iconografía visual del mapa para remitir a lugares personales, ficticios, utópicos o metafóricos.
2. Agentes y actores: artistas que hacen mapas o se involucran en actividades situadas y locativas para desafiar el *statu quo* o cambiar el mundo.
3. Cartógrafos de datos invisibles: artistas que usan metáforas cartográficas para visualizar territorios informáticos tales como el mercado bursátil, la internet o el genoma humano.¹⁵

¹⁴ Gobierno Nacional de Panamá, «Departamento de Cartografía y Sistemas de Información Geográfica», Instituto Geográfico Nacional, 2025, <https://ignpanama.anati.gob.pa/index.php/mproyectos/mcartografia/funciones>.

¹⁵ Catherine D'Ignazio y Juan Gabriel Giraldo Ceballos, «Arte y cartografía», *Artes La Revista* 21, n.º 28 (2024): 166–179, <https://revistas.udea.edu.co/index.php/artes-udea/article/view/358231>.

La cartografía alcanza un papel protagónico en comunicar acciones de resistencia en espacios consolidados. Como menciona Vanessa Arrúa, entender el mapa en términos relacionales con el territorio, y sus dimensiones que reflejan una realidad en constante movimiento¹⁶, nace de una experiencia individual y colectiva, registrando desplazamientos, experiencias y emociones.

En ese sentido, las emociones han sido elementos articuladores para entender desde distintas disciplinas. Ahmed establece diferencias entre emociones y afectos. Las primeras conforman «un sistema comunicativo integrado por elementos expresivos, fisiológicos, conductuales y cognitivos contruidos culturalmente»¹⁷. En cambio, los afectos tienen una intensificación del cuerpo, reflejando una disposición hacia alguien o algo, constituyéndose en una experiencia psicológica significativa y duradera.

¿Se puede registrar una emoción o afecto en relación con un lugar determinado? Si la emoción es un fenómeno social, ¿se puede construir para establecer estructuras de poder, pero también para cuestionar el sistema opresor?

Los beneficios del uso de la cartografía como disciplina tienen sus raíces en la representación visual del espacio. Incluyen aspectos sociales y políticos que no solo reflejan la geografía, sino también la historia y la cultura.

En estos dos ejemplos de las cartografías en las redes virtuales como en el arte, los autores son personas de colectivos, artistas, activistas y en un porcentaje mejor, geógrafos. En este mundo globalizado aumenta el interés y la participación de diversas cartografías.

Trayectoria del recorrido 8M en Chihuahua

El recorrido de la manifestación es menor a 2 km. Inicia en la glorieta donde se encuentra la escultura ecuestre del general Francisco Villa, bajando hacia el centro histórico por la Av. Universidad, y termina en la plaza del Ángel.

16 Selene Fernanda Yang Rappaccioli, «El espacio social desde las cartografías feministas. Una intersección entre comunicación, tecnología, geografía y feminismos» (Universidad Nacional de La Plata, 2023), 36. Citada a Vanessa Arrúa 2018, 46.

17 Ahmed, *La política cultural de las emociones*, 12.

Muchas de las manifestaciones inician en este monumento, ya que es la trayectoria en línea recta hacia Palacio de Gobierno. En esta ocasión adquiere un valor significativo porque la leyenda del personaje histórico de la Revolución mexicana es emblema de patriarcado y machismo. Regularmente es intervenido por algún colectivo, pegan hojas de expedientes de diversas carpetas de investigación, fotografías de rostros de mujeres desaparecidas, escriben consignas con aerosol, salpican pintura roja, llevan globos o coronas fúnebres. Suben a la escultura, se toman fotografías, se despojan de alguna prenda de vestir, se ven cuerpos pintados: «Este cuerpo es mío», cubriendo su rostro con pasamontañas o telas moradas, conservando el anonimato (Figura 2).



Figura 2. Glorieta del general Francisco Villa, inicio de la manifestación del 8M 2025, cuando intervienen el monumento. Autor: Erick Casas.

Una vez terminado el recorrido, se llega al centro histórico. La plaza del Ángel se construye a principios del siglo XXI, luego de derrumbar edificios de oficinas, bancarios y comercios, en aras de la modernidad.

La organización espacial (Figura 3) es la siguiente: plaza del Ángel (1) y plaza de la Grandeza (1A), a un lado se encuentra la escultura de la mujer rarámuri representando los pueblos originarios de la región (2). Este gran espacio de 24 000 m², aproximadamente, se encuentra limitado por edificios del antiguo Palacio de Gobierno (3), Palacio Federal —que actualmente es el museo Casa Chihuahua— (4),

la plaza Hidalgo (5), frente al edificio de Rectoría de la Universidad Autónoma de Chihuahua (6) y a un lado los edificios administrativos Héroes de la Reforma (7) y Héroes de la Revolución (8). Por último, están las fuentes danzarinas (9).



Figura 3. Fotografía de Google Maps indicando los edificios y las diversas plazas. Elaboración propia.

En 2024 y 2025 se colocaron 608 vallas metálicas de acero (Figura 4) especializadas para la protección de edificios; según las autoridades, estas son para evitar que ingresen personas ajenas a la manifestación y que las mujeres estén «protegidas». Estas vallas de tres metros de altura cubrieron 600 metros lineales aproximadamente en los edificios 3 y 4 junto con la plaza 5, instaladas a mitad de la calle para tener suficiente distancia hacia el edificio.

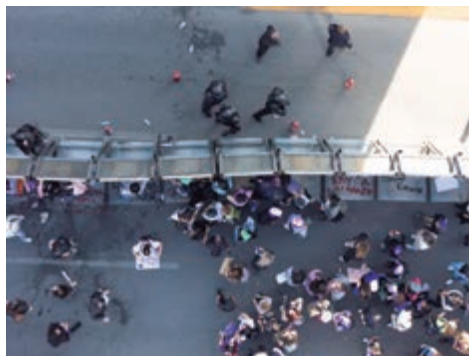


Figura 4. Fotografía con dron en la manifestación del 8M, donde se aprecia el espacio público cortado por un muro de acero. Autor: Erick Casas.

Proceso creativo de la cartografía bordada

Se realiza un diagrama triangular y en el interior se encuentran las palabras «PODER vs. CUERPO-PROTESTA». En las aristas encontramos tres conceptos: materiales, forma y el contenido (Figura 5).

En los materiales se describe lo utilizado en el proyecto artístico. Se experimenta y seleccionan a base de prueba y error. La elección de cada uno es determinante para un óptimo resultado que exprese la forma y el contenido.



Figura 5. Diagrama general. Elaboración propia.

En la forma, se muestra el espacio donde se realiza la manifestación, por eso es la traza del centro histórico. El límite muestra el interior y el exterior, lo protegido y la protesta, lo construido como la calle, la banqueta, los edificios históricos, entre otros.

El contenido se forma con la huella de lo construido y la huella de los cuerpos. Las flechas en ambos sentidos indican la unión de las aristas y su significado. La cartografía bordada concentra la huella constructiva y la huella de cuerpos, obteniendo un registro, una imagen. Una vez definido el diagrama de triangulación, se realizan pruebas con diversos materiales y técnicas.

Una vez realizado el diagrama, se dibuja el plano. En la plaza del Ángel se busca transparencia para apreciar las diferentes capas de

los cuerpos, los edificios, la valla, así que se prueban telas o papeles translúcidos; el bajo relieve sobre el papel simula un grabado, y se ofrece precisión con la huella constructiva de las manzanas del centro histórico.

Lo de mayor dificultad fue la elección de la aguja. Fue complicado experimentar con agujas de diferentes diámetros, puntas y ojo de aguja para no perforar o doblar demasiado el papel. Se prueban hilos que representen la valla metálica que rodean los edificios antes mencionados, y se elige la grapa metálica por la forma lineal.



Figura 6. Materiales de diversos hilos, acero inoxidable, agujas, grapas y pruebas sobre el papel. Elaboración propia.

Los vacíos y solidos en el espacio forman un mapa Nolli¹⁸ realizado en alto relieve, simulando la impresión de la traza de la ciudad, ya que las puntadas no significaban nada sin lo construido, no se identifica el desplazamiento.

El área del vacío es mayor en comparación con lo construido. El vacío da visibilidad a la monumentalidad de los edificios del poder; abre la perspectiva a un magnífico atardecer y cobra voz cada año con la manifestación del 8M (Figura 7).

¹⁸ Llamado en honor a Giambattista Nolli, arquitecto y topógrafo italiano del s. XVIII, son mapas urbanos en blanco y negro, relacionando lo sólido y el vacío, los edificios privados y el espacio público.



Figura 7. Cuerpos-protesta en la plaza del Ángel, 8M Chihuahua, 2025.
Autor: Fernando Sánchez.



Figura 8. Elaboración de maqueta, imagen satelital impresa a tamaño doble carta y se agrega cartón batería para los volúmenes contruidos con el fin de obtener un relieve (izquierda). Se realizan pruebas sobre el papel húmedo y en seco (derecha). Elaboración propia.

El papel es de 200 gr de algodón. Así, es posible verificar la presión y la humedad para imprimir la traza (Figura 8). Con el espacio urbano impreso en papel, se da referencia al espacio público y privado en un relieve muy sutil (Figura 9).



Figura 9. Maqueta de plano Nolli con base en una fotografía (izquierda) y el resultado del papel con la impresión (derecha). Elaboración propia.

En el imaginario, la elección de color de la hilaza siempre fue el rojo, quizás por influencia de diversos grupos en México como Colectiva Hilos¹⁹ de Guadalajara, Jalisco, y su proyecto Sangre de mi Sangre, desde el que declaran: «Si dejan de tejer nosotras dejamos de buscar»²⁰. O el trabajo del colectivo local Nortejiendo²¹ que ha explorado *performance* e instalaciones con hilos color rojo. Eso sin explorar los bordados de mujeres de pueblos originarios en los que tiñen sus hilos, algunos extraídos de minerales o del insecto llamado comúnmente cochinilla.

Para representar los cuerpos-protesta sobre papel blanco se utilizan cuatro tonos diferentes del color rojo para intensificar la mayor acumulación de personas, con un degradado. Al principio eran pequeñas líneas, *hatch* al azar, en ocasiones se aprecian nudos y otras

19 Colectiva Hilos, consultado el 8 de septiembre de 2025, <https://colectivahilos.com/>.
20 Liz Mercado, Colectiva Hilos, Instagram, 4 de mayo de 2024.

21 Nortejiendo. «8M 2024 Destejiendo Realidades. Performance–instalación». Video en YouTube, 2:58, 6 de abril de 2024, <https://youtu.be/IPgF3aAZzTw>.

cruces de líneas (Figura 10). La trayectoria se obtuvo por medio de observación participante, fotografías compartidas con amistades, en redes sociales e imágenes con dron. La mayoría de la gente no se queda mucho tiempo en el mismo lugar, ya seas observador o participante, no estas estático.



Figura 10. Perforar primero y bordar después. Elaboración propia.

¿Cómo captar ese movimiento en un bordado? Era imposible. Pero con ayuda del dron, se aprecia que la sombra tiene la misma dirección, conforme se oculta el sol se alarga, no importa la cantidad de gente, la dirección es igual. Entonces, el bordado muestra líneas en el mismo ángulo tratando de representar la sombra de los cuerpos.

Resultados de cartografía de la manifestación

El ejercicio del diagrama triangular permite encontrar relaciones entre la forma, los materiales y el contenido, visualizarlas y entender por qué hacemos las cosas, qué significan y qué queremos expresar. Se trata de hacer una reflexión de la toma de decisiones en el proceso creativo.

El resultado reflexiona sobre las formas de generar imágenes e interpretarlas. Desde un inicio quería hacer cartografía, pero nunca imaginé que iba a bordarla y menos sobre papel. Donna Haraway habla de las figuraciones, que «son imágenes performativas que pueden ser habitadas»; estas pueden ser verbales o visuales, y «pueden ser mapas condensados de mundos discutibles»²². La discusión en torno al 8M se tiene que seguir procurando, de una forma incluyente, ampliar participación y concientizar la relevancia de expresar libremente nuestro sentir, con la esperanza de algún día erradicar tanta violencia.

También la cartografía permite visualizar los desplazamientos de los cuerpos-protesta, observar de una manera diferente cómo se trasladan, que molesta o que atrae la mirada. En el «giro afectivo» mencionado por las argentinas Mariela Solana y Nayla Luz Vacarezza. Los sentimientos feministas se analizan bajo tres ejes: la subjetividad, la epistemología y la política.²³ Así, ellas aseguran que «el feminismo es sensacional» porque es una reacción sensible a las injusticias.²⁴

En este debate histórico sobre el concepto de ser mujer y la participación en diferentes ámbitos, es Sara Ahmed la que sostiene que los afectos no surgen ni de los objetos ni de los sujetos, sino del encuentro entre ambos. Así como las emociones moldean las «superficies de los cuerpos individuales y colectivos», de ese modo el poder puede llegar a moldear de manera conveniente los cuerpos normalizados. La emotividad siempre se ha visto como debilidad: el sistema patriarcal nos hizo creer que las mujeres estamos hechas para ello y somos más sensibles que los hombres, atribuyendo y generalizando cualidades que todos tenemos y podemos desarrollar.

Estos trayectos se realizan en la manifestación. No es solo el caminar y observar, sino entender el sentir de la persona que está a tu lado, tener empatía y escuchar el reclamo. La «emoción ha sido considerada inferior a las facultades del pensamiento y la razón»²⁵, no dejemos de sentir, no permitamos que se oculten nuestros pensamientos y emociones, sigamos tejiendo redes de afectos.

22 Donna Haraway, *Testigo_Moderato@Segundo_Milenio* (Universidad Oberta de Catalunya, 2004).

23 Mariela Solana y Nayla Luz Vacarezza, «Sentimientos feministas», *Revista Estudios Feministas* vol. 28, n.º 2 (2020): 1-15, <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2020v28n272445>.

24 Solana y Vacarezza, «Sentimientos feministas».

25 Ahmed, *La política cultural de las emociones*, 22.



Figura 11. Detalle del objeto creativo final. Elaboración propia.

Conclusiones

La cartografía bordada es un proceso que fusiona arte y activismo. Mediante técnicas de bordado, se crean mapas que simbolizan experiencias, luchas y emociones durante las manifestaciones del 8M, haciendo cada pieza única.

Los elementos gráficos y textuales son representados por hilos, convirtiendo el espacio en un lienzo de narrativas para contar historias de resistencia y apropiación del espacio público.

La intersección entre el espacio público, el poder y los cuerpos-protestas revela una rica narrativa sobre cómo las luchas sociales se manifiestan. No se trata de hacer un mejor sistema, sino un sistema mejor para la mayoría. Una lucha que aspire al progreso, en la que «el cambio en la jerarquía de valores se irá abriendo camino en forma de renovados artefactos, arquitecturas, espacios urbanos e infraestructuras»²⁶, y en donde las personas estén en el centro sin

26 María Novas y Sofía Palelo Dexenero, «El feminismo y la producción de espacios para la vida. Sobre la jerarquía de valores en la arquitectura, el urbanismo y la ordenación del territorio», *Revista de Estudios Urbanos y Territoriales, Mujer y Ciudad*, III, n.º 11 (2020): 4-11.

distinción alguna. Con el uso de herramientas como la cartografía se consigue una comprensión más profunda de estos fenómenos, combinando elementos físicos y emocionales y haciendo visible lo que permanece oculto.

¿Qué pasa con esos cuerpos-protesta que son visibles un solo día? ¿Su historia solo se lee y escucha una vez? ¿Es este el único espacio público donde se pueden manifestar y garantizar la seguridad o es solo una cortina simulando el telón dentro del gran teatro del poder? ¿Están más seguras en un espacio privado o los cuerpos-protesta están más seguros en la manifestación que fuera de ella?

Es un buen punto de partida: empezar a nombrar lo que nos causa extrañamiento, visualizar y dialogar, compartir experiencias, entretener colectivamente.

Doreen Massey propone un espacio producto de interrelaciones, donde existe la multiplicidad y coexisten «distintas trayectorias, lo que hace posible la existencia de más de una voz»²⁷. Allí el espacio no es solo una superficie ni un contenedor.

El espacio público como lugar de expresión política. En él se tejen redes de las interrelaciones por un mismo reclamo social: la desigualdad y las violencias hacia las mujeres. De ese modo, el espacio realmente se convierte en público, donde se interceptan diversidad de historias, se comparten miedos, pero también esperanza de un mejor futuro para todas, todos y todes.

La cartografía es un recurso que permite a los cuerpos-protesta expresar su presencia en el espacio público, trazar rutas de movilización o resaltar áreas de concentración, con la posibilidad de crear un archivo visual de estas acciones en una geografía particular, entendidas e interpretadas con una mirada feminista.

²⁷ Doreen Massey, «4. La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones», en *Power-geometries and the Politics of Space-time* (Hettner-Lecture Department of Geography, 1998).

Bibliografía

- Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- Centro PRODH Centro de Derechos Humanos Miguel Agustín Pro Juárez A.C. Ayotzinapa. Centro PRODH, 2014. <https://centroprodh.org.mx/casos-3/ayotzinapa/>.
- Colectiva Hilos. Consultado el 8 de septiembre de 2025. <https://colectivahilos.com/>.
- Díaz Vera, Mónica y Gabriel Fuenzalida Fernández. «El cuerpo es el mensaje. Hacia una cartografía de los cuerpos en el estallido chileno del 18-O en Plaza de la Dignidad». *Sección Panorama SOBRE*, n.º 6 (2020): 85-94.
- D'Ignazio, Catherine y Juan Gabriel Giraldo Ceballos. «Arte y cartografía». *Artes La Revista* 21, n.º 28 (2024): 166-79. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/358231>.
- De Soto, Pablo. «Los mapas del #15M: el arte de la cartografía de la multitud conectada». *Redes, Movimientos y Tecnopolítica*. Universitat Oberta de Catalunya, 2014.
- Gobierno Nacional de Panamá. «Departamento de Cartografía y Sistemas de Información Geográfica». Instituto Geográfico Nacional, 2025. <https://ignpanama.anati.gob.pa/index.php/mproyectos/mcartografia/funciones>.
- González Hernández, Manuel Francisco. «El cuerpo en la protesta social por Ayotzinapa. Prácticas artísticas y activismo en la toma política y cultural del Palacio de Bellas Artes». *Andamios* 14, n.º 34 (2017): 113-33.
- Haraway, Donna. *Testigo_Modesto@Segundo_Milenio*. Universidad Oberta de Catalunya, 2004.
- Massey, Doreen. «4. La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones». En *Power-geometries and the Politics of Space-time*. *Hettner-Lecture Department of Geography*, 1998.
- Moral Andrés, Fernando y Merino Gómez. «Cartografías urbanas: La representación gráfica del conflicto en los espacios públicos». *EGA, Expresión Gráfica Arquitectónica* 23, n.º 32 (2018): 262-73. <https://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/7973>.

Nortejiendo. «8M 2024 Destejiendo Realidades. Performance–instalación».

Video en YouTube, 2:58. 6 de abril de 2024. <https://youtu.be/IPgF3aAZzTw>.

Novas, María y Sofía Palelo Dexenero. «El feminismo y la producción de espacios para la vida. Sobre la jerarquía de valores en la arquitectura, el urbanismo y la ordenación del territorio». *Revista de Estudios Urbanos y Territoriales, Mujer y Ciudad*, III, n.º 11 (2020): 4–11.

Raffestin, Claude. *Por una geografía del poder*. El Colegio de Michoacán, 2011.

https://www.academia.edu/44975987/POR_UNA_GEOGRAFIA_DEL_PODER_Traducci%C3%B3n_y_notas_Yanga_Villag%C3%B3mez_Vel%C3%A1zquez.

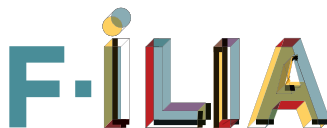
Roldán García, Bruno. «Historia de la cartografía». *Memoria* (2011).

https://www.academia.edu/42766722/Historia_de_la_Cartografía.

Solana, Mariela, y Nayla Luz Vacarezza. «Sentimientos feministas».

Revista Estudios Feministas, vol. 28, n.º 2 (2020): 1–15. <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2020v28n272445>.

Yang Rappaccioli, Selene Fernanda. «El espacio social desde las cartografías feministas. Una intersección entre comunicación, tecnología, geografía y feminismos». Universidad Nacional de La Plata, 2023.



Revista N.º 11
Guayaquil, Ecuador
I Semestre 2025
ISSN: 2697-3596

Los trabajos de Edith Morales y Yohanna M. Roa, entre el archivo y el libro de artista

The Works of Edith Morales and Yohanna M. Roa, Between the Archive and the Artist's Book

Natalia de la Rosa

Universidad Nacional Autónoma de México (México)

nataliadelarosa83@gmail.com

ORCID: [0000-0003-3367-0345](https://orcid.org/0000-0003-3367-0345)

RESUMEN

Este ensayo está dedicado a la obra de Yohanna M. Roa y Edith Morales. En concreto, se analizan las obras *Calhictic. The Womb of the House* (2022-2023), de Roa, y *Yoo cua Nuniri / Autosuficiencia* (2019), de Morales, a través de una revisión al libro de artista, medio con el cual ambas autoras dialogan. El estudio evidencia cómo estas artistas forman parte de una genea-

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

De la Rosa, Natalia. «Los trabajos de Edith Morales y Yohanna M. Roa, entre el archivo y el libro de artista». *F-ILIA* 11 (2025): 37-67.

Recibido: 30 de junio de 2025 / Aceptado: 13 de agosto de 2025

logía más amplia ligada al libro de artista, debido a que dicho formato está vinculado a una tradición que pone en duda el mismo significado de objeto artístico y de sus circuitos de circulación, siendo que, además, ha sido fundamental para que las mujeres artistas construyan formas alternas de archivos personales. Por último, el trabajo pone en relación a estas dos artistas, ya que cada una se vale de ciertas soluciones estéticas y materiales que son consecuentes con una labor reflexiva y crítica que llevan a cabo sobre el territorio y los extractivismos. Mientras Roa presenta una revisión histórica a las expediciones botánicas y a las ediciones que las acompañan; Morales dedica una obra a la biopiratería y a las formas de resistencia que puede haber a través del resguardo de estas semillas y sus datos y clasificaciones. **PALABRAS CLAVE:** extractivismo, libro de artista, expediciones botánicas, biopiratería

ABSTRACT

This essay analyzes the work of Yohanna M. Roa and Edith Morales. Specifically, it studies Roa's *Calhictic. The Womb of the House* (2022–2023) and *Yoo cua Nuniri / Autosuficiencia* (2019) by Morales, through a review of the artist's book as a medium, with which both authors engage in dialogue. The study shows how these artists represent a broader genealogy linked to the artist's book, given that this format is part of a tradition that questions the very meaning of the art object and its circulation circuits, and has also been fundamental for women artists to construct alternative forms of personal archives. Finally, the paper connects these two artists, as each utilizes the artist's book as an aesthetic and material solution that is consistent with the reflective and critical work they carry out on territory and extractivism. While Roa presents a historical review of the botanical expeditions and the editions that accompany them, Morales dedicates a work to biopiracy and the forms of resistance that can exist through the protection of these seeds or their data, and classifications.

KEYWORDS: extractivism, artist's book, botanical expeditions, biopiracy

Introducción

Las artistas Edith Morales (Oaxaca de Juárez, 1968) y Yohana M. Roa (Bogotá, 1978), quienes trabajan desde el contexto americano, mantienen varios puntos en común y diálogo. Aunque sus prácticas y referencias son distintas, ambas artistas comparten intereses y resoluciones determinantes para una redefinición del campo artístico actual. Entre las coincidencias, destaca el interés por el tema de la soberanía alimentaria, ya que ambas han colaborado con comunidades que resguardan y luchan por conservar formas autónomas de siembra o alimentación, como es el caso de la siembra del maíz nativo, desde el contexto de Oaxaca para Morales, y de diversas plantas que se encuentran en la zona de Milpa Alta, en el caso de Roa. Estas dos autoras también son cercanas a las herramientas y debates que los feminismos han puesto sobre la mesa en los últimos años y desde lo que se ha denominado como cuarta ola de los feminismos,¹ aspecto que ofrece decisiones sobre procesos, acercamientos conceptuales y resoluciones materiales específicas en sus obras.

La obra *Calihitic* es una prenda funeraria dedicada a señalar las consecuencias de la colonización de América. A partir de una revisión a las expediciones botánicas y de citas directas al *Código Badiano*, Roa busca dialogar y profundizar en los procesos actuales vinculados a diversas formas de extractivismo.² Como complemento a una producción textil que elabora sobre este tema, la artista presenta un performance que también despliega referencias al código antes referido,

1 En la última década se han abierto las redefiniciones sobre el feminismo. Entre los aportes destaca el llamamiento por una pluralidad de enfoques, los cuales se desarrollen desde una condición situada y no esencialista que incluyan una postura frente a las construcciones de género, sexualidad y raza.

2 En este texto entendemos como extractivismo lo siguiente: «Explotación de grandes volúmenes de recursos naturales, que se exportan como *commodities* y generan economías de enclave (localizadas, como pozos petroleros o minas, o espacialmente extendidas, como el monocultivo de soja o palma). Requiere grandes inversiones de capital intensivas, generalmente de corporaciones transnacionales. Presenta una dinámica de ocupación intensiva del territorio, generando el desplazamiento de otras formas de producción (economías locales/regionales) con impactos negativos para el ambiente y las formas de vida de poblaciones locales». Ver: Lucrecia Wagner, «Extractivismo. América Latina (2000-2020)», <https://www.teseopress.com/diccionarioagro/chapter/extractivismo/>.

al tiempo que se viste con una gran capa de flores, planta semillas y comparte bolsas de hierbas con el público. En el caso de Morales, la obra *Yoo cua Nuniri / Autosuficiencia* es concebida como un observatorio dedicado a contar y decodificar información de las tipologías de maíz en Oaxaca, con el fin de defender a estas semillas y procurar que el control sobre sus usos continúe en beneficio de las comunidades que las han resguardado durante siglos.

Aunque no resulta obvio, estas dos obras coinciden en utilizar el libro como una forma de resolución y sostén para los trabajos que proponen. *Calihitic* es definido por Roa como un huipil-mural, es decir, mezcla dos referentes, el textil y la pintura sobre muro, con los que construye una arquitectura con imágenes. Para esta obra, la artista utiliza libros existentes y dismantelados sobre botánica, paisaje y antropología para reflexionar sobre la Conquista y la colonización de América. Por otro lado, Morales presenta a partir de *Yoo cua Nuniri / Autosuficiencia* una instalación con semillas, un video sobre la siembra del maíz e información sobre estos granos. Los registros que genera desde este acercamiento dan forma a un archivo que contiene datos que son sistematizados por medio de un libro en formato experimental.

Para este *dossier*, propongo un diálogo entre las obras de Roa y Morales con el objetivo de entender dos apuestas actuales que utilizan el libro de artista para atender críticamente a la relación entre arte y naturaleza, así como a la conexión entre pasado y presente. A partir de dos obras *Calihitic. The Womb of the House* (2021-2022) de Roa y *Yoo cua Nuniri / Autosuficiencia* (2019) de Morales, se señalan y problematizan una serie de tensiones que permiten repensar aspectos como: el textil, el libro y la historia. Además, me interesa explorar cómo estas prácticas representan formas de contraarchivo, es decir, propuestas que son capaces de alterar y redefinir las condiciones de un archivo tradicional.³ El proceso de realización de estas obras, así como sus resultados, ponen en crisis la noción de archivo al tiempo que crean una opción distinta para el resguardo de la memoria individual y colectiva.

3 Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, traducción de Paco Vidarte (Madrid: Editorial Trotta, 1997), 41-89. Este texto de Derrida, dedicado a reflexionar sobre las condiciones del archivo ortodoxo, apunta a sus funcionamientos como a las problemáticas que derivan de su uso y conceptualización. La publicación de esta obra forma parte de un amplio debate sobre el tema.

El libro de artista y el archivo

Desde la década de 1960, el libro como objeto comenzó a atravesar un proceso de definición de todos sus componentes, los cuales tocaron el mundo tanto del arte como de la literatura. Tomando en cuenta la página, el contenido y la estructura, este objeto comenzó a alterar aspectos fundamentales de su constitución, como palabras, imágenes, silencios y espacios, con el objetivo de cuestionar o transformar la condición de la autoría y la lectura. Este movimiento buscó insistentemente transgredir los límites de dichas disciplinas para abrir nuevos panoramas en ámbitos como la producción o la recepción de la obra, acción que tuvo contacto directo con ejercicios vanguardistas previos, al tiempo que procuró abrir nuevos caminos para este acercamiento. Martha Hellion, quien fue una de las primeras realizadoras, teóricas y coleccionistas del libro objeto en el contexto mexicano, explica que en estas producciones existe, en la mayoría de los casos, una edición limitada que pretende construir un ámbito autónomo o autogestivo, el cual afecta y renueva las formas de distribución y recepción de dichos objetos, creando una serie de conexiones que repiensan las formas de la economía del libro y del arte al mismo tiempo.⁴ Es decir, las producciones llevadas a cabo bajo dicha preocupación, entre 1960 y 1980, utilizaron materiales efímeros, precarios y reproducibles, con el fin de formar redes delineadas con diversos propósitos, al tiempo que realizaban mediante estas producciones una crítica a la misma institución del arte.

Lucy Lippard es una autora que escribió sobre el tema en 1974, texto en el que expuso los aspectos que impactaron el desarrollo de este medio, como el interés por una mayor conciencia social debido a la popularidad de los libros de bolsillo, aunado a un reconocimiento crítico al arte como objeto de lujo y mercancía utilizada por la sociedad capitalista.⁵ Dentro de este panorama, como destaca Lippard, los

4 Marta Hellion, *Libros de artistas/Artists Book* (Madrid: Turner, 2003), 47.

5 Lucy Lippard, «The Artist's Book Goes Public», en *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, ed. de Joan Lyons (Nueva York: Visual Studies Workshop Press, 1987 [1975]), 45.

artistas suelen ser quienes producen estos objetos, a los que define también como exhibiciones portables.⁶

El periodo que va de 1976 a 1983 se ha denominado, a decir de Maggie Borrowitz, como la «época de oro» de la edición independiente en México, momento en el que tanto artistas visuales como poetas realizaron ejercicios en el que se combinaron texto e imagen de maneras no convencionales, frecuentemente autoeditados o publicados por pequeñas editoriales independientes.⁷ En este contexto, las figuras de Ulises Carrión o Felipe Ehrenberg fueron las más destacadas en una historiografía reciente sobre el tema. En sus trabajos, se confirma un relato como el expuesto por Lippard, en el que el libro de artista va de la mano con el despunte del arte conceptual. Por otro lado, diversas autoras han aportado otras genealogías al tema, como son Hortensia Míñez García, Madeline Murphy Turner y la misma Borrowitz. En el caso de Míñez García, la autora realiza una cartografía sobre el género a la mirada de la producción femenina, y señala lo siguiente:

[...] (si) bien no se pueden obviar el papel de Ulises Carrión, Raúl Renán, Clive Phillpot, Stefan Klima, José Emilio Antón, David Paton, Carles Méndez y Tony White, nadie podrá negar también los aportes de Diane Vanderlipe, Lucy Lippard, Johanna Drucker, Joan Lyons, Riva Castelman, Anne Moeglin-Delacroix, Isabelle Jameson, Martha Hellion, Biniana Crespo, Luz del Carmen Vilchis, Sandra Cadena y Anette Gilbert.⁸

La autora propone considerar al libro de artista como un ámbito en el que las mujeres se han sentido cómodas, a través de la autoedición de libros, el fanzine, las revistas ensambladas y demás ejemplos

6 Lippard, «The Artist's Book Goes Public», 45.

7 Maggie Borowitz, «To Make Books Is to Multiply: Artists' Books and Feminist Expression in Mexico», en *ARTMargins* 12 (2023): 7-29, doi: https://doi.org/10.1162/artm_a_00361.

8 Hortensia Míñez García, «Publicaciones como práctica artística en México. Tres mujeres, tres miradas: Martha Hellion, Yani Pecanins y Magali Lara», en *Las mujeres y los estudios del libro y la edición en Iberoamérica. Panorama histórico y enfoques interdisciplinarios*, coord. de Marina Garone Gravier (Bogotá: Universidad de los Andes; Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana; Santiago de Chile: Universidad de Santiago de Chile, 2023), 447.

no convencionales de edición, en los que existieron formas de explorar la «descentralización de las artes, lo transmedia y la relación del arte con la vida».⁹ En el caso de México, a la mirada de las mujeres artistas, además de Hellion, autoras como Magali Lara, Carmen Boullosa, Yani Pecanins, Carla Rippey, Mónica Mayer, Lourdes Grobet, Rowena Morales, Maris Bustamante, entre otras, también exploraron este formato desde múltiples alternativas. En ese sentido, Borrowitz aclara que autoras como Lara o Pecanins, si bien mantuvieron un vínculo con el referente que Ehrenberg representó, abrieron esta exploración a otros aspectos y referencias, que permitieron nuevos espacios artísticos y propiciaron nuevos diálogos, como «la encuadernación con técnicas extraídas de una historia mucho más extensa del arte del libro y los materiales impresos en México, que abarca desde los códices mesoamericanos hasta los pliegos sueltos de los siglos XIX y principios del XX»¹⁰. Este antecedente resulta fundamental, ya que, como se verá, son estas otras técnicas las que retoman las dos autoras aquí estudiadas para proponer una alternativa para el libro desde el presente.

Como ha trabajado Murphy Turner, este grupo de mujeres recurrió al libro objeto como parte de un proceso de redefinición del objeto artístico en relación con temas y estrategias vinculadas al feminismo de la segunda ola,¹¹ al ser publicaciones que de forma verbal y visual remitieron a una autorreferencialidad desde una exploración subjetiva. Por otra parte, las estructuras críticas respecto al campo artístico y editorial, así como las formas en que estas mujeres trabajaron durante la década en redes de colaboración, o lo que hemos llamado coordinadas móviles,¹² dieron cabida a otras vías de producción y circulación que complementaron las que el mismo formato iba construyendo.

En términos de formato, estas obras asumieron una portabilidad, reproducibilidad, precariedad, intimidad, que, como explica

9 Mínguez García, «Publicaciones como práctica...», 447.

10 Borrowitz, «To Make Books Is to Multiply», 8.

11 Entre las consignas de las feministas durante esta segunda ola del feminismo destacan: la defensa del aborto, el trabajo sexual y la violencia sexual.

12 Gemma Argüello Manresa, Natalia de la Rosa, Carla Lamoyi y Roselin Rodríguez Espinosa (ed.), *Coordinadas móviles. Redes de colaboración entre mujeres en la cultura y el arte (1975-1985)* (Ciudad de México: Centro de Investigación y Estudios de Género, UNAM, FIEBRE Ediciones, Oficina de Proyectos Editoriales, 2024).

Murphy Turner, atendieron a aspectos políticos y sociales, soluciones inmersas en los propósitos mismos de quien producía. La misma autora propone leer algunos de estos ejercicios como prácticas de archivo. En ese sentido, destaca la publicación de Cecilia Vicuña *Saborami*, de 1973, realizada en la editorial fundada por Martha Hellion y Felipe Ehrenberg, *Beau Geste Press*. El libro fue hecho poco después del golpe militar a Salvador Allende, en el que Vicuña combinó recortes de periódico y reproducciones de sus pinturas, propuesta a la que Turner describe como un ejercicio dedicado a la investigación personal, la autorreflexión y la documentación.¹³ Este conjunto de recortes incluyó las luchas sociales, sexuales e indígenas, y la injusticia en una escala local y global en una edición bilingüe que ella misma imprimió y ensambló, y que contiene un registro de una poesía que fue censurada en Chile, pinturas y documentación de los precarios producidos por la artista.¹⁴

Esta referencia a un formato que ha logrado mantenerse al margen, frente a otros relatos sobre el objeto artístico, permite proponer un modelo de lectura y diálogo para entender las obras de Yohanna M. Roa y Edith Morales. A partir de este entrecruce, presento dos obras que dialogan sobre el extractivismo marcando una relación con las artes y el territorio en donde, además, se realiza una resignificación del libro como archivo, al ser artefactos que funcionan como contenedores de memorias y registros. Roa explora una mirada histórica sobre el extractivismo al utilizar el libro como eje para entender de forma amplia las consecuencias actuales de la historia colonial en la región americana. El trabajo de esta artista colomboestadounidense, que atraviesa la costura, el *performance* y la visualidad, interviene en la historia del libro en América con el objetivo de descomponer ciertos títulos relacionados con el proceso de Conquista y colonización. En cambio, ofrece un formato alternativo de edición a partir de la cons-

13 Madeline Murphy Turner, «What Women Write: Artist's Books, Postal Objects, and Independent Theater in Mexico City (1979–92)» (tesis doctoral, New York University, 2023), 34.

14 Archivos Exposiciones. Cecilia Vicuña Sabor a mí. <https://www.malba.org.ar/cecilia-vicu%C3%B1a-sabor-a-mi/>. Los precarios son pequeñas esculturas hechas por Vicuña con materiales efímeros y objetos encontrados. Estos objetos remiten a preocupaciones ambientales, sociales y políticas.

trucción de arquitecturas textiles que, a su vez, contienen ediciones revisitadas y reconstruidas en estos espacios. Esta forma de reacomodo estratégico de palabras e imágenes está pensada para alterar la idea tradicional del libro y la lectura, ya que el cuerpo de quien crea y percibe es tomado en cuenta en esta instalación-archivo; para Roa, la corporalidad es uno de los elementos más importantes de sus creaciones. Por su parte, Morales ofrece otra alternativa de reflexión sobre el libro y la memoria. Esta artista oaxaqueña parte de su historia personal, pues trabaja desde hace décadas como contadora. A partir de esta experiencia y de este conocimiento, pone en tensión varios campos, como el contable y el estético, el numérico y el visual, o el individual y el comunal, con el propósito de hacer una crítica al sistema económico instaurado por el capitalismo. Proveniente de una familia campesina mixe que migró del contexto rural al urbano, Morales busca a través de sus exploraciones visuales y editoriales reconstituir formas personales y colectivas de relación con el territorio, las cuales ha centrado en la práctica del sistema milpa.¹⁵ Los libros que esta artista produce son herramientas para el resguardo de datos y clasificaciones que permiten contrarrestar el avance de la biopiratería y otras amenazas para las comunidades y los territorios donde habitan.

Yohanna M. Roa, el textil, el cuerpo y el archivo

Yohanna M. Roa es una artista que, entre otras acciones, interviene los espacios de exhibición para construir formas críticas de archivos y museos. Para ello, entremezcla el arte con la costura; la escritura con el bordado; el arte culto y el arte decorativo; el trabajo maquínico con el trabajo manual; así como formas de conocimiento hegemónicas con epistemologías alternas. En proyectos como *Mujer-Textil* (2019-2022) reflexionó sobre la relación entre el arte y el trabajo textil desde un acercamiento a la teoría feminista, a través de distintos formatos: im-

¹⁵ El sistema milpa consiste en un policultivo que consta de maíz, principalmente, y se complementa por otras especies como chile, calabaza y frijol. La milpa es una palabra de origen náhuatl que significa siembra y fue implantado en Mesoamérica.

presos intervenidos, grabados y estampados con costuras, bordados, croché con agregados de cuentas, encajes y flecos.¹⁶ La práctica de Roa parte de una investigación teórica y práctica basada en una labor alrededor de la costura y el tejido,¹⁷ conectada, a su vez, a un vínculo familiar, ya que su abuelo era sastre y su abuela costurera y modista. En los distintos espacios expositivos en los que mostró *Mujer-Textil* (Cali, 2019; Ciudad de México, 2022), la artista aprovechó la galería para crear un espacio que alteró la condición del cubo blanco para crear, en cambio, un ambiente que osciló entre el contexto doméstico y el salón de arte. Esta decisión de montaje le permitió ampliar el vínculo y la tensión entre objeto artístico y objeto textil, ya que incluye una dicotomía complementaria, sustentada en el vínculo entre cuerpo y arquitectura, por medio de la elección de un mobiliario específico como acompañamiento museográfico. Este diseño resultó el eje de las exhibiciones que hizo bajo este proyecto, ya que guió la reflexión y fue sustancial para redefinir los significados de las obras que le acompañan: la arquitectura se corporaliza, los lienzos a muro bajan, las imágenes antropológicas salen de la taxonomía, inclusive la feminidad desde el referente occidental es cuestionada. Estos ejercicios representaron un modelo de trabajo en el que Roa realizó una selección exhaustiva de materiales bibliográficos para concebir de otra forma al museo, la biblioteca o la colección de arte, es decir, instituciones sustanciales en el contexto del arte, a partir de la transgresión y la reconstitución.

La obra *Calihitc. Inside the Wonbe House (Adentro del vientre de la casa)* (2021-2022), paralela y en diálogo a las exhibiciones antes señaladas, le permitió a Roa ahondar con mayor profundidad en aspectos concretos, como un ejercicio crítico y reflexivo sobre los libros, así como en el papel de la imprenta moderna en el proceso de colonización del saber.¹⁸ La pieza fue realizada para el Centro Cultural Tla-

16 Natalia de la Rosa, «Mujer-Textil de Yohanna M. Roa», en *Casa del tiempo. Revista Bimestral de Cultura* (abril-mayo, 2022), <https://casadeltiempo.uam.mx/index.php/17-ct-vi-2/226-ct-vi-2-mujer-textil-de-yohanna-m-roa-natalia-de-la-rosa>.

17 Yohanna M. Roa se graduó en Historia y Teoría Crítica del Arte en la Universidad Iberoamericana.

18 Samir Boumediene, *La colonización del saber. Una historia de las plantas medicinales del 'Nuevo Mundo' (1492-1750)* (Ciudad de México: Tinta Limón, 2025).

telolco de la Universidad Nacional Autónoma de México como parte de la muestra *Renombrar el mundo. Expediciones botánicas en la Nueva España* (2022), curada por Sofía Carrillo. La premisa de esta muestra fue entender, a partir de exploraciones precisas, la expedición botánica realizada por Francisco Hernández en el siglo XIX, como la de José Mariano Mociño, encabezada por Martín Sessé en el siglo XVIII, para entender cómo se ha transformado la relación del hombre con la naturaleza. Se tomaron como referentes tanto materiales históricos como interpretaciones hechas desde el presente.¹⁹

Para esta muestra, Roa retomó la propuesta curatorial como el mismo sentido de la arquitectura de este centro cultural y sus alrededores, para producir una obra que dialogó con la historia de diversas maneras. La artista partió de la investigación de Tesiu R. Xelhuantzi sobre el *Códice Badiano* para esta búsqueda. Este texto, que consta de trece capítulos, es considerado el escrito más antiguo de América dedicado a la medicina, elaborado en el siglo XVI en el mismo contexto de Tlatelolco, a través del Colegio Franciscano de Santa Cruz. Compila los conocimientos indígenas sobre los tratamientos médicos basados en la observación y el uso de elementos naturales, por tanto, se trata de un manuscrito fundamental para conocer la herbolaria hecho desde la perspectiva del médico nahua Martinus de la Cruz y el nahua xochimilca Juannes Badianus. El código es un objeto icónico-textual, pues tiene representaciones pictóricas sobre las plantas, así como las explicaciones respecto a sus diversos usos. Como sostiene Xelhuantzi, esta obra fue elaborada como un acto de gracia por el hijo del virrey y fue enviado en secreto a España, en donde permaneció sin conocerse, hasta 1929, en la Biblioteca Secreta del Vaticano.²⁰ El estudio expone cómo la idea sobre el cuerpo y la medicina nahua pueden diferenciarse de la concepción medieval, lo cual fue fundamental para la obra de Roa. La artista retomó dicha

19 Participaron artistas como: Lorena Mal, Dulce Chacón, Manrico Montero, Erika Parra, Elvia Esparza, Javier de la Cruz, Silvia Bolaños, Silvia Rubio, Jessica Michelle Hernández, Gretchen Rodríguez, Andrea Carreón, Marytere Nosti, Aldo Beltrán, Viridiana Hernández, Karina Matamoros, y la misma Yohanna M. Roa.

20 Tesiu R. Xelhuantzi, «Partes del cuerpo en el *Códice Badiano*», en *Dimensión Antropológica*, año 18, vol. 51 (enero/abril, 2011): 13.

investigación y a partir de múltiples intervenciones en textil, grabados en linóleo, dibujos en acuarela, bordados, lazos y listones, así como encajes de guipur, borlas con flecos y sedas, definió un mural-textil que fue diseñado para leerse desde el exterior de la sala de exhibición, tomando como referencia el gran ventanal desde el cual puede apreciarse tanto la zona arqueológica como la arquitectura del multifamiliar, en relación directa con el objeto. Roa tuvo cuidado de trabajar sobre las capas históricas que están contenidas en la arquitectura de Tlatelolco, donde el pasado prehispánico, colonial, moderno y contemporáneo conviven y ponen en tensión la idea de historia. Es por ello que esta obra se integra con el paisaje.

Cahlitic recupera la idea de yuxtaposición que representa la estratigrafía del lugar para constituir el significado y forma de la obra.²¹ Está basado en el libro *Clave del método sexual de las plantas*, de Casimiro Gómez Ortega, escrito en el siglo XVIII, con el cual realiza un *collage* que forma una primera capa de esta arquitectura textil. La obra y figura de Gómez Ortega sostiene la estructura discursiva y visual de este entramado, ya que el estudio referido se encarga de estudiar las plantas desde sus elementos reproductivos, esto con la expectativa de buscar formas de incidencia domesticada y artificial sobre ellas para beneficio de la metrópoli. Un segundo estrato, también a manera de mosaico, contiene referentes sobre otras expediciones, con lo que

21 Tlatelolco fue un sitio urbano fundado en el lago de Texcoco por disidentes mexicas, quienes después de ser vasallos de Azcapotzalco, formaron parte de la Tripe Alianza con Tenochtitlán y Texcoco. En este lugar se encontraba el tianguis más importante de Mesoamérica, es decir, el centro comercial con mayor relevancia para los mexicas. En el lugar aconteció una de las batallas más importantes de la Conquista, en la que fue vencido el tlatoani Cuauhtémoc. En este mismo emplazamiento, los españoles construyeron el Templo de Santiago. Tlatelolco también fue un referente importante en el siglo XX, debido a la relevancia del proyecto Conjunto Urbano Presidente Adolfo López Mateos de Nonoalco Tlatelolco, diseñado por Mario Pani e inaugurado en 1964. En este mismo espacio se vivió uno de los momentos más violentos en la historia del siglo pasado, a través de lo que se conoce como «la matanza del 2 de octubre» o «matanza de Tlatelolco», acontecida en la plaza de las Tres Culturas, que forma parte de dicho complejo arquitectónico. Esta masacre fue perpetrada en contra de los estudiantes que se manifestaban por parte del Ejército mexicano como por miembros del grupo paramilitar Batallón Olimpia. Un estudio que analiza esta yuxtaposición desde la arquitectura es: George F. Flaherty, «Tlatelolco inquietante, yuxtaposiciones incómodas», en *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967/Defining Stability. Artistic Processes in Mexico*, ed. de Rita Eder (México: Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM; Madrid, Turner, 2014), 400-418.

la artista pretendió evidenciar que estos viajes, junto a sus registros visuales y escritos, sirvieron como base de datos para una «futura extracción». La tercera y cuarta capas se componen de citas al *Códice Badiano*, con lo que Roa enfatiza que este conocimiento sobre las plantas venía de los pobladores originales. Una quinta sección corresponde a un huipil, es decir, una prenda o túnica de origen mesoamericano, relacionada a los usos ceremoniales. Esta reinterpretación del huipil está realizada con imágenes de los libros sobre exploraciones. La autora explica:

(S)on páginas del libro Casimiri Gomez Orteagae (*sic.*) que he impreso en papel hecho con bagazo de caña de azúcar, en estas impresiones he mezclado imágenes de extractivismo contemporáneo, con imágenes del método sexual de las plantas, desarrollado por Casimiri, y que se siguen utilizando hasta la actualidad.

En una siguiente capa, la séptima, se incluye material sobre la colección del Museo del Oro de Colombia. Siendo originaria de Bogotá y criada en el contexto colombiano, a Roa le interesaba intervenir también el significado de este museo. Bajo un acto de disección de las vitrinas de este recinto museal, la creadora regresa simbólicamente estas piezas, y por tanto este mineral, hacia la tierra. La octava capa consiste en la parte del peto del huipil, en el cual la artista incluye fragmentos de los textos que utilizó, tanto en inglés como en español; allí altera parte de la escritura que está vertida e incluye grabados en linóleo, hojas de plantas e imágenes para reiterar la relación con los proyectos extractivos contemporáneos, como son la minería y el petróleo; todo eso, nuevamente, sobre papel de bagazo.

Resulta fundamental comprender que para Roa este trabajo es una arquitectura funeraria, ya que tiene como apuesta construir un puente temporal en el que es explícito el vínculo entre los estudios sobre el territorio que iniciaron desde la Conquista, los cuales derivaron en modelos sofisticados de explotación que siguen renovándose constantemente. Como complemento, estudios como el de Tesiu R. Xelhuantzi le permiten a Roa asumir otra idea sobre la corporali-

dad, como lo propone el autor al revisar el vientre, pecho/senos, ojos, frente, párpados y cejas a la mirada del *Códice Badiano*, y en análisis comparativo con el *Códice Florentino*.²² El resultado es una serie de muros textiles por los cuales podemos pasar indistintamente y desde los que podemos apreciar distintas capas de la historia a la mirada de las expediciones botánicas y sus efectos a la mirada contemporánea.

Edith Morales, entre el archivo personal y el resguardo comunal

Edith Morales es una artista que transita entre temas y experiencias ligadas a la migración, la defensa del territorio y la soberanía alimentaria, acciones que pueden leerse como una resignificación a las condiciones y formas de conceptualización del archivo. La artista define su trabajo como una sistematización y recolección de datos, cuyo modo de acercamiento depende de su propia experiencia como contadora. A través de una redefinición de dicha práctica, ha logrado dar una vuelta de tuerca a este sistema contable con el objetivo de conformar proyectos dedicados a la memoria y lo que nombra como «la evidencia ilocalizable». Estos elementos funcionan como una forma de incidencia y alteración a las condiciones impuestas por el capitalismo, así como a las distintas violencias que se desatan de dicho modelo económico. Morales explica:

En la contabilidad el resultado debe ser preciso solventado por un proceso sistematizado, y en lo fiscal es fundamental la interpretación de la ley. El utilizar estas herramientas tanto los procesos como los elementos utilizados en una oficina como el papel, las grapas, los archivos físicos, documentos, el espacio como territorio en donde estoy una tercera parte del día me posibilita redimensionarlas para habilitarlas en el proceso de arte, la generosidad que tiene cada objeto utilizado en el espacio donde proceso la informa-

22 Xelhuantzi, «Partes del cuerpo en el Códice Badiano», 15.

ción para convertirla en archivo me lleva a esa práctica de exploración y resignificación.²³

Un ejercicio en el que Morales llevó a cabo tal análisis fue la pieza *Dictamen* (2015), en la que utiliza el formato característico de los procesos de auditoría para formar un vocabulario numérico a partir de las grapas que ha quitado de estos mismos documentos, los cuales ha resignificado. La referencia a estos primeros trabajos es importante en tanto remite a formas de traducción y resolución en la labor artística de Morales. Este cuerpo de obra, ligado a su práctica profesional coincide, además, en tener como punto de encuentro la conformación de un libro de artista como resultado, el cual, a su vez, está conectado a otros elementos. En el caso de *Dictamen*, es una obra constituida por dos ediciones y un video. Una primera impresión consta de un expediente con 116 fojas, que corresponden al dictamen final hecho por el Tribunal Permanente de los Pueblos, el cual se reunió en Oaxaca en 2012. Este compendio de información jurídica de hojas *bond* impresas destaca por lo amplio de su volumen y por las marcas señaladas en ciertas partes con «pestañas» de color. Esta edición de corte legal contrasta con otra publicación que acompaña el proyecto. Se trata de una caja que contiene un cuadernillo desplegable en papel de algodón, cuyas hojas contienen el nuevo vocabulario.

Esta pieza, como la mayoría de las producciones de Morales, define varias partes que están interconectadas. El ejercicio audiovisual en esta ocasión funciona como activador del vocabulario propuesto, una suerte de acción narrativa y puesta a prueba del alfabeto. Dicha posibilidad parte del significado que la artista le da a la grapa, un elemento que nombra estructural y que une a toda una nueva estructura gramatical. Esta apuesta retoma un elemento mínimo pero sustancial para la burocracia y le dota de protagonismo. Explica: «Estos engranajes son es sí mismos partículas que le dan vida al sistema burocrático capitalista y me hace pensar sobre su violencia implícita, pues

23 Natalia de la Rosa, «In Conversation With Edith Morales», en *Ines Magazina. Intersectional Expanded System*, <https://inesmagazina.com/magazina/in-conversation-with-edith-morales/>.

para el sistema somos como pequeños alambres retorcidos a des-
echar»²⁴. La autora argumenta que, al revertir un sentido desechable,
puesto que la grapa no está en función del papel, es capaz de generar
una potencia desde el giro que se hace a su relevancia en este sistema.
Esta condición de posibilidad se ve activada y consolida al momen-
to en que une estos pequeños fragmentos para poner en práctica un
nuevo modelo de lenguaje. La forma en que activa este vocabulario es
a partir de párrafos específicos de la resolución presente en el dicta-
men del tribunal: «Estableciendo un vocabulario numérico a partir de
la cantidad de letras de cada palabra, por ejemplo, d i c t a m e n tiene
ocho letras, luego entonces le corresponden 8 dígitos o grapas»²⁵.
Posterior a esta sistematización, la formulación de un nuevo conjunto
de palabras es puesto en acción a través de un video. Este ejercicio
audiovisual no implica solamente el paso de las páginas, sino que el
ritmo que presenta remite directamente a las pantallas de la Bolsa de
Valores. La forma de lectura del libro objeto, que toma al códice como
referencia, pone en tensión a la mirada tomando en cuenta la tempo-
ralización en el video.

Una constante en la obra y los procesos de Edith Morales es la
participación en foros, la especialización y la profundización sobre
cada tema en el que interviene. También es el tránsito que va esta-
bleciendo entre cada disciplina artística, como la danza, la fotografía
y el video, las cuales estudia y pone en práctica desde el aprendizaje.
Por otra parte, están aquellas acciones que realiza desde otra forma de
acercamiento más autodidacta, como el bordado o la edición.

Estos antecedentes permiten comprender de mejor forma obras
como *Yoo cua Nuniri / Autosuficiencia*, también titulada *Raíz aérea*. Se
trata de una pieza que da continuidad a ciertos temas y procedimien-
tos presentes en las referencias antes descritas. El análisis o redefini-
ción de una serie de datos para crear una ilustración crítica adquiere
un camino concreto a partir de su involucramiento con la defensa
del maíz nativo de Oaxaca. Subrayar este interés nos lleva a entender
varios aspectos e intereses de la artista. En primer lugar, Morales

24 De la Rosa, «In Conversation With Edith Morales».

25 De la Rosa, «In Conversation With Edith Morales».

explica que proviene de una familia mixteca que migró a la capital oaxaqueña. El que su padre fuera campesino le llevó a reconocer la relación con la tierra en términos de cómo se concibe esa propiedad. Aunque exista una noción comunal sobre las tierras ejidales, es el hombre quien tiene el derecho a la tierra, aunque la mujer también la trabaje, según explica.²⁶

Esta serie dedicada al maíz dio comienzo con la participación en una muestra colectiva organizada por el espacio de exhibición La Curtiduría (Oaxaca), en 2007, donde varias mujeres presentaron trabajos sobre este tema. Según explica Morales, comenzó a investigar porque sintió que no sabía mucho sobre este tema. Además, en 2012, se llevó a cabo un encuentro en el Jardín Botánico de Oaxaca, sede desde donde las organizaciones se reunieron para recibir al Tribunal Permanente de los Pueblos, como se mencionó en el ejemplo pasado; fue en dicho momento en el que surgió el Espacio Estatal en Defensa del Maíz Nativo de Oaxaca. A partir de ahí comenzaron a trabajar por regiones y comisiones, donde Morales representa desde aquella junta a los Valles Centrales.

En 2019, Jodie Randall y Alejandro de Ávila publicaron el fanzine *El maíz prodigioso*. Las páginas de esta autopublicación destacan por una cualidad orgánica, ya que la pulpa es resultado de una mezcla de papel *bond* con *totomxtle* (hojas secas de maíz). Con dedicatoria al artista y activista Francisco Toledo y basada en el reportaje de Martha Pskowski, la edición contiene el recuento del proceso de denuncia de biopiratería²⁷ en contra de científicos estadounidenses, relativos al maíz Olotón, parte de la comunidad mixe Totontepec, Oaxaca. El caso es fascinante. Comienza con la referencia a un artículo técnico firmado por una veintena de especialistas para la revista *PLOS Biology*, de 2018, en el que se desglosa la forma en que una «raza de maíz»

26 De la Rosa, «In Conversation With Edith Morales».

27 La biopiratería designa a los usos, aprovechamientos y accesos ilegales o inequitativo de recursos biológicos o sus derivados, como también de los conocimientos de los pueblos originarios relacionados a estos ámbitos, en muchos de los casos desde la propiedad intelectual, con el fin de asumir derechos exclusivos sobre ellos. En el caso de América Latina, casos como la ayahuasca, la maca o la quinua, han sido parte de estos debates. La biopiratería se entiende como la apropiación indebida o ilegal de recursos genéticos, semillas y conocimientos tradicionales de los pueblos indígenas. «¿Qué es la biopiratería?», Iniciativa Andino Amazónica para la prevención de la Biopiratería, <https://biopirateria.org/spa/biopirateria.php>

fija el nitrógeno a través de una microbiota diazótropa asociada a un mucílago.²⁸ El artículo académico destaca por la falta de información respecto al proceso de investigación, ya que no se menciona el lugar específico de la Sierra Mixe donde se llevó a cabo el estudio, aunque presume contar con una aprobación de uso de los recursos genéticos de la comunidad, a través de un Comisariado de Bienes Comunales. Randall y Ávila analizan este caso y subrayan la relación directa de la conservación de un sistema de siembra como la milpa, con la práctica textil de los *ayuuk* y la defensa de la lengua, ya que son estas comunidades de la rama mixe–zoque quienes domesticaron esta especie de maíz y mantienen viva su producción.²⁹

El escrito expone cómo al momento de conocer este artículo de *PLOS*, los autores reconocieron que el lugar del que se hablaba era Totontepec, debido a que conocían la investigación a inicios de la década de 1990 por el Instituto Tecnológico de Oaxaca sobre un maíz «inexplicablemente robusto creciendo en suelos pobres de esa región»,³⁰

28 La mayoría de estos investigadores estaban asociados a la Universidad de California en Davis y la Universidad de Wisconsin, en Madison, mientras solo había un participante del Instituto Tecnológico del Valle de Oaxaca. La financiación del proyecto la había sustentado la empresa Mars Incorporated de Virgina, por medio de la subdivisión BioN2.

29 Por ejemplo, en otro municipio Mixe cercano, Santa María Totoltepec, son reconocidos por la riqueza de sus textiles, como también por la denuncia de plagio a marcas francesas de moda, como sucedió en el año 2015.

30 El artículo se da a la tarea de desmentir el trabajo colaborativo con la SERMANAT, ya que, a pesar de tener un membrete de certificación de la entidad y que en 2018 anunció este «descubrimiento» junto con las dos instituciones educativas y la corporación y la ITVO, en realidad no existió una labor conjunta. En el comunicado que externó esta institución dependiente de la Secretaría de Educación Pública, esta investigación contaba con todos los permisos de la autoridad federal como del consentimiento de la comunidad en donde sí se contemplaba una expectativa de explotación comercial con beneficio para ambas partes. El artículo evidencia que el permiso ante la SERMANAT se gestionó años después de haber extraído estas semillas del país. El fanzine, por otro lado, explica que los permisos para recolectar muestras deben hacerse antes de recoger las muestras, cosa que no sucedió en este caso, ya que hasta 2015 se inicia este proceso, por medio del Servicio Nacional de Inspección y Certificación de Semillas (SNICS), dependiente de la Secretaría de Agricultura y Desarrollo Rural (SAGARPA). Nunca hubo un informe de conclusión a ninguna de estas dos secretarías por parte de las universidades. En cuanto al periodista, también pidió que se mostrara el acuerdo firmado entre «la Comunidad de la Sierra Mixe» y Mars. La SERMANAT aclaró que no tenía tal documento, debido a que fue hecho «entre particulares». Por último, en cuanto a MARS, la empresa se negó a dar el nombre de la «aldea aislada» argumentando privacidad, mediante una carta en la que también insiste en que hubo un permiso por parte de una «autoridad municipal». Este documento, afirma la publicación, debió de ser firmado por el municipio o el Comisariado de Bienes Comunales, siendo deber de la Secretaría de revisar el contenido y verificar la normatividad federal.

siendo que los investigadores desde ese momento hablaban ya de posibles bacterias fijadoras de nitrógeno. Todas estas investigaciones previas se pasan por alto en este otro artículo, ya sea una tesis doctoral centrada en información etnobotánica y ecológica sobre el maíz y la milpa, o los estudios lingüísticos desde la historia oral dedicadas a estudiar la variante del *ayuuk* que se habla en Totontepec, grabaciones que versan sobre el tema del maíz.

En esta historia resultó determinante el artículo para el periódico independiente *Animal Político*, publicado por Paris Martínez en 2018 y titulado «Dos universidades públicas de EU y una trasnacional piratean maíz oaxaqueño»,³¹ el cual advierte que la comunidad conserva esta semilla debido a la selección y cuidado llevado durante siglos. También este artículo va un paso más en las declaraciones al denominar este acto como biopiratería, ya que explica que se extrajeron semillas sin autorización oficial —a pesar de una supuesta aprobación de la Secretaría del Medio Ambiente y Recursos Naturales (SEMARNAT)—, con el objetivo de utilizar las características genéticas del maíz mixe y aplicarlo en otras variedades de maíz con fines comerciales.

El cuadernillo continúa con la transcripción y traducción de un artículo de Martha Nelle Pwskowski quien dio seguimiento al caso a través de la alianza con la red Food and Environment Reporting Network. El texto fue publicado por la revista *Yale E360* en 2019 y tiene como cuestionamiento inicial una pregunta respecto a si habría una ganancia equitativa para las comunidades de donde es originaria esta especie de maíz.³² Pwskowski en esta rigurosa investigación proporciona varios datos más sobre el caso,³³ da prioridad a la pre-

31 Paris Martínez, «Dos universidades públicas de EU y una trasnacional piratean maíz oaxaqueño», en *Animal político*, 5 de noviembre de 2018, <https://animalpolitico.com/2018/11/dos-universidades-publicas-de-eu-y-una-trasnacional-piratean-maiz-oaxaqueño>.

32 Martha Nelle Pwskowski, «Indigenous Maize: Who Owns the Rights to Mexico's 'Wonder' Plant?», 16 de julio de 2019, <https://e360.yale.edu/features/indigenous-maize-who-owns-the-rights-to-mexicos-wonder-plant>.

33 La autora parte de 1979 y hace referencia al biólogo Thomas Boone Hallberg, quien fuera investigador del Instituto Tecnológico de Oaxaca. Él llamó la atención sobre un ejemplo de maíz que llegaba a medir seis metros de altura en un suelo que en realidad era pobre en nutrientes. Boe Hallberg reconoció que estas plantas echan raíces

gunta sobre la retribución, y refiere al Protocolo de Nagoya, del cual recibieron un reconocimiento estos científicos de UC Davis y Mars por supuestamente cumplir con dicho aparato. Las preguntas que plantea ponen en debate varias capas de conflicto que este caso revela: ¿recibirá la comunidad mixe una porción significativa a lo largo del plazo de las ganancias, que podrían ascender a muchos millones de dólares? ¿Cómo asegura el Protocolo de Nagoya que sean salvaguardados los derechos y los intereses de las comunidades indígenas pequeñas cuando sus representantes negocian tratos complejos con abogados y ejecutivos internacionales? ¿Es justo que una sola comunidad como Totontepec obtenga todos los beneficios financieros de su maíz, mientras que las comunidades vecinas con maíces similares o idénticos no reciben un peso?³⁴

La conclusión a la que se llega con todas las evidencias que recoge la autora es que existen varias capas difusas y opacas en la legislación (nacional e internacional), todavía en construcción, las cuales permitieron que se diera esta acción de piratería al maíz de Totontepec, Oaxaca. Entre estos puntos está la posibilidad de acuerdos confidenciales, que, como en este caso, benefician más a las instituciones o corporaciones que a las comunidades. Dicha problemática se confirma en otros casos y contextos como Perú o Sudáfrica. Es decir, estas formas de compensación siguen en definición. Otro aspecto importante es el que determina los límites del lugar y la exclusividad de una semilla, ya que este maíz también está presente en otros puntos de Oaxaca y Guatemala, siendo que no hay un elemento que confirme que Totontepec es el lugar de origen de la especie Olotón. El siguiente aspecto espinoso resulta de la falta de claridad e incipiente manejo de

aéreas, es decir, por encima del suelo, las cuales producen un gel transparente que permite que fije su propio nitrógeno al extraerlo del aire, a manera de fertilizante natural. El relato explica que en 1992 el biólogo Thomas Boone Hallberg, junto con el microbiólogo Ronaldo Ferrera Cerrato, confirmaron la existencia de bacterias fijadoras, resultado que publicaron en 1993. Pwskowski aclara que el texto de *PLOS Biology* de 2018, publicado dos décadas después y tras diez años de trabajo, sería la primera vez que una revista arbitrada presentó algo sobre este paradigmático ejemplo. El artículo ofrece más datos sobre Totontepec, comunidad del Oriente de Oaxaca donde habitaban para ese entonces 1600 habitantes y la cual es cabecera de un municipio que compone el Distrito mixe, con un total de 6000 pobladores.

34 Pwskowski, «Indigenous Maize...».

las entidades nacionales sobre estas acciones, lo cual permite procesos poco beneficiosos para estos temas.³⁵

Finalmente, este folleto culmina con información complementaria y actualizada sobre esta historia. Presenta otras referencias que dieron seguimiento a la información vertida en los artículos publicados, en concreto dos vídeos promocionales sobre este hecho. El primero, una entrevista hecha a Vania Pankiewicz, de la Universidad de Wisconsin para *Corn School*; el segundo, un video promocional hecho por la propia compañía Mars. Ambas producciones, desde el ámbito académico y comercial, coinciden en el tono entusiasta al hablar sobre este maíz del futuro.

Edith Morales retoma esta publicación para hacer otra publicación. Es decir, incorpora el fanzine, y todas estas referencias periodísticas antes descritas, en otra serie de expedientes que también actualizan el caso. Agrega el artículo de Paris Martínez antes citado, como el artículo de Martha Pwsowski, tanto en inglés como en español. Con ello, genera un archivo de toda esta investigación, siendo el compendio de materiales una parte sustancial de esta obra. Este impreso forma un libro objeto dentro de la serie de libros que complementan este acercamiento.

En otro impreso de computadora, esta vez en formato de tablas, Morales da a conocer información correspondiente al maíz en Oaxaca. Esta capa del proyecto es la que dependió de la labor de la artista como representante de los Valles Centrales en el Espacio Estatal en Defensa del Maíz Nativo de Oaxaca. El trabajo de Morales en

35 Por ejemplo, parece que los investigadores Alan Benett y Shapiro asistieron a las asambleas agrarias y entregaron las informaciones sobre el estudio. Mientras tanto, la salida de semillas fue constante, hasta que sobre la marcha fueron siguiendo las estipulaciones que protegían a la comunidad de un caso de biopiratería. Estos mismos personajes hacen un uso retórico de las leyes constitucionales, atendiendo a la autonomía de las comunidades indígenas que les permitía el evadir un aviso a las autoridades nacionales, siendo que, además, no estuvieron al tanto de la última versión de acuerdo, que firmó la municipalidad como representante, la cual, al haber cambiado de gestión, le asigna la única posibilidad de hablar sobre el tema a los cuatro miembros del Comisariado de los Bienes Comunales. Por tanto, existen huecos en el Protocolo de Nagoya frente al Tratado Internacional sobre Recursos Genéticos de las Plantas para la Alimentación y la Agricultura, como en las leyes nacionales, donde, por ejemplo, no se ha ratificado este tratado de la Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación, ni en la organización comunitaria.

esta ocasión le permitió organizar detalles específicos de cada caso, con lo cual obtuvo una serie de tablas de contenido, las cuales ofrecen los siguientes datos: zona, color, alturas. Estos dos documentos, que van de la suma de información a su sistematización, le permitieron a la artista otra resolución más. Recurriendo a su experiencia contable, utilizó la medida de la tabla y una equivalencia (en donde cien metros sobre el nivel del mar implica un centímetro) para distribuir en una superficie de madera pintada de blanco a las diversas variedades de maíz nativo en este contexto, esta vez ordenadas por el color en relación con la altura real, «generalmente los morados se crecen en altitudes superior a 1500 MSNM», explica la artista. Es decir, Morales traduce un lenguaje clasificatorio y lo vuelve escultórico, basado en la información que obtuvo sobre las alturas y variedades de maíz recolectadas en Oaxaca, acción que le permitió una materialización gráfica y volumétrica, que finalmente pone en tensión y quiebra la idea de la organización de datos y, por tanto, de archivo. Por último, a este conjunto de ediciones y esculturas las complementa con un ejercicio audiovisual sobre la milpa.

Conclusiones

Este ensayo pone en diálogo a dos autoras que coinciden en explorar el libro de artista como un modelo para repensar las formas de conocimiento y los modos que operan las narrativas dominantes. Ambas autoras están interesadas en reflexionar sobre el territorio y sus amenazas, siendo el libro de artista el contenedor de un archivo que les permite incidir sobre la concepción misma de dicho espacio, bajo referentes no hegemónicos. Yohanna M. Roa elige una forma arquitectónica para redefinir al libro. Roa recupera, además de la genealogía crítica del libro de artista, que señalamos anteriormente, otra forma de quiebre con los formatos tradicionales del arte. Al combinar el textil y la costura, con una factura por demás cuidadosa, con la idea de arquitectura y mural, dialoga con uno de los referentes más importantes en el arte nacional: el muralismo. El arte sobre el muro representó en el siglo XX una fórmula efectiva para renovar las ex-

pectativas sobre la pintura de historia.³⁶ La artista confirma que al conocer la investigación de Dina Comisarenco en torno a las mujeres muralistas en México,³⁷ en concreto, el episodio que narra la censura que sufrió María Izquierdo por parte de los muralistas al querer intervenir un mercado, fue que decidió hacer un gran mural bajo otros referentes. En este caso, como también habría hecho Marta Palau en la década de 1970, con quien puede existir un punto de conexión, Roa lleva a cabo un intercambio de los valores artísticos al situar al textil como escultura, como lo hizo en su momento la artista catalana. Palau, quien trabajó desde el exilio y la frontera, tomó una geografía e historia relacionada al desierto, las cavernas, la tierra y la milpa para crear lo que denominó como «ambientaciones escultóricas»³⁸. Roa, quien también es migrante y una artista transnacional, puede vincularse a esta línea de creación y a la genealogía de otros muralismos. A este punto se suma la idea de libro, ya que sus textiles se componen de libros desmembrados y vueltos a coser, con el objetivo de reescribir la historia para reflexionar sobre el presente.

En el caso de Edith Morales, el libro objeto le ha permitido conectar las distintas facetas que atraviesa su producción: la contaduría, la danza, la meditación y el activismo. Estos contenedores que elabora funcionan como archivos que se relacionan, además, a una forma experimental de institución (o antimuseo) a la que nombra como La Milpa Urbana, un lugar que, como la milpa, tiene una capacidad de adaptación según el contexto, ya que se trata de lo siguiente:

[un] espacio biocultural que activa proyectos de siembra del maíz, huertos urbanos, conservación de las semillas, de economía local, alimentación, prácticas de apoyo mutuo como la guelaguetza o el

36 Matthew Affron, Mark A. Castro, Dafne Cruz Porchini, Renato González Mello, *Pinta la Revolución: Arte moderno mexicano, 1910-1950* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes; Museo del Palacio de Bellas Artes; Filadelfia: Philadelphia Museum of Art, 2016).

37 Dina Comisarenco, *Eclipse de siete lunas: mujeres muralistas en México* (Ciudad de México: Artes de México y del Mundo, Universidad Iberoamericana, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones y Estudios de Género; León, Gto.: PROCESBAC, Universidad Iberoamericana León, 2017), 94.

38 Raquel Tibol, «Los tejidos multidimensionales de Marta Palau», en *Del tapiz a la escultura*, catálogo de exposición (México: Palacio de Bellas Artes, INBA, 1974), 1.

bordado, al tiempo que ofrece un lugar para exponer instalaciones o compartir el arte como parte de la vida cotidiana.³⁹

Morales lleva a cabo un ejercicio que ha denominado como epistemológico, basado en la abstracción del conocimiento que inicia con un cruce entre el conocimiento numérico y el verbal, herramienta que ella aprovecha para formular estrategias conceptuales bajo modelos de edición y léxicos alternativos, que tienen como fin atender a la defensa del territorio, y en concreto, del maíz nativo. Bajo esta lectura, puede proponerse un vínculo de la obra de Edith Morales con Marta Hellion, que también navega entre diferentes prácticas y para quien el libro es también un almacén de hojas, semillas e hilos. Morales reactiva esta genealogía y la lleva a nuevas posibilidades, en búsqueda de una resistencia y subsistencia del territorio.

Entre los puntos que vale la pena destacar de estos casos en relación con el libro de artista, es que ambas autoras hacen uso del códice como referencia. Los códices, debido a sus características, son documentos que combinan el manuscrito escrito y el documento pictórico para resguardar información de temáticas de importancia para un grupo específico. Son ediciones que funcionan con códigos que se definen mediante «convenciones plásticas definidas»⁴⁰. Miguel León Portilla definió a los códices mesoamericanos prehispánicos y coloniales como compendios y fuentes primarias para estudiar el pasado prehispánico, al tiempo que también reconoció su potencial como obras de arte, al recalcar la relación entre la palabra y la pintura, así como entre oralidad e imagen.⁴¹ El estudio de León Portilla permite reconocer las ricas capas que se despliegan al analizar estos objetos, al remitir a quien escribe (*tlahcuilo*), al analizar cómo se produjeron (los soportes y tintas), o al reconocer cómo se utilizaron y qué significado tuvieron como resguardo de conocimiento como textos-glíficos. La historia de estos libros continuó, tras la quema de muchos de ellos durante la Conquista, con las producciones virreinales, como los

39 De la Rosa, «In Conversation With Edith Morales».

40 «¿Qué son los códices?», *Arqueología Mexicana*. *Los Códices prehispánicos y coloniales tempranos* (Octubre, 2009), <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/que-son-los-codices>.

41 Miguel León Portilla, *Códices. Los antiguos libros del nuevo mundo* (México: Aguilar, 2003), 11–21.

Anales de Tlatelolco o el *Códice Florentino* de Bernardino de Sahagún. En estas otras producciones, además de las pinturas y los glifos, se añadió el alfabeto como componente, al introducir el latín. Este autor explica el sentido de la recepción y propone una suerte de lectura lírica, correspondiente a la naturaleza de dichos objetos híbridos.

Bajo esta perspectiva, se tienen más elementos para reconocer qué aspectos de los códices recupera y enfatiza cada artista. En el caso de Roa, se sirve del *Códice Badiano* por dos aspectos fundamentales. Como se señaló, esta referencia le brinda la oportunidad de incidir directamente en un comentario sobre el libro, redireccionando el sentido histórico y simbólico de tal artefacto. Es decir, si el libro y la imprenta fueron instrumentos determinantes para la evangelización y la colonización de Nuevo Mundo, la artista redefine su sentido y le dota nuevas posibilidades. Para este proceso, Roa busca libros editados hasta 1960, debido a la calidad de impresión, de papel y de imágenes. Esos libros son deshojados y vueltos a coser. Con dichas acciones recompone el formato del libro, desde la diferenciación que se hizo del medio frente a otras formas de escritura no hegemónicas, como la que implica el textil,⁴² esta vez a través de la costura. Es decir, la creadora concilia dicha separación. En ciertas obras, el libro vuelve a organizarse como vestido (*Libro ruana*, 2018; *Calihitc*, 2021–2022); en otros momentos, reordena las páginas o altera su sentido, incorporando, además, una caligrafía hecha con una máquina de coser. Al mismo tiempo, resignifica el uso de estas nuevas ediciones, al poner en tensión las categorías y divisiones establecidas por el pensamiento occidental (arte, artesanía, decoración). Las intervenciones con *croché*, *collage* y *patchwork*,⁴³ a decir de Karen Cordero Reiman, aluden de manera contundente a los límites de la palabra y de las categorías con

42 Los usos rituales del textil dan sentido a una escritura, al tomar en cuenta el significado del color, el diseño, la técnica de tejido y el material como contenedor de una cosmogonía, en relación a otros ornamentos corporales y conexiones entre varias naturalezas (un cambio de piel humana a piel animal, por ejemplo). Ver: Denise Y. Arnold y Elvira Espejo, *El textil tridimensional: La naturaleza del tejido como objeto y como sujeto* (La Paz: ILCA, Instituto de Lengua y Cultura Aymara, 2013), 29–30.

43 El *patchwork* es una técnica de costura que une distintas telas en un nuevo diseño, el cual puede ser realizado individual o colectivamente. Esta técnica, definida por el anglicismo que une las palabras *patch* (retazo) y *work* (trabajo), tiene una larga historia, ya que fue utilizada desde la antigüedad. Sin embargo, durante las décadas de 1960 y 1970 fue utilizada y reivindicada por las artistas e historiadoras del arte feministas.

las que se estructura la experiencia estética, «denunciando la pobreza de todas aquellas construcciones discursivas que niegan la participación femenina, las llamadas artesanías o manualidades»⁴⁴. Roa conoce bien, tanto las técnicas de la encuadernación antigua como las técnicas más exquisitas del bordado, conocimientos y destrezas con las cuales logra este otro equilibrio.

Edith Morales, por su parte, ha estudiado a los códices mixtecos. Estos manuscritos pictográficos contienen información genealógica de algún señorío y de su linaje,⁴⁵ así como escenas de carácter mítico y otros detalles sobre la historia, la religión, costumbres y formas de organización social de los pueblos mixtecos. Dichos códices contienen mitos de origen o datos sobre personajes concretos, puntualizando información sobre la vida de algún gobernante, ya sea su descendencia o lazos matrimoniales.⁴⁶ Estas fuentes son reconocidas como una memoria cultural que también puede ser leída como una conexión entre pasado y presente, al cotejar estos códices con el patrimonio vivo de las comunidades indígenas. Morales reconoce que busca resignificar estos dos ámbitos desde su obra, ya que los códices funcionan para resguardar información que remite a las formas de organización de una comunidad, al mismo tiempo que tienen la capacidad de conectar dicha información con el presente, como un acervo de conocimientos que puede ser reactivado.

Como ha enfatizado este trabajo, la obra y publicaciones de las artistas Yohanna M. Roa y Edith Morales mantienen una cercanía con las herramientas de un archivo crítico. Las obras analizadas, como otros ejercicios de estas autoras que se sirven del libro, coinciden en recuperar fragmentos de distinto orden que son reorganizados bajo un sistema de edición experimental, y cuya información puede ser

44 Karen Cordero Reiman, «Yohanna M. Roa. El pasado, instrucciones de uso: imbricaciones y erratas», *H-ART. Revista de Historia, Teoría y Crítica de Arte*, n.º 6 (2020): 243.

45 Estos son: *Códices Bodley, Nuttall, Vindobonensis, Selden* y *Colombino-Becker*. También el *Códice Selden* que, aunque fue terminado a mediados del siglo XVI, se considera de origen prehispánico debido a que no existe ninguna influencia española en su elaboración. Ver: «Los Códices Mixtecos», *Arqueología Mexicana. Los Códices prehispánicos y coloniales tempranos* (Octubre, 2009), <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/los-codices-mixtecos>

46 Manuel A. Hermann Lejarazu, «Manuscritos, historias y herencias. El legado pictórico-narrativo en los códices mixtecos», en *Ichan Tecolotl*, CIESAS, año 34, n.º 365 (mayo, 2025), <https://ichan.ciesas.edu.mx/>.

consultada y utilizada en formas indistintas. En el caso de *Calihitic*, ya sea desde el *performance*, o por el diálogo con otras obras como *La Cocina* (realizada también para el Centro Cultural Tlatelolco),⁴⁷ resulta una obra que reúne datos específicos sobre la flora y la fauna del continente americano. No obstante, Roa se da a la tarea de diseccionar las imágenes y láminas de estos manuales de ciencias naturales para dotarles de una potencia y acción. Ese es el caso de los paneles dedicados a atender uno de los aspectos más relevantes del *Códice Badiano*. La artista comenta que, al estudiar este tratado, identificó que el manuscrito dedicado a la herboristería medicinal no exhibe algún reconocimiento sobre «los naturales» que dieron los nombres, características y beneficios de las 227 plantas nombradas. Como un acto de reconocimiento, Roa elabora una sección, a partir de un conjunto de pinturas de castas,⁴⁸ las cuales también fragmenta, para imprimir y coser de nuevo como partes del cuerpo de diversas figuras, acción con la cual pone en tensión el objetivo principal del código, que fue conocer a fondo los recursos naturales de la Nueva España a fin de explotarla, con el debate sobre la raza, que la autora también busca poner en juego. En el caso de Morales, la reclasificación resulta una herramienta clave para atacar una concepción tradicional del archivo mediante el libro. Tanto las bibliotecas como los archivos regulares funcionan con modelos de clasificación que dan entrada a formatos que coinciden con una serie de sistematizaciones hechas sobre un cuerpo de ediciones o documentos. Morales hizo uso de los conocimientos sobre la contaduría, es decir, el análisis, la interpretación y la lectura de la información financiera, para dar un giro a tal objetivo. La artista retoma los métodos de clasificación y organización de datos que representan la base de su labor cotidiana, y los encamina al campo híbrido entre lo estético y editorial. Con ello, logra vincular su producción a una línea de búsqueda, como son las ediciones

47 Esta instalación recrea una cocina en la que se visualizan impresiones, fotografías e intervenciones textiles que, a su vez, dialogan con piezas arqueológicas que pertenecen a un museo en la Ciudad de México y otro en Nueva York.

48 Para un estudio sobre la pintura de castas, consultar: Ilona Katzew, *Casta painting: Images of Race in Eighteenth-Century Mexico* (New Haven: Yale University Press, 2004), 5-111.

experimentales, para hacer frente a dos campos, uno personal y otro político. Las formas en que las clasificaciones para los acervos documentales y las publicaciones hegemónicas han sido definidas responden a las necesidades que han tenido las potencias económicas y políticas que los han generado. Asimismo, estas metodologías han sido incorporadas a otros contextos como una forma de homogeneización del conocimiento, al corresponder a la colonialidad del saber.⁴⁹ Dicho acercamiento ha dejado fuera información que no corresponde a este régimen y ordenamiento impuesto, proceso desde el cual acontece un constante borramiento de una memoria cultural.⁵⁰ Por medio de un sistema alternativo de clasificación, que Morales suma a una apuesta de vocabulario experimental, incorpora elementos que no forman parte de las plataformas de consulta o archiveros que sostienen un canon epistemológico.

La revisión a estos dos casos propone atender a la problemática del extractivismo a la mirada de América Latina desde dos ángulos. Por un lado, estas dos obras revelan casos en que suceden acciones de despojo y extracción de recursos naturales, ya sea de forma histórica, como lo hace Roa al señalar a la minería o la explotación de las plantas, en este caso medicinales; o mediante debates y luchas actuales, como es el caso concreto del maíz, según el acercamiento de Morales, el cual confronta la tendencia del monocultivo y otras políticas que benefician la entrada y uso del maíz transgénico. En otro extremo, queda decir que estas dos artistas no solo utilizan al arte para la denuncia, sino que sus obras, en este caso libros de artista, también proponen alternativas a estos procesos, en los que la producción de archivos alternos da paso a otras opciones para pensar y actuar en relación con la naturaleza.

49 Aníbal Quijano, «Coloniality of Power and Eurocentrism in Latin America», en *International Sociology* (SAGE Publications) 15, n.º 2 (1965): 215-232, <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0268580900015002005>.

50 Berlin Loa, «Counter Archives: Unfolding Hidden Stories» (tesis de Maestría, California State Polytechnic University, Humboldt, 2022).

Bibliografía

- Affron, Matthew, Mark A. Castro, Dafne Cruz Porchini, Renato González Mello. *Pinta la Revolución: Arte moderno mexicano, 1910-1950*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes; Museo del Palacio de Bellas Artes; Filadelfia: Philadelphia Museum of Art, 2016.
- Argüello Manresa, Gemma, Natalia de la Rosa, Carla Lamoyi y Roselin Rodríguez Espinosa (ed.). *Coordenadas móviles. Redes de colaboración entre mujeres en la cultura y el arte (1975-1985)*. Ciudad de México: Centro de Investigación y Estudios de Género, UNAM, FIEBRE Ediciones, Oficina de Proyectos Editoriales, 2024.
- Arnold, Denise Y. y Elvira Espejo. *El textil tridimensional: La naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*. La Paz: ILCA, Instituto de Lengua y Cultura Aymara, 2013.
- Borowitz, Maggie. «To Make Books Is to Multiply»: Artists' Books and Feminist Expression in Mexico. En *ARTMargins* 12 (2023): 7-29. doi: https://doi.org/10.1162/artm_a_00361.
- Boumediene, Samir. *La colonización del saber. Una historia de las plantas medicinales del 'Nuevo Mundo' (1492-1750)*. Ciudad de México: Tinta Limón, 2025.
- Comisarenco, Dina. *Eclipse de siete lunas: mujeres muralistas en México*. Ciudad de México: Artes de México y del Mundo, Universidad Iberoamericana, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones y Estudios de Género; León: PROCESBAC, Universidad Iberoamericana León, 2017.
- Cordero Reiman, Karen. «Yohanna M. Roa. El pasado, instrucciones de uso: imbricaciones y erratas». *H-ART. Revista de Historia, Teoría y Crítica de Arte*, n.º 6 (2020): 242-251.
- De la Rosa, Natalia. «Mujer-Textil de Yohanna M. Roa». En *Casa del tiempo. Revista Bimestral de Cultura* (abril-mayo, 2022). <https://casa-deltiempo.uam.mx/index.php/17-ct-vi-2/226-ct-vi-2-mujer-textil-de-yohanna-m-roa-natalia-de-la-rosa>.
- De la Rosa, Natalia. «In Conversation With Edith Morales». En *Ines Magazina*. Intersectional Expanded System. <https://inesmagazina.com/magazina/in-conversation-with-edith-morales/>
- Del tapiz a la escultura*, catálogo de exposición. México: Palacio de Bellas Artes, INBA, 1974.

- Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Traducción de Paco Vidarte. Madrid: Editorial Trotta, 1997.
- Flaherty, George F. «Tlatelolco inquietante, yuxtaposiciones incómodas». En *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967/Defining Stability. Artistic Processes in Mexico*. Edición de Rita Eder, 400-418. México: Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM; Madrid: Turner, 2014.
- Hellion, Marta. *Libros de artistas/Artists Book*. Madrid: Turner, 2003.
- Hermann Lejarazu, Manuel A. «Manuscritos, historias y herencias. El legado pictórico-narrativo en los códices mixtecos». En *Ichan Tecolotl, CIESAS*, año 34, n.º 365 (mayo, 2025). <https://ichan.ciesas.edu.mx/>.
- Katzew, Ilona. *Casta painting: Images of Race in Eighteenth-Century Mexico*. New Haven: Yale University Press, 2004.
- León Portilla, Miguel. *Códices. Los antiguos libros del nuevo mundo*. México, Aguilar, 2003.
- Lippard, Luccy. «The Artist's Book Goes Public». *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*. Edición de Joan Lyons. Nueva York: Visual Studies Workshop Press, 1987.
- Mínguez García, Hortensia. «Publicaciones como práctica artística en México. Tres mujeres, tres miradas: Martha Hellion, Yani Pecanins y Magali Lara». En *Las mujeres y los estudios del libro y la edición en Iberoamérica. Panorama histórico y enfoques interdisciplinarios*. Coordinación de Marina Garone Gravier, 445-475. Bogotá: Universidad de los Andes; Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana; Santiago de Chile: Universidad de Santiago de Chile, 2023.
- Murphy Turner, Madeline. «What Women Write: Artist's Books, Postal Objects, and Independent Theater in Mexico City (1979-92)». Tesis doctoral, New York University, 2023.
- Quijano, Aníbal. «Coloniality of Power and Eurocentrism in Latin America». En *International Sociology* (SAGE Publications) 15, n.º 2 (1965): 215-232. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0268580900015002005>
- Xelhuantzi, Tesiu R. «Partes del cuerpo en el Códice Badiano». En *Dimensión Antropológica*, año 18, vol. 51 (enero/abril, 2011): 13-31.

Hemerografía

Martínez, Paris. «Dos universidades públicas de EU y una trasnacional piratean maíz oaxaqueño». En *Animal político*, 5 de noviembre de 2018. <https://animalpolitico.com/2018/11/dos-universidades-publicas-de-eu-y-una-trasnacional-piratean-maiz-oaxaqueno>

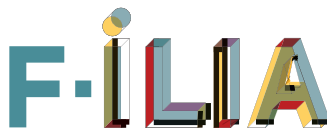
Pwskowski, Martha Nelle. «Indigenous Maize: Who Owns the Rights to Mexico's 'Wonder' Plant?». 16 de julio de 2019. <https://e360.yale.edu/features/indigenous-maize-who-owns-the-rights-to-mexicos-wonder-plant>

Sitios web

«Los Códices Mixtecos». *Arqueología Mexicana. Los Códices prehispánicos y coloniales tempranos* (Octubre, 2009). <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/los-codices-mixtecos>.

«¿Qué son los códices?». *Arqueología Mexicana. Los Códices prehispánicos y coloniales tempranos* (Octubre, 2009). <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/que-son-los-codices>.

Lucrecia Wagner, «Extractivismo. América Latina (2000–2020)». Teseo Press. <https://www.teseopress.com/diccionarioagro/chapter/extractivismo/>.



Revista N.º 11
Guayaquil, Ecuador
I Semestre 2025
ISSN: 2697-3596

***Espectro Derivas:* arqueologías de la memoria industrial a través de mediaciones digitales**

*Spectre Drifts: Archaeologies of Industrial
Memory Through Digital Mediations*

Almendra Díaz Santos

Universidad UNIACC (Santiago, Chile)

caalmendradiaz@gmail.com

ORCID: [0009-0007-4745-2257](https://orcid.org/0009-0007-4745-2257)

RESUMEN

Este texto analiza la transformación de las espacialidades laborales en Chile a través del proyecto *Espectro Derivas*, que digitaliza y reconstruye fragmentos de ruinas industriales de Lota y Corral mediante fotogrametría y realidad aumentada. Se plantea una reflexión crítica sobre la relación entre trabajo, tecnología y cultura, considerando cómo los vestigios industriales configuran narrativas invisibilizadas en la contemporaneidad. La obra uti-

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Díaz Santos, Almendra. «Espectro Derivas: arqueologías de la memoria industrial a través de mediaciones digitales». *F-ILIA* 11 (2025): 69–92.

Recibido: 30 de junio de 2025 / Aceptado: 31 de agosto de 2025

liza la mediación digital para abrir tensiones temporales y especular futuros posibles, cuestionando la narrativa lineal del progreso y destacando la agencia de objetos y espacios en red.

PALABRAS CLAVE: espacialidad laboral, realidad aumentada, fotogrametría, memoria industrial, agencia de objetos

ABSTRACT

This text analyzes the transformation of labor spatialities in Chile through the *Espectro Derivas* project, which digitalizes and reconstructs fragments of industrial ruins from Lota and Corral using photogrammetry and augmented reality. It offers a critical reflection on the relationship between work, technology, and culture, considering how industrial remnants shape invisible narratives in contemporary times. The work employs digital mediation to open temporal tensions and speculate on possible futures, questioning the linear narrative of progress and highlighting the agency of objects and spaces in networks.

KEYWORDS: Labor spatiality, augmented reality, photogrammetry, industrial memory, object agency

Introducción

La espacialidad que habitamos es un dispositivo activo que configura prácticas materiales cotidianas y formas de pensamiento, subjetividad y cultura. El análisis de las espacialidades laborales resulta fundamental para comprender la interrelación entre trabajo, tecnología y la organización social en el contexto contemporáneo. La transformación acelerada de los modos de producción y el desplazamiento de la fuerza laboral desde la industria hacia el sector terciario —caracterizado por servicios y empleos deslocalizados— implican una reconfiguración profunda de la experiencia espacial y material del trabajo.

En Chile, aproximadamente el 70 % de la fuerza laboral se desempeña hoy en servicios, lo que representa un cambio radical respecto a la época industrial, donde la mayor parte del empleo estaba anclada en espacios fabriles. Esta transición implica nuevas formas de espacialidad que afectan la percepción y la cultura laboral, y que se manifiestan en entornos cada vez más fragmentados, digitales y precarizados. Las preguntas que guían esta investigación son: ¿cómo nos afectan las espacialidades laborales que habitamos en la actualidad? ¿De qué manera los vestigios industriales nos ofrecen una ventana a distintas narrativas y percepciones del espacio? ¿Cómo pueden aportar la digitalización y la realidad aumentada a revelar estas dinámicas?

Espectro Derivas aborda estas preguntas desde un enfoque crítico y especulativo, tomando como objetos de estudio dos espacios industriales emblemáticos en Chile: Lota y Corral, territorios marcados por la minería del carbón y la siderurgia, respectivamente. Estos lugares, actualmente en ruinas, constituyen sitios materialmente cargados de historia y memoria, que palpitan en sus estructuras deterioradas. El proyecto digitaliza fragmentos de estos entornos con tecnologías de fotogrametría y realidad aumentada, no para replicar fielmente el pasado, sino para abrir una fisura en la percepción, una tensión entre temporalidades que permita repensar la relación entre espacio, trabajo y cultura.

Esta investigación sostiene que las espacialidades industriales en ruinas, lejos de ser meros vestigios estáticos, actúan como me-

diadores simbólicos y materiales que permiten reflexionar sobre las transformaciones del trabajo, la tecnología y el territorio en la contemporaneidad. La puesta en diálogo entre lo físico y lo digital se convierte en un dispositivo para visibilizar procesos invisibilizados por las lógicas neoliberales y tecnológicas dominantes, cuestionando narrativas lineales de progreso y proponiendo una mirada crítica hacia futuros posibles.

Marco teórico: narrativas, espacialidad y agencia

Narrativas como arquitectura del mundo

Nuestra comprensión del mundo es el resultado de un entramado de narrativas y discursos que, a través de relatos y ficciones, construyen nuestra realidad y la manera en que la habitamos. Las historias que elegimos contar y escuchar moldean nuestras percepciones, establecen jerarquías y definen lo que consideramos «normal». No se trata de negar la existencia de hechos objetivos, sino de reconocer que la forma en que se presentan influye profundamente en nuestra vida cotidiana. En este sentido, como plantea Ursula K. Le Guin¹ en su teoría de la bolsa de la ficción, la narrativa dominante ha privilegiado la historia del cazador —centrada en la violencia y el conflicto—, invisibilizando otros relatos más cotidianos y cooperativos, como la historia de los recolectores o agricultores.

El proyecto *Espectro Derivas* se sitúa en esta reflexión, ya que su propósito es precisamente interpelar la narrativa hegemónica que ha invisibilizado las historias y los espacios del trabajo industrial en Chile. La obra busca ir más allá del relato del «progreso» o del «abandono», y propone una ficción que rescata las memorias de estos lugares, dándoles sentido y agencia en el presente. En esta misma línea, el trabajo se nutre de la propuesta de Donna Haraway² sobre la

¹ Ursula K. Le Guin, *La teoría de la bolsa de la ficción* (Rara Avis Editorial, 2022).

² Donna Jeanne Haraway, *Ciencia, cyborgs, y mujeres la reinención de la naturaleza* (Ediciones Cátedra, 1995).

importancia de las «ficciones especulativas». Lejos de ser un ejercicio de evasión, estas ficciones se convierten en herramientas para tejer historias alternativas y construir mundos posibles a partir de relatos situados. El proyecto visibiliza el pasado industrial de Lota y Corral, mientras que utiliza la ficción para fabular sobre el presente y el futuro del trabajo y su relación con el territorio.

Estas perspectivas resaltan el rol generativo de la ficción como práctica crítica que tensiona relatos hegemónicos y visibiliza lo excluido. La ficción opera como un dispositivo para intervenir en la realidad, desplegando posibilidades de pensar y habitar el mundo.

Espacialidad: como portadora de memoria

El espacio se entiende aquí como un dispositivo activo y relacional. Su configuración material modula acciones posibles, experiencias corporales y producción de significados sociales. La manera en que percibimos y habitamos nuestros entornos está intrínsecamente ligada a las historias que contamos, estableciendo un vínculo inseparable entre narrativas y espacio. El concepto de «lugar» adquiere significado a través de esta interacción, transformándose en un entorno lleno de experiencias y sentido, donde la memoria se erige como un ancla poderosa en la relación entre personas y su entorno, influyendo tanto en la identidad individual como en la colectiva.

Autores como Marc Augé³ y Henri Lefebvre⁴ han enriquecido esta comprensión del lugar. Augé introduce la idea de «lugares antropológicos», espacios con significado cultural y sentido donde la interacción entre el sujeto y el entorno fomenta la coexistencia social y el arraigo. Por su parte, Lefebvre analiza el espacio en tres dimensiones: lo percibido (el espacio físico), lo concebido (las ideas y planos de diseñadores) y lo vivido (el espacio de la experiencia y la práctica cotidiana). Estas perspectivas nos permiten entender que el espacio no es una superficie neutral, sino un entorno dinámico,

³ Marc Augé, *Los «no lugares»: espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad* (Gedisa, 2014).

⁴ Henri Lefebvre, *La producción del espacio* (Capitán Swing, 2013).

cargado de memorias y de significados que determinan nuestra manera de habitarlo.

El proyecto *Espectro Derivas* se nutre de estas ideas para situar a las ruinas industriales como lugares donde la cultura se sedimenta y se reactiva. Al trabajar sobre las ruinas de las instalaciones industriales de Lota y Corral, el proyecto aborda estos espacios no como residuos arquitectónicos, sino como materializaciones de un orden laboral y político que persisten más allá de su aparente abandono. Mediante la digitalización, la obra se apropia de la condición espectral de estas ruinas para reactivar narrativas que contienen: aunque hoy sean ruinas, conservan vestigios materiales de dinámicas colectivas de trabajo y representan una escala que excede lo humano, mostrando cómo, incluso en su estado fragmentado, estos espacios continúan organizando imaginarios de productividad y memoria en la contemporaneidad.

La agencia de los objetos y la materia vibrante

La organización del espacio, como hemos visto, no solo moldea la manera en que habitamos, también determina qué procesos se vuelven visibles o permanecen ocultos a nuestra percepción. En este sentido, la noción de agencia se extiende más allá de lo humano para incluir la vitalidad inherente a todos los elementos materiales que nos rodean. El proyecto *Espectro Derivas* se sustenta en este principio, abordando la materia y los objetos como actores que influyen activamente en el devenir del mundo.

Este enfoque se alinea con el concepto de hiperobjetos propuesto por Timothy Morton⁵. Los hiperobjetos son entidades tan vastas y distribuidas en el tiempo y el espacio que exceden nuestra capacidad de percepción directa, como el cambio climático, la contaminación o, en el caso de este proyecto, los complejos sistemas económicos e industriales. Al trabajar con las ruinas de Lota y Corral, la obra aborda estos vestigios como manifestaciones tangibles de un hiperobjeto:

⁵ Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World* (University of Minnesota Press, 2013).

el pasado industrial. El proyecto hace visible lo invisible, mostrando cómo la magnitud de estos procesos históricos aún influye en nuestra realidad, incluso cuando no los percibimos directamente en nuestra vida cotidiana.

En esta misma línea, la obra dialoga con la «geología de los medios» de Jussi Parikka⁶, quien nos invita a considerar la agencia de materiales que a menudo pasan desapercibidos, como el polvo y los residuos. Para Parikka, estos elementos no son simples desechos, sino portadores de una historia, huellas de procesos y desarrollos pasados. En *Espectro Derivas*, los modelos tridimensionales, con su estética de nube de puntos, funcionan como ese «polvo digital» que arrastra consigo fragmentos de historia y memoria, conectando el pasado industrial con las prácticas laborales presentes.

Finalmente, la noción de «materia vibrante» de Jane Bennett⁷ re- fuerza este argumento. Bennett propone que toda materialidad, desde una simple piedra hasta una compleja estructura, es un tejido activo y en movimiento. Esta perspectiva nos lleva a reconocer que las ruinas industriales no son inertes, ya que poseen una vitalidad que se resiste a ser olvidada. El proyecto dialoga con esta vitalidad, transformando los restos oxidados en artefactos digitales que, al igual que los objetos de los que provienen, continúan ejerciendo una agencia y afectando a quienes se encuentran con ellos.

La ontología del objeto digital y la mediación tecnológica

En la era contemporánea, la tecnología ha trascendido su rol instrumental para convertirse en un mediador activo que configura nuestra relación con el mundo, los objetos y los espacios. Este fenómeno, analizado por Peter-Paul Verbeek⁸, nos obliga a reconsiderar el significado de los objetos, promueve que la tecnología nos ayuda a alcanzar un objetivo, al mismo tiempo que media en cómo percibimos

6 Jussi Parikka, *Una geología de los medios* (Caja Negra, 2021).

7 Jane Bennett, *Materia vibrante: una ecología política de las cosas* (Caja Negra Editora, 2022).

8 Peter-Paul Verbeek, *What Things Do: Philosophical Reflections on Technology, Agency, and Design* (Pennsylvania State University Press, 2005).

y entendemos la realidad misma. En este sentido, la fotogrametría y la realidad aumentada, herramientas centrales de *Espectro Derivas*, no son neutras. Por el contrario, median nuestra experiencia de las ruinas industriales, moldeando la forma en que el pasado se muestra en el presente digital.

Esta mediación tecnológica nos lleva a reflexionar sobre la naturaleza de los objetos digitales. Yuk Hui⁹, en su trabajo sobre la ontología del objeto digital, plantea que un objeto digital no es una simple copia de un objeto físico, sino que se convierte en una entidad con su propia agencia y existencia. Un modelo 3D, una nube de puntos o una animación en realidad aumentada no son meras réplicas inertes de una ruina; son nuevos objetos que, aunque relacionados con su origen material, poseen una existencia autónoma en el entorno digital.

Espectro Derivas se nutre de estas ideas para explorar las tensiones entre lo físico y lo digital. Al transformar las ruinas industriales en modelos 3D y «criaturas especulativas», el proyecto documentando el pasado, intenta crear entidades que interrogan la memoria y la materialidad. La obra muestra cómo la digitalización se convierte en un acto de especulación ontológica, donde los restos de un mundo físico se transforman en una red de relaciones digitales que persiste más allá de la obsolescencia. De este modo, el proyecto demuestra que, al igual que los objetos físicos que pierden su función, los objetos digitales también poseen una vida propia que desafía nuestra percepción de la permanencia y el olvido.

Método

Mediar materia

El método combina procesos técnicos y reflexivos para mediar entre materia física y formatos digitales, entendiendo esta mediación como espacio para la reflexión crítica y la especulación.

Fotogrametría. La fotogrametría captura la realidad física desde múltiples ángulos para reconstruir modelos digitales 3D en forma

⁹ Yuk Hui, *Sobre la existencia de los objetos digitales* (Materia Oscura, 2023).

de nubes de puntos y mallas texturizadas. Este proceso es parcial y fragmentario, generando un «eco digital» que carece de contexto y memoria completa. Cada archivo es una interpretación, resultado de decisiones sobre qué mostrar o eliminar. La fotogrametría funciona como tecnología de mediación, abriendo espacio a la intervención artística para introducir ficciones a partir de modelos editables.

Optimización 3D. Para uso en web o dispositivos móviles es necesario optimizar los modelos, equilibrando detalle visual y peso computacional. Se aplican técnicas de reducción de polígonos y horneado de texturas para mantener apariencia compleja con geometría simplificada. Este proceso crea una ilusión estética que excede la estructura real, abriendo un espacio autoral para la construcción de significado más allá de la reproducción mimética.

Realidad aumentada. Se diferencia entre realidad aumentada (RA) y realidad virtual (RV). La RA superpone capas digitales en el entorno físico en tiempo real. El desarrollo se realiza en tres vías principales: aplicaciones móviles (APK), filtros para redes sociales y programación web. Cada una presenta diferentes niveles de control, accesibilidad y autonomía.

- Aplicaciones móviles permiten experiencias estables y personalizadas, pero requieren instalación.
- Filtros en redes sociales facilitan acceso masivo, aunque dependen de políticas de plataformas y limitan autonomía.
- Programación web ofrece accesibilidad sin instalación, con limitaciones técnicas.

Estas opciones implican decisiones estratégicas sobre difusión y sostenibilidad.

Edición y manipulación digital. El trabajo en *software* como Metashape¹⁰ y Blender¹¹ permite editar modelos para evidenciar la naturaleza digital mediante formatos fragmentarios, como nubes de puntos (.PLY), y para crear modelos optimizados que tensionan la relación físico-virtual. Esta mediación digital expande la relación entre materia, memoria y narrativa, transformando la reproducción en especulación.

¹⁰ [metashape.com](https://www.metashape.com)

¹¹ [blender.com](https://www.blender.com)

Digitalización de dos paisajes industriales: Lota y Corral

El proyecto se concentra en dos sitios industriales emblemáticos de Chile: Lota, asociado con la minería del carbón, y Corral, un puerto ligado a la industria siderúrgica. Ambos lugares, marcados por una historia de trabajo colectivo intenso y estructuras materiales de gran escala, funcionan como portales hacia otra temporalidad que aún palpita en sus ruinas y en la memoria material de sus restos. La digitalización de estos espacios no intenta reproducir formas; busca evidenciar las tensiones entre pasado y presente, memoria y olvido, física y virtualidad.

El desarrollo de se articula en dos grandes hitos complementarios. El primero corresponde a la captura y digitalización de estos espacios industriales y su transformación en un repositorio digital recorrible. Este repositorio permite una exploración inmersiva y abierta, con modelos accesibles para descarga y visualización interactiva, que otorgan al usuario la posibilidad de recorrer los espacios y observar detalles arquitectónicos y técnicos en formatos que remiten a su condición fragmentaria y espectral.

El segundo hito se orienta a la digitalización y reinterpretación de elementos arquitectónicos y detalles constructivos que conforman estas espacialidades industriales. Este proceso da origen a ficciones digitales —criaturas especulativas— ancladas a locaciones geográficas específicas mediante realidad aumentada. Estas criaturas y artefactos digitales se insertan en el entorno urbano contemporáneo, en lugares donde actualmente se desarrollan actividades laborales, generando un contraste directo entre el pasado industrial y las prácticas laborales presentes.

Digitalización de estructuras y herramientas industriales en estado de ruina

Las construcciones digitalizadas están ubicadas en la periferia de nuestra cotidianidad habitual. Son sitios que habitamos desde la informalidad: como espacios de escape, encuentro, creación o experi-

mentación, pero poco comprendidos en su contexto original. Son guardianes de memorias y misterios que requieren un relato que las revele. Las ruinas son habitadas en un sentido diferente a su función original, que en su momento fue eminentemente productiva y colectivamente sostenida.

A pesar de las transformaciones, estos lugares conservan elementos arquitectónicos contundentes: muros gruesos, techos altos y galpones de dimensiones desbordantes diseñados para albergar maquinaria monumental. La escala y la arquitectura configuran una espacialidad particular, que moldeó formas de trabajo, así como también las relaciones sociales y el sentido del lugar.

Esta monumentalidad espacial contrasta con las prácticas laborales actuales, donde la tecnología promueve la ilusión de la individualidad y la fragmentación de los espacios. El cambio es abismal: desde la maquinaria humana colectiva y los galpones imponentes, hasta cubículos diminutos y dispositivos multifuncionales que condensan varias tareas en objetos portátiles.

Espectro Derivas surge de esta pregunta materializada: ¿cuántos cubículos de trabajo contemporáneos cabrían dentro de un galpón industrial? Esta reflexión abre una ventana para pensar la transformación radical de las espacialidades laborales y sus implicancias políticas y culturales. Aunque la transferencia total de estas estructuras mediante realidad aumentada excede las posibilidades técnicas actuales, se logró crear un archivo digital abierto que funciona como repositorio y espacio de exploración, accesible a quien desee transitarlo y descargarlo.

El proyecto busca evocar las dinámicas, tiempos y esfuerzos contenidos en estos espacios a través de las formas que emergen de las máquinas y sus engranajes superpuestos. La dificultad para decodificar a simple vista estas formas estimula una experiencia de desorientación y relectura, poniendo en evidencia la complejidad material y simbólica que sostenía esas espacialidades.

Repositorio digital: arquitectura evanescente

El repositorio digital se organiza en dos plataformas principales: Sketchfab¹² y Cables.gl¹³. En Sketchfab, los modelos 3D son descargables para que los usuarios puedan examinarlos con detalle y replicar el proceso de exploración. Cables.gl ofrece un entorno interactivo para recorrer virtualmente las nubes de puntos y estructuras digitalizadas.

La elección estética de presentar los modelos en forma de nube de puntos enfatiza la fragilidad y la evanescencia de lo digital, subrayando que se trata de interpretaciones parciales, sombras y espectros de la materialidad original. Esta condición intermitente remite a la precariedad de la memoria digital y a la volatilidad de los recuerdos materiales.

Jonathan Opazo¹⁴ describe estos fragmentos como «arquitecturas evanescentes cuyos átomos vibran a medida que las recorremos». Así, los objetos que podrían presentarse como reliquias inmutables se vuelven entidades móviles y vivas en su condición espectral, capaces de narrar historias que fluctúan entre la presencia y la ausencia.

Esta materialidad digital desafía la idea de una reproducción fiel o definitiva y abre un espacio para la especulación y la intervención artística que cuestiona la linealidad histórica y la estabilidad ontológica de las cosas.

Realidad aumentada geolocalizada mediante *image tracking*

Para propiciar un encuentro directo entre el pasado y el presente, *Espectro Derivas* emplea tecnología de realidad aumentada (AR) geolocalizada con técnica de *image tracking* desarrollada en MetaSpark¹⁵. Esta permite anclar objetos digitales en imágenes específicas, las cuales se sitúan en lugares concretos de la ciudad. De este modo, se genera un

¹² sketchfab.com

¹³ cables.gl

¹⁴ Jonnathan Opazo, «Criaturas evanescentes: Un apunte sobre Espectro Derivas de Almendra Díaz», Wordpress, Poesía & Capitalismo, 10 de julio de 2024, <https://poesiaycapitalismo.wordpress.com/2024/07/10/criaturas-evanescentes-un-apunte-sobre-espectro-derivas-de-almendra-diaz/>

¹⁵ metaspark.com

contraste visual y espacial entre las ruinas industriales y los entornos laborales contemporáneos.

Se seleccionaron espacios de alto tránsito para instalar códigos QR que guían a los espectadores hacia filtros de AR. Al enfocar estas imágenes, aparecen modelos tridimensionales de herramientas y artefactos antiguos que cobran vida en el entorno actual.

La experiencia de AR se compone de tres capas conceptuales y visuales, que el usuario puede alternar mediante interacción táctil:

1. Ficha técnica: presenta datos materiales, históricos y funcionales del objeto.
2. Estado «intacto»: modelo digital que muestra el artefacto en su condición actual tras años de abandono y deterioro.
3. Versión especulativa: una deformación distópica que convierte el objeto en un vestigio abstracto o simbólico, en una criatura que sugiere otros futuros posibles y una mutabilidad tecnológica.

Este triple despliegue problematiza la noción de utilidad y permanencia, invitando a reflexionar sobre cómo los objetos transforman y son transformados por su contexto, incluso después de perder su función original.

Desarrollo del proyecto: *Espectro Derivas*

Hibridaciones y diseño especulativo
de objetos y lugares del porvenir

El proyecto *Espectro Derivas* explora la espacialidad laboral y su impacto cultural, articulando una crítica a través de la materialidad y la simbolización de los espacios industriales en ruinas. Estos vestigios, lugares antropológicos, según la definición de Marc Augé¹⁶, condensan la identidad, la memoria y la historia de las comunidades. Son espacios singulares que mantienen viva la memoria de un pasado productivo, a la vez que se proyectan como territorios de especulación sobre los modos de trabajo y de vida que aún nos atraviesan.

¹⁶ Augé, Los «no lugares».

Desde la perspectiva de Henri Lefebvre¹⁷, el espacio es siempre producido socialmente y, por lo tanto, está cargado de relaciones de poder. En este sentido, las ruinas industriales de Lota y Corral no pueden entenderse como meros residuos arquitectónicos. Al contrario, son materializaciones de un orden laboral y político que persiste más allá de su aparente abandono. La obra se apropia de esta condición y la reactiva a través de la digitalización, mostrando cómo los espacios industriales siguen organizando los imaginarios de productividad incluso cuando su función práctica se ha extinguido.

El enfoque especulativo del proyecto, que toma las ruinas como materia prima para elaborar objetos y territorios del porvenir, dialoga con el pensamiento de Donna Haraway¹⁸ y Ursula K. Le Guin¹⁹. Al igual que ellas, *Espectro Derivas* propone que las ruinas no son el cierre de un ciclo histórico, sino puntos de partida para fabular otros futuros posibles. La digitalización y recombinación de fragmentos, por ejemplo, en los modelos tridimensionales de las antiguas herramientas de trabajo, subraya que los cimientos industriales continúan informando nuestras estructuras culturales.

Las preguntas que guían esta sección —«¿cómo nos afectan las espacialidades que habitamos hoy?»— ponen en evidencia una transición histórica. Si en el pasado el trabajo se vinculaba a la industria pesada, hoy más del 70 % de los empleos en Chile se concentran en el sector terciario. *Espectro Derivas* tensiona esa transformación al recordar que la infraestructura material de la industria continúa sosteniendo, de manera espectral, las lógicas de productividad que definen nuestra contemporaneidad. Así, las ruinas habitadas o deshabitadas se retratan como lugares antropológicos donde memoria, identidad y cultura vibran, habilitando una lectura crítica y especulativa de nuestro presente.

17 Lefebvre, *La producción del espacio*.

18 Haraway, *Ciencia, cyborgs, y mujeres la reinención de la naturaleza*.

19 Le Guin, *La teoría de la bolsa de la ficción*.

Reflexión crítica sobre las espacialidades laborales y la memoria

El contraste entre las dos temporalidades —las ruinas industriales y los espacios laborales actuales— habilita un diálogo crítico sobre la relación entre tecnología, trabajo y espacio. Allí donde antes existieron fábricas que condensaban la organización material del trabajo, hoy predominan dinámicas fragmentadas y móviles vinculadas al sector terciario. En las calles y plazas, donde transcurre la rutina de millones de trabajadores en Chile, *Espectro Derivas* inserta dispositivos digitales que remiten a herramientas industriales obsoletas, objetos cuyo uso ya casi nadie recuerda. La operación genera un efecto de extrañamiento: tecnologías que en otro momento articularon esfuerzos colectivos reaparecen desplazadas en un contexto que privilegia el trabajo deslocalizado, precario y sin anclaje espacial.

Esta reactivación de lo obsoleto conecta directamente con la teoría de Henri Lefebvre²⁰, quien señala que cada espacialidad contiene estratos de tiempos superpuestos. En este sentido, las herramientas industriales son vestigios de huellas activas que continúan afectando la manera en que pensamos el trabajo contemporáneo. Su presencia espectral recuerda que la supuesta inmaterialidad del trabajo digital descansa todavía sobre infraestructuras materiales y memorias culturales que persisten en el territorio. De este modo, la obra problematiza la idea de que el trabajo ha desaparecido o se ha desmaterializado sin consecuencias, sugiriendo que las espacialidades pasadas aún afectan la forma en que concebimos nuestra actividad laboral y el territorio.

La propuesta activa, además, lo que Jane Bennett²¹ denomina la vibración de la materia: los objetos tecnológicos, incluso cuando han perdido su función original, mantienen la capacidad de afectar e inscribirse en la experiencia. La instalación busca poner en circulación sus resonancias presentes, interrumpiendo la idea de que lo obsoleto carece de relevancia. Desde la perspectiva de las arqueologías de los

²⁰ Lefebvre, *La producción del espacio*.

²¹ Bennett, *Materia vibrante*.

medios, planteada por autores como Jussi Parikka²², estos objetos no desaparecen, más bien, se sedimentan como capas de temporalidad técnica. *Espectro Derivas* toma esa lógica y la rearticula estéticamente, permitiendo que los residuos del pasado industrial se conviertan en materia especulativa sobre nuestro presente laboral.

De este modo, la obra problematiza la idea de que el trabajo ha desaparecido o se ha desmaterializado sin consecuencias. Por el contrario, sugiere que las espacialidades pasadas todavía afectan la forma en que concebimos la actividad laboral, la tecnología y el territorio. Al instalar estas herramientas en un contexto urbano actual, la propuesta abre la posibilidad de pensar, como sugiere Donna Haraway²³, desde los restos y las ruinas: no como puntos finales, sino como condiciones fértiles para imaginar modos alternativos de habitar y trabajar.

La función de la ficción: memoria, especulación y crítica

La superposición de capas digitales y físicas en *Espectro Derivas* —entre documentación y deformación— tiene la intención de abrir un espacio, una grieta para imaginar futuros alternativos. La ficción se plantea aquí como un mecanismo crítico para interrogar la historia material y la cultura del trabajo, mostrando cómo los objetos y espacialidades industriales, aun desplazados, continúan afectando nuestras formas de vida. Al transformarse en artefactos distópicos, los objetos digitalizados desentierran huellas de una vida laboral relegada al olvido, pero todavía vibrante en los paisajes que habitamos. Cada artefacto ficcional se convierte en una puerta de entrada hacia futuros posibles, donde las estructuras que alguna vez sustentaron la idea de progreso aparecen mutadas, inservibles o irreconocibles.

En esta línea, la obra se relaciona con lo que Jonathan Opazo²⁴ ha señalado respecto a la *hauntología*, concepto trabajado por Philip K. Dick y Mark Fisher, que entiende las ruinas como huellas espectra-

22 Parikka, *Una geología de los medios*.

23 Haraway, *Ciencia, cyborgs, y mujeres la reinención de la naturaleza*.

24 Opazo, «criaturas evanescentes».

les de un tiempo inconcluso, siempre insistiendo en no desaparecer. *Espectro Derivas* se apropia de esta condición espectral y la reactiva a través de la realidad aumentada, proponiendo que los espacios y objetos que creemos obsoletos siguen habitando nuestro presente como fragmentos de una memoria colectiva.

La ficción en el proyecto no opera como evasión, sino como crítica especulativa. En este punto resuena la perspectiva de Ursula K. Le Guin²⁵, quien defendía la potencia del relato imaginativo para ensayar modos distintos de habitar el mundo. Al igual que en sus ficciones, *Espectro Derivas* convoca a fabular no desde la negación de lo real, sino desde sus ruinas, usando la imaginación como recurso para repensar el trabajo y el territorio. Esta misma operación dialoga con Donna Haraway²⁶, quien plantea la importancia de generar «figuraciones» que nos permitan imaginar futuros situados, conscientes del costo cultural, humano y territorial de lo que llamamos progreso.

La realidad aumentada, al hacer visibles esos fantasmas, funciona como un espejo en el que cada espectador confronta su relación con el tiempo, el espacio y la tecnología. Más que evocar un pasado clausurado, la obra invita a pensar un futuro que se abre desde las ruinas: un futuro donde lo espectral no es residuo, sino materia activa para imaginar otras formas de vida y de trabajo.

Laboratorio y exposición

Una parte significativa de *Espectro Derivas* atravesó un proceso de desarrollo dentro de un laboratorio de proyectos XR en el marco del Festival de Cine Nacional de Ñuble. Este espacio permitió explorar y perfeccionar la aplicación en realidad aumentada, y funcionó como un puente entre el proceso creativo y un público directamente vinculado al paisaje industrial de la región. Cada mañana se realizaban charlas guiadas por el tutor del laboratorio, donde discutíamos tanto las implicancias técnicas como narrativas de nuestras propuestas. Durante

²⁵ Le Guin, *La teoría de la bolsa de la ficción*.

²⁶ Haraway, *Ciencia, cyborgs, y mujeres la reinención de la naturaleza*.

las tardes, el laboratorio se abría al público, lo que ofrecía la oportunidad de observar cómo las personas interactuaban con los proyectos y recoger impresiones inmediatas.

Trabajar en Ñuble añadió una dimensión inesperada al proyecto. La región, marcada por sus propias ruinas industriales, resonaba con las preguntas de *Espectro Derivas*. Algunos visitantes reconocieron herramientas digitalizadas que habían formado parte de la vida cotidiana de sus familias, y compartieron anécdotas sobre oficios fabriles y dinámicas comunitarias hoy casi desaparecidas. Estos relatos confirmaron que los objetos no solo remiten a un pasado material, sino que continúan habitando la memoria individual y colectiva. La obra adquirió en este contexto una validación cultural inesperada: las imágenes digitales activaban recuerdos latentes y propiciaban un diálogo intergeneracional sobre la transformación del trabajo.

La interacción directa con los usuarios también permitió realizar ajustes técnicos a la experiencia de realidad aumentada. Se incorporaron indicadores visuales que invitaban a tocar la pantalla para alternar entre capas de visualización —desde la ficha técnica al estado «original» de las herramientas, y de ahí a su versión especulativa—. Asimismo, se simplificaron las fichas para mejorar su legibilidad y se optimizó el tamaño y contraste de los códigos QR en el suelo, facilitando su lectura desde diferentes distancias y dispositivos. Estos cambios, motivados por la mediación con el público, hicieron que la obra resultara más accesible y comprensible para diversos tipos de usuarios.

Tras esta etapa de laboratorio, *Espectro Derivas* tuvo su inauguración en Todas las Aguas del Mundo, museo y centro de interpretación en Valdivia. Esta exposición oficializó el lanzamiento del sitio web del proyecto, que funciona como repositorio digital de los entornos industriales digitalizados, plataforma de acceso a las experiencias en AR y espacio de contextualización crítica.

En Valdivia, la exposición incluyó un programa de mediaciones escolares que permitió profundizar en la recepción del proyecto. Las visitas se estructuraron en tres momentos: un recorrido inicial por el sitio web, una exploración urbana en busca de los puntos de realidad aumen-

tada dispersos en la ciudad, y un regreso al museo para una reflexión colectiva. Durante estas instancias, surgieron discusiones en torno a cómo las transformaciones del trabajo han modificado la vida en comunidad y nuestra relación con los objetos. Algunos estudiantes se sorprendieron al descubrir que herramientas digitalizadas —que percibían como extrañas o «de museo»— habían sido esenciales en la vida laboral de generaciones anteriores. Esa confrontación entre la novedad de la tecnología AR y la obsolescencia de los objetos activó un diálogo crítico sobre la continuidad y el cambio en las formas de trabajar.

En cada mediación, quedó en evidencia que el cruce entre memoria industrial y dinámicas contemporáneas abre un terreno fértil para reflexionar sobre futuros posibles. El proyecto se experimentó como una obra artística que cataliza preguntas sobre cómo queremos relacionarnos con la tecnología, el trabajo y los territorios que habitamos.

Conclusiones

En sus derivas digitales, el proyecto no busca replicar ni reconstruir el pasado industrial, sino tensionarlo, reimaginarlo y proyectarlo hacia futuros posibles. Al confrontar estas estructuras obsoletas con tecnologías contemporáneas como la digitalización y la realidad aumentada, se interroga sobre las transformaciones de la espacialidad laboral y sus implicaciones en nuestras vidas actuales.

El proceso creativo del proyecto es, en sí mismo, una narrativa especulativa. Escanear objetos del mundo real, digitalizarlos, editarlos y transformarlos hasta ficcionarlos al límite de su reconocimiento como un ejercicio crítico. Cada figura resultante conserva vestigios de lo que fue: herramientas, engranajes y arquitecturas que, aunque transformadas, aún evocan su origen. Este ciclo de objeto análogo > digitalización > edición > retorno al mundo análogo mediante realidad aumentada, permite jugar con las líneas entre lo tangible y lo intangible, cuestionando cómo habitamos y transformamos nuestro entorno material.

El proyecto sitúa las ruinas industriales como testimonios de una época en la que el trabajo y el espacio eran inseparables: maquinarias que demandaban esfuerzo colectivo, arquitecturas que desbordaban la escala humana y dinámicas laborales que moldeaban tanto las corporalidades como los imaginarios. Sin embargo, esta espacialidad contrasta de forma radical con los entornos laborales actuales, marcados por la precariedad espacial, la desmaterialización de los procesos y la ilusión de una independencia que enmascara formas más sutiles de control y alienación.

Lo irónico del proyecto emerge en un hecho reciente: la tecnología que dio vida a la realidad aumentada de *Espectro Derivas* ahora está obsoleta. Meta Spark, la plataforma utilizada para programar las interacciones en AR, dejó de funcionar desde el 14 de enero del 2025, eliminando todos los filtros alojados allí. Esta decisión, tomada unilateralmente por Meta, afectando este proyecto y a cientos de creadores cuyas obras desaparecieron con un par de clics. Este evento evidencia cómo las tecnologías actuales, lejos de ser herramientas independientes y duraderas, dependen de un ciberfeudalismo donde los gigantes corporativos, como Mark Zuckerberg y su equipo, determinan qué persiste y qué se elimina.

Esta dependencia de infraestructuras digitales controladas pone en cuestión la noción misma de permanencia y autonomía en el arte contemporáneo mediado por tecnología. Las herramientas que utilizamos para explorar y documentar también están sujetas a ciclos de obsolescencia impuestos desde fuera, lo que nos obliga a repensar nuestras estrategias creativas y críticas en torno a la relación entre tecnología, memoria y poder.

Al entrelazar memoria y tecnología, ficción y realidad, nos planteamos preguntas fundamentales sobre la agencia de los espacios y los objetos, sobre nuestra capacidad de imaginar mundos más justos, y sobre cómo las narrativas que elegimos hoy darán forma a las estructuras que habitaremos mañana.

Bibliografía

- Augé, Marc. *Los «no lugares»: espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa, 2014.
- Bennett, Jane. *Materia vibrante: una ecología política de las cosas*. Caja Negra Editora, 2022.
- Haraway, Donna Jeanne. *Ciencia, cyborgs, y mujeres la reinención de la naturaleza*. Ediciones Cátedra, 1995.
- Hui, Yuk. *Sobre la existencia de los objetos digitales*. Editado por Fernando Manjarrés. Materia Oscura, 2023.
- Le Guin, Ursula K. *La teoría de la bolsa de la ficción*. Rara Avis Editorial, 2022.
- Lefebvre, Henri. *La producción del espacio*. Capitán Swing, 2013.
- Morton, Timothy. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. University of Minnesota Press, 2013.
- Opazo, Jonnathan. «Criaturas evanescentes: Un apunte sobre Espectro Derivas de Almendra Díaz». *Wordpress. Poesía & Capitalismo*, 10 de julio de 2024. <https://poesiaycapitalismo.wordpress.com/2024/07/10/criaturas-evanescentes-un-apunte-sobre-espectro-derivas-de-almen-dra-diaz/>.
- Parikka, Jussi. *Una geología de los medios*. Caja Negra, 2021.
- Verbeek, Peter-Paul. *What Things Do: Philosophical Reflections on Technology, Agency, and Design*. Pennsylvania State University Press, 2005.

Anexo: imágenes



Figura 1. Imágenes propias de Enacar, Lota, Región del Bío Bío, Chile 2022.

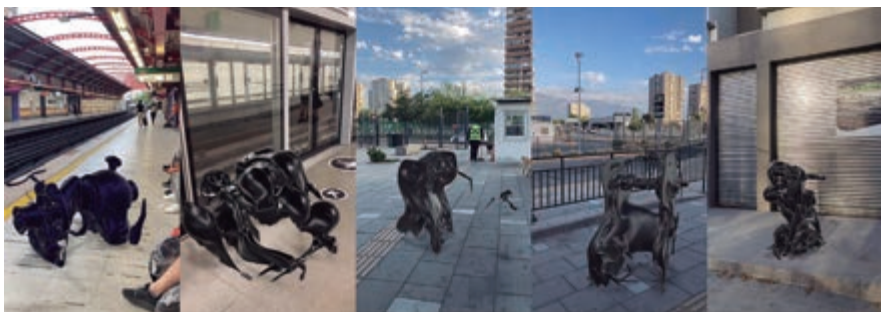


Figura 2. Imágenes propias de *Espectro Derivas*, versión web, Santiago, Chile, 202

Anexo: enlaces del proyecto

<https://espectroderivas.cl/>

Repositorio descargable

<https://skfb.ly/pyHvH>

<https://skfb.ly/oQxTo>

<https://skfb.ly/pyHvI>

Repositorio recorrible

<https://ser-ver.hotglue.me/?ED/>

Modelos ficcionales

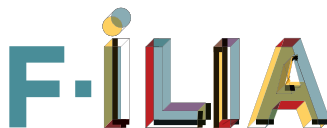
<https://metalsutil.github.io/ARs/espectroderivas/anclaje/index.html>

<https://metalsutil.github.io/ARs/espectroderivas/bobina/index.html>

<https://metalsutil.github.io/ARs/espectroderivas/sujetador/index.html>

<https://metalsutil.github.io/ARs/espectroderivas/timon/index.html>

<https://metalsutil.github.io/ARs/espectroderivas/tope-ferrocarril/index.html>



Revista N.º 11
Guayaquil, Ecuador
I Semestre 2025
ISSN: 2697-3596

Entre mundos relacionales y extractivismo: cartografías artísticas en el Salar de Uyuni, Bolivia

Between Relational Worlds
and Extractivism: Artistic Cartographies
in the Salar de Uyuni, Bolivia

Antony Fabricio Lobatón Delgadillo¹

Universidad Privada Boliviana,
Laboratorio de Investigación en Comunicación y Humanidades

lobatonfabricio7@gmail.com

ORCID: 0009-0009-1857-1446

¹ Licenciado en Comunicación con mención en Cultura por la Universidad Privada Boliviana, participó con ponencias en la RAE (reunión anual de etnógrafos), en 2024, en Cochabamba y Sucre. Participó con su ponencia en la Jornada de Cine 2025 organizada por el CCELP. Hizo un diplomado en Metodologías de la Investigación Científica en el instituto GEM de Perú.

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Lobatón Delgadillo, Antony Fabricio. «Entre mundos relacionales y extractivismo: cartografías artísticas en el Salar de Uyuni, Bolivia». *F-ILIA* 11 (2025): 93-120.

Recibido: 30 de junio de 2025 / Aceptado: 12 de agosto de 2025

RESUMEN

La suspensión judicial de los contratos de litio en el Salar de Uyuni (2025) revela tensiones ontológicas entre racionalidades modernas e indígenas en Bolivia. Este análisis filosófico–discursivo examina cómo las disputas territoriales configuran un campo de batalla ontológico que trasciende el control de recursos para disputar las condiciones de inteligibilidad territorial. Mediante análisis crítico del discurso, hermenéutica decolonial y genealogía conceptual, se desentrañan las estructuras del neoextractivismo progresista y su coexistencia paradójica con ontologías indígenas. El estudio documenta cómo el «pluralismo jurídico truncado» subordina racionalidades no occidentales a imperativos capitalistas, mientras las cartografías artísticas comunitarias —textiles, videos participativos, *performances* ceremoniales y mapeos territoriales— operan como tecnologías ontológicas que performan mundos relacionales alternativos mediante codificaciones cromáticas, contravisualidades indígenas y ceremonias que convocan fuerzas no humanas como agentes políticos. Los resultados evidencian que estas cartografías mantienen horizontes postextractivistas cuando las estrategias políticas convencionales encuentran límites estructurales, sugiriendo que la transformación ontológica emerge de prácticas territoriales que preservan la diferencia en contextos de homogenización forzada.

PALABRAS CLAVE: ontologías políticas; extractivismo; cartografías artísticas; decolonialidad; fenomenología del territorio; Salar de Uyuni

ABSTRACT

The judicial suspension of lithium contracts in the Salar de Uyuni (2025) reveals ontological tensions between modern and indigenous rationalities in Bolivia. This philosophical–discursive analysis examines how territorial disputes configure an ontological battlefield that transcends resource control to dispute the very conditions of territorial intelligibility. Through critical discourse analysis, decolonial hermeneutics, and conceptual genealogy, the structures of progressive neo–extractivism and their paradoxical coexistence with indigenous ontologies are unraveled. The study documents how “truncated legal pluralism” subordinates non–Western rationalities to capitalist imperatives, while community artistic cartographies—textiles, participatory videos, ceremonial performances, and territorial mappings—operate as ontological technologies that perform relational alternative worlds through chromatic codifications, indigenous counter–visualities, and ceremonies that convene non–human forces as political agents. The results show that these cartographies maintain post–extractivist horizons when conventional political strategies encounter structural

limits, suggesting that ontological transformation emerges from territorial practices that preserve difference in contexts of forced homogenization.

KEYWORDS: political ontologies; extractivism; artistic cartographies; decoloniality; phenomenology of territory; Salar de Uyuni

Introducción: la configuración ontológica del conflicto extractivista

La suspensión judicial de los contratos para extracción de litio en el Salar de Uyuni constituye un punto de inflexión que revela las tensiones ontológicas inherentes al proyecto plurinacional boliviano. Esta decisión judicial no representa meramente un conflicto administrativo-legal, sino que opera como superficie de emergencia en la que se evidencian las contradicciones estructurales entre las racionalidades extractivistas modernas y las cosmologías territoriales indígenas. El evento expone cómo, pese a la arquitectura constitucional plurinacional, persisten dispositivos de poder que reproducen la lógica colonial de apropiación territorial, reduciendo espacios de significación ancestral a meras reservas de recursos naturales. La suspensión judicial, en este sentido, puede interpretarse como una manifestación de resistencia epistemológica que cuestiona los fundamentos ontológicos del modelo extractivista, revelando la imposibilidad de una verdadera descolonización mientras se mantengan intactas las estructuras conceptuales que configuran la relación modernidad-naturaleza. Este conflicto trasciende la dimensión jurídico-económica para situarse en el campo de batalla de las disputas sobre las condiciones de inteligibilidad que determinan qué formas de vida, qué relaciones territoriales y qué modelos de desarrollo pueden ser legitimados dentro del marco estatal boliviano contemporáneo.²

El conflicto del litio emerge así como un analizador de las contradicciones estructurales del Estado plurinacional, donde el reconoci-

2 Alberto Acosta, «Extractivismo y neoextractivismo: Dos caras de la misma maldición», en *Más allá del desarrollo*, eds. Miriam Lang y Dunia Mokrani (Quito: Fundación Rosa Luxemburg/Abya Yala, 2011), 87.

miento formal de ontologías indígenas coexiste con prácticas gubernamentales que reproducen lo que Arturo Escobar identifica como la «matriz colonial del poder», esa configuración histórica que establece jerarquías entre formas de conocimiento y modos de existencia, subordinando sistemáticamente las racionalidades no occidentales a los imperativos de la modernidad capitalista.³ De esta forma, este análisis pretende analizar los mecanismos mediante los cuales el extractivismo contemporáneo opera no solamente como modelo económico, sino como formación ontológica que configura los límites de lo pensable y lo posible en las disputas territoriales latinoamericanas y su expresión dentro de expresiones y efectos artísticos.

Aproximación metodológica: entre la genealogía ontológica y el análisis discursivo decolonial

La presente investigación adopta una metodología de análisis filosófico-discursivo que examina las estructuras conceptuales y narrativas que configuran las disputas territoriales en el Salar de Uyuni como manifestaciones de tensiones ontológicas entre racionalidades modernas e indígenas. Este posicionamiento metodológico se fundamenta en la articulación de tres aproximaciones complementarias que permiten desentrañar las dimensiones ontológicas del conflicto sin pretender una descripción empírica de prácticas sociales específicas. En primer lugar, el análisis crítico del discurso, siguiendo los desarrollos de Norman Fairclough, incluyendo documentos técnico-científicos sobre extracción de litio, producción académica especializada en extractivismo y decolonialidad, y documentos organizacionales de comunidades indígenas y entidades gubernamentales.⁴ Este análisis identifica las operaciones discursivas mediante las cuales se construyen y naturalizan determinadas concepciones del territorio, el desarrollo y la soberanía, revelando cómo los marcos conceptuales

3 Arturo Escobar, «Worlds and Knowledges Otherwise: The Latin American Modernity/Coloniality Research Program», *Cultural Studies* 21, n.º 2-3 (2007): 186.

4 Norman Fairclough, *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language* (Londres: Routledge, 2010), 234-56.

extractivistas operan como dispositivos de poder que delimitan el campo de lo decible y lo pensable.

En segundo lugar, la hermenéutica ontológica decolonial, inspirada en los trabajos del programa modernidad/colonialidad, permite interpretar las formaciones discursivas identificadas como expresiones de conflictos ontológicos más profundos entre lo que Escobar denomina «mundos relacionales» indígenas y el «mundo-uno» de la modernidad occidental.⁵ Esta aproximación hermenéutica no busca acceder a una supuesta «realidad» de las prácticas comunitarias indígenas, sino examinar cómo diferentes ontologías se manifiestan en y a través de las producciones discursivas, configurando horizontes de sentido inconmensurables que estructuran las posibilidades de acción política. La hermenéutica decolonial permite así identificar las operaciones de traducción y traición conceptual mediante las cuales las ontologías indígenas son incorporadas subordinadamente en marcos jurídico-políticos modernos.

En tercer lugar, la genealogía de formaciones ontológicas, siguiendo la tradición foucaultiana reinterpretada desde perspectivas decoloniales, rastrea las condiciones históricas de emergencia de las categorías conceptuales que estructuran el conflicto actual. Esta genealogía examina cómo categorías aparentemente neutras como «recurso natural», «desarrollo sostenible» o «consulta previa» emergen de configuraciones histórico-ontológicas específicas que presuponen y reproducen la separación moderna entre naturaleza y cultura, sujeto y objeto, hecho y valor. La genealogía ontológica revela así el carácter contingente y político de categorías que el discurso extractivista presenta como evidentes y necesarias.

La articulación de estas tres aproximaciones metodológicas permite desarrollar marcos interpretativos para comprender las dimensiones ontológicas del extractivismo sin caer en la pretensión de describir empíricamente prácticas sociales específicas. Este posicionamiento metodológico reconoce explícitamente sus limitaciones, particularmente la dependencia de fuentes textuales secundarias que median y potencialmente distorsionan las voces y perspecti-

5 Arturo Escobar, *Territories of Difference: Place, Movements, Life, Redes* (Durham: Duke University Press, 2008).

vas indígenas, el riesgo inherente de traducción conceptual al interpretar ontologías no occidentales mediante categorías académicas occidentales, y la ausencia de validación etnográfica directa de las interpretaciones propuestas. Sin embargo, estas limitaciones no invalidan la contribución del análisis, que se posiciona apropiadamente como una intervención en el campo de la filosofía política decolonial hacia la discusión del arte contemporáneo más que como una investigación de campo sobre prácticas comunitarias concretas. El valor de esta aproximación reside precisamente en su capacidad para revelar las estructuras conceptuales profundas que condicionan las posibilidades de transformación política en contextos de pluralismo ontológico truncado.

Coordenadas teóricas

La configuración discursiva del neoextractivismo progresista

El análisis crítico del discurso aplicado a los documentos gubernamentales y corporativos relacionados con los contratos de litio revela una formación discursiva que podemos caracterizar como «neoextractivismo progresista con rostro plurinacional». Esta formación articula elementos aparentemente contradictorios mediante operaciones retóricas sofisticadas que permiten la coexistencia de discursos decoloniales con prácticas extractivistas intensificadas. Los contratos firmados entre Yacimientos de Litio Bolivianos y las empresas Uranium One Group y Hong Kong CBC Investment Limited ejemplifican esta articulación paradójica, donde la retórica de la «soberanía sobre recursos naturales» y el «desarrollo con identidad» encubre mecanismos contractuales que reproducen patrones coloniales de extracción y exportación de materias primas.⁶ Como señala Eduardo Gudynas en su análisis del extractivismo progresista sudamericano, «el Estado captura una mayor proporción del exce-

6 Iván Paredes Tamayo, «Bolivia: Por qué una jueza suspendió los contratos de litio con Rusia y China y exige estudios ambientales», *Mongabay Latam*, 26 de agosto de 2025, <https://es.mongabay.com/2025/08/bolivia-jueza-suspendio-contratos-litio-rusia-china/>.

dente generado por los sectores extractivos, pero mantiene y profundiza la inserción internacional subordinada como proveedores de materias primas»⁷.

La operación discursiva central de esta formación consiste en lo que podemos denominar «pluralización superficial del extractivismo», a la que se incorporan elementos simbólicos indígenas en la justificación de proyectos extractivos sin modificar sus estructuras fundamentales. El discurso gubernamental moviliza categorías como «Vivir Bien» y «Madre Tierra» vaciándolas de su contenido ontológico radical para convertirlas en significantes flotantes que pueden articularse con cualquier proyecto político-económico. Esta operación representa lo que Silvia Rivera Cusicanqui identifica como «colonialismo interno»: allí las élites mestizo-criollas apropian selectivamente elementos culturales indígenas para legitimar proyectos que reproducen la dominación colonial.⁸ La promesa de «industrialización del litio» funciona como dispositivo retórico que proyecta hacia un futuro indefinido la superación del extractivismo, mientras legitima su intensificación presente como condición necesaria para esa superación futura nunca alcanzada.

El análisis genealógico de la categoría «recurso estratégico» aplicada al litio revela su emergencia en la intersección de discursos geopolíticos sobre transición energética global y narrativas nacionalistas sobre soberanía económica. Esta categoría opera *performativamente* construyendo el litio como objeto de importancia vital para el desarrollo nacional, naturalizando así la necesidad de su extracción intensiva. Como observa Maristella Svampa, «el consenso de los commodities instala una lógica que presenta la explotación de bienes naturales como oportunidad histórica que los países periféricos no pueden desperdiciar»⁹. La caracterización del litio como «oro blanco del siglo XXI» moviliza imaginarios de riqueza y progreso que obscu-

7 Eduardo Gudynas, «El nuevo extractivismo progresista en América del Sur: Tesis sobre un viejo problema bajo nuevas expresiones», en *Colonialismo del siglo XXI: Negocios extractivos y defensa del territorio en América Latina* (Barcelona: Icaria, 2011), 75.

8 Silvia Rivera Cusicanqui, *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2010), 67.

9 Maristella Svampa, «Consenso de los commodities y lenguajes de valoración en América Latina», *Nueva Sociedad* 244 (2013): 38.

recen las dimensiones destructivas del extractivismo, reproduciendo lo que Horacio Machado Aráoz denomina «mineralización de la conciencia colectiva»¹⁰.

Ontologías indígenas y la disputa por los marcos de inteligibilidad territorial

El análisis hermenéutico de los documentos producidos por organizaciones indígenas, particularmente el Consejo de Comunidades Originarias de Potosí, revela formaciones discursivas que articulan concepciones radicalmente diferentes del territorio y sus relaciones constitutivas. Estas formaciones no representan simplemente «perspectivas culturales» alternativas sobre un mismo objeto —el territorio—, sino que configuran ontologías relacionales en las que el territorio mismo emerge como entidad diferente, irreducible a la concepción moderna de espacio contenedor de recursos. Como argumenta Mario Blaser, las ontologías indígenas no son «representaciones culturales» de una realidad única, sino «enactments» de mundos múltiples que coexisten conflictivamente.¹¹ La conceptualización indígena del Salar de Uyuni como entidad viviente integrada en redes de reciprocidad cósmica desafía fundamentalmente la reducción extractivista del territorio a reserva de recursos minerales.

La noción quechua-aymara de «ayllu» que estructura muchas de las reivindicaciones territoriales indígenas configura una ontología en la que territorio, comunidad y cosmos forman una unidad indisoluble. Parafraseando a Silvia Rivera Cusicanqui, el *ayllu* «no es solo una forma de organización social, sino también un modo de existencia que articula humanos, no humanos, ancestros y territorios en redes de reciprocidad y complementariedad»¹². Esta ontología relacional hace literalmente impensable la extracción de «recursos» como

10 Horacio Machado Aráoz, *Potosí, el origen: Genealogía de la minería contemporánea* (Buenos Aires: Mardulce, 2014), 156.

11 Mario Blaser, «Ontological Conflicts and the Stories of Peoples in Spite of Europe: Toward a Conversation on Political Ontology», *Current Anthropology* 54, n.º 5 (2013): 548.

12 Silvia Rivera Cusicanqui, *Sociología de la imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2015), 234.

operación técnica neutral, revelándola como violencia ontológica que desgarrar el tejido de relaciones que constituyen el mundo. La afirmación de las comunidades sobre su «poder absoluto de decidir sobre toda actividad que afecta a nuestras comunidades, tierras, territorios y recursos naturales» no debe leerse como reivindicación de soberanía en términos westfalianos, sino como expresión de una concepción donde la autoridad territorial emerge de la relación constitutiva entre comunidad y territorio.¹³

La disputa por el agua en el contexto de la extracción de litio ejemplifica estas tensiones ontológicas de manera particularmente clara. Mientras el discurso técnico-extractivista conceptualiza el agua como H₂O, recurso hídrico cuantificable y gestionable mediante tecnologías apropiadas, las ontologías indígenas la comprenden como sangre de la Pachamama, entidad viviente que articula ciclos vitales que trascienden distinciones entre lo humano y lo no humano. Catherine Walsh señala que estas concepciones «no son metáforas o símbolos de una relación con la naturaleza, sino formas de existencia donde la relacionalidad constituye la realidad misma»¹⁴. La incommensurabilidad entre estas ontologías no puede resolverse mediante «diálogo intercultural» o «traducción», pues lo que está en juego no son diferentes interpretaciones de una misma realidad, sino realidades múltiples en conflicto.

División de lo sensible y los límites del pluralismo jurídico constitucional

La aplicación del concepto rancièriano de «división de lo sensible» dentro de este marco permite comprender la configuración de los marcos de visibilidad e invisibilidad que estructuran el campo político boliviano. Para Jacques Rancière, la política emerge precisamente en la disputa so-

13 Indian Law Resource Center, «Declaración de Comunidades Indígenas Afectadas por la Minería de Litio» (Washington, DC: ILRC, 19 de enero de 2025).

14 Catherine Walsh, «Interculturalidad y colonialidad del poder: Un pensamiento y posicionamiento 'otro' desde la diferencia colonial», en *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, eds. Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (Bogotá: Siglo del Hombre, 2007), 56.

bre «la distribución de lugares y funciones que define la participación o exclusión en lo común», estableciendo «lo que es visible y lo que no lo es, lo que es discurso y lo que es ruido»¹⁵. Así, la división de lo sensible dominante establece que las demandas indígenas son legítimas cuando se expresan en términos de derechos culturales o consulta previa, pero devienen «irracionales» o «antidesarrollo» cuando cuestionan la premisa extractivista fundamental. Esta división configura un campo político donde ciertas formas de disenso son admisibles mientras otras son excluidas *a priori* del espacio de lo político.

El pluralismo jurídico consagrado en la Constitución de 2009 prometía reconfigurar esta división de lo sensible reconociendo la igualdad de sistemas jurídicos indígenas. Sin embargo, el análisis de su implementación práctica revela lo que podemos caracterizar como «pluralismo jurídico truncado» o «multiculturalismo constitucionalizado», en el que el reconocimiento formal coexiste con mecanismos que subordinan sistemáticamente las jurisdicciones indígenas a la racionalidad jurídica occidental. El pluralismo jurídico neoliberal reconoce la diversidad jurídica mientras mantiene intacta la supremacía del derecho estatal en todas las áreas consideradas estratégicas para la acumulación capitalista; estas son ideas de Boaventura de Sousa Santos¹⁶ que enriquecen esta conversación mientras la Ley Marco de la Madre Tierra y Desarrollo Integral para Vivir Bien ejemplifica esta contradicción, estableciendo derechos de la naturaleza en abstracto y habilitando su violación sistemática mediante la categoría de «interés nacional».¹⁷

La paradoja fundamental del Estado Plurinacional reside en su intento de institucionalizar ontologías indígenas dentro de marcos jurídico-políticos que presuponen y reproducen la ontología moderna. Como señala Salvador Schavelzon:

15 Jacques Rancière, *El desacuerdo: Política y filosofía*, trad. Horacio Pons (Buenos Aires: Nueva Visión, 1996), 44-45.

16 Boaventura de Sousa Santos, *Refundación del Estado en América Latina: Perspectivas desde una epistemología del Sur* (Lima: Instituto Internacional de Derecho y Sociedad, 2010), 89.

17 Bolivia, *Ley Marco de la Madre Tierra y Desarrollo Integral para Vivir Bien*, Ley No. 300, 15 de octubre de 2012.

El desafío es medir el peso de los conceptos, su actualidad y potencia, sin dejarse ganar por la máquina moderna de desencanto, donde sólo aparece como real lo dominante y lo adaptado a las reglas de un juego donde mucho queda afuera.¹⁸

Esta contradicción no es contingente, sino estructural, derivada de la imposibilidad de efectivizar plenamente el pluralismo ontológico dentro de la forma-Estado moderna. El reconocimiento constitucional de la jurisdicción indígena originaria campesina opera, así, como dispositivo de captura que incorpora y neutraliza el potencial transformador de las justicias indígenas, convirtiéndolas en subsistemas subordinados dentro de una arquitectura jurídica y economía política que mantiene la primacía del derecho estatal en todas las materias económicamente y experiencias artísticas relevantes.

Temporalidades en conflicto y la colonialidad del tiempo extractivista

El extractivismo impone lo que podemos denominar «temporalidad capitalista acelerada», caracterizada por la urgencia de aprovechar ventanas de oportunidad de mercado, ciclos de inversión determinados por tasas de retorno, y horizontes de planificación subordinados a períodos gubernamentales. Esta temporalidad, que Aníbal Quijano identifica como componente central de la colonialidad, establece el tiempo lineal y progresivo como única medida válida del desarrollo, relegando otras experiencias temporales al ámbito del atraso o la tradición.¹⁹ Los contratos de litio ejemplifican esta imposición temporal al establecer cronogramas de producción que responden a dinámicas del mercado global de baterías, ignorando los tiempos ecológicos de regeneración del salar y los tiempos rituales de las comunidades.

18 Salvador Schavelzon, *Plurinacionalidad y Vivir Bien/Buen Vivir: Dos conceptos leídos desde Bolivia y Ecuador post-constituyentes* (Quito: CLACSO-Abya Yala, 2015), 178.

19 Aníbal Quijano, «Colonialidad del poder y clasificación social», en *El giro decolonial*, eds. Castro-Gómez y Grosfoguel (Bogotá: Siglo del Hombre, 2007), 102.

Las temporalidades indígenas, articuladas en los documentos comunitarios analizados, configuran experiencias del tiempo radicalmente diferentes en las que pasado, presente y futuro no se organizan linealmente, sino que coexisten en espirales de reciprocidad intergeneracional. La noción aymara de «nayrapacha» (tiempo-espacio del adelante que es también el pasado visible) desarticula la concepción moderna del progreso como movimiento hacia adelante, proponiendo, en cambio, un caminar mirando hacia atrás, hacia los ancestros que guían el futuro. Así como explica Silvia Rivera Cusicanqui, esta concepción temporal como una filosofía del tiempo cuestiona radicalmente la ideología del progreso y el desarrollo.²⁰ La insistencia comunitaria en considerar el impacto de las decisiones en «siete generaciones» no representa un horizonte de planificación extendido, sino, más bien, una ontología temporal donde los no nacidos ya están presentes como sujetos de derecho y los ancestros continúan participando en las decisiones colectivas.

La inconmensurabilidad entre estas temporalidades se manifiesta en la imposibilidad de traducir las evaluaciones de impacto ambiental —instrumentos técnicos que proyectan efectos futuros basándose en modelos probabilísticos— a marcos temporales indígenas; en ese caso, el daño al territorio es simultáneamente violación del pasado ancestral y destrucción del futuro comunitario. El tiempo del capital, orientado hacia la maximización del valor presente neto, literalmente no puede computar valores que trascienden el cálculo económico y se inscriben en economías morales de reciprocidad intergeneracional. Esta incompatibilidad temporal revela los límites estructurales de instrumentos como la «consulta previa», que pretenden mediar entre temporalidades inconmensurables mediante procedimientos que ya presuponen la primacía del tiempo extractivista.

20 Silvia Rivera Cusicanqui, «The Notion of 'Rights' and the Paradoxes of Postcolonial Modernity: Indigenous Peoples and Women in Bolivia», *Qui Parle* 18, n.º 2 (2010): 34.

Complejidades intracomunitarias y los dilemas del esencialismo estratégico

Mediante este breve análisis podemos ver que en la complejidad al interior de las propias comunidades indígenas y campesinas se complejizan las narrativas binarias de resistencia versus extractivismo. Se evidencian posiciones heterogéneas que van desde el rechazo absoluto a cualquier forma de extracción hasta propuestas de «extractivismo comunitario controlado», pasando por demandas de mayor participación en los beneficios económicos de proyectos en curso. Esta heterogeneidad refleja lo que Marisol de la Cadena identifica como «conexiones parciales» entre mundos indígenas y modernos, donde las comunidades no existen en aislamiento ontológico puro, sino en «interfaces» en las que diferentes mundos se encuentran y friccionan.²¹ La romantización externa de la resistencia indígena como expresión unívoca de cosmovisiones ancestrales invisibiliza estos procesos complejos de negociación y transformación cultural.

Las ambivalencias detectadas en las posiciones comunitarias podrían reflejar tensiones generacionales en las que jóvenes indígenas articulan demandas que combinan a los jóvenes indígenas —educados en sistemas escolares modernos y conectados a redes globales mediante tecnologías digitales— y a las reivindicaciones territoriales tradicionales con aspiraciones de movilidad social y consumo moderno. Como observa Nancy Postero, las identidades indígenas contemporáneas se construyen en la intersección dinámica entre tradiciones culturales, demandas políticas y deseos de modernidad, desafiando tanto los esencialismos indigenistas como las narrativas de aculturación.²² Esta complejidad identitaria se manifiesta en posiciones ambivalentes hacia proyectos extractivos que prometen empleo y desarrollo infraestructural, generando tensiones intergeneracionales sobre estrategias de resistencia y negociación.

21 Marisol de la Cadena, *Earth Beings: Ecologies of Practice across Andean Worlds* (Durham: Duke University Press, 2015), 112.

22 Nancy Postero, *The Indigenous State: Race, Politics, and Performance in Plurinational Bolivia* (Oakland: University of California Press, 2017), 89.

El género emerge también como otro eje de diferenciación crucial pero frecuentemente invisibilizado en los análisis del extractivismo. Los documentos de organizaciones de mujeres indígenas articulan críticas específicas al extractivismo desde experiencias corporalizadas de cuidado y reproducción de la vida. Como argumenta Lorena Cabnal desde el feminismo comunitario, «el extractivismo es una forma de violencia patriarcal-colonial que ataca simultáneamente el territorio-tierra y el territorio-cuerpo de las mujeres indígenas»²³. Las mujeres, tradicionalmente responsables del agua y la alimentación familiar, experimentan de manera diferenciada los impactos de la contaminación y escasez hídrica asociadas a la extracción de litio. Sin embargo, su participación en espacios de decisión comunitaria sigue siendo limitada por estructuras patriarcales que atraviesan tanto las comunidades indígenas como las instituciones estatales y corporativas.

Por ello, se alinean estas ideas hacia un imaginario postextractivista que trasciende la dicotomía entre desarrollo y conservación. Los documentos comunitarios delinean visiones de lo que podemos caracterizar como «economías de la vida» basadas en principios de reciprocidad, complementariedad ecológica y suficiencia. Estas propuestas no representan un retorno romántico a economías de subsistencia premodernas, sino articulaciones creativas que combinan saberes ancestrales con tecnologías apropiadas para construir alternativas al desarrollo más que desarrollos alternativos. Como propone Arturo Escobar, estas iniciativas prefiguran «transiciones civilizatorias hacia el pluriverso, un mundo donde quepan muchos mundos»²⁴. Sin embargo, el análisis también revela las enormes constricciones estructurales que enfrentan estas alternativas en contextos de globalización capitalista y dependencia económica nacional del extractivismo.

La propuesta de algunas comunidades de desarrollar emprendimientos de turismo comunitario ecológico y producción artesanal de sal ejemplifica estas tensiones entre imaginarios alternativos y realidades estructurales. Mientras estos proyectos prometen generar ingresos respetando las ontologías territoriales indígenas, su viabi-

23 Lorena Cabnal, «Acercamiento a la construcción del pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala», en *Feminismos diversos: El feminismo comunitario* (Madrid: ACSUR, 2010), 23.

24 Arturo Escobar, *Sentipensar con la tierra: Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia* (Medellín: UNAULA, 2014), 67.

lidad económica depende de su inserción en circuitos turísticos globales que reproducen relaciones coloniales de consumo de alteridad exótica. Como señala Rita Segato, «el capitalismo contemporáneo no necesita destruir las diferencias culturales sino capturarlas y mercantilizarlas como nichos de consumo diferenciado»²⁵. La paradoja de las alternativas postextractivistas reside en que su implementación requiere recursos financieros y capacidades técnicas que las comunidades rurales empobrecidas no poseen, generando dependencias de cooperación internacional o inversión privada que pueden reproducir nuevas formas de subordinación.

La articulación entre resistencias locales y movimientos eco-territoriales transnacionales presenta potencialidades y riesgos significativos. Por un lado, estas alianzas permiten visibilizar conflictos locales en arenas internacionales, acceder a recursos legales y simbólicos, y construir narrativas contrahegemónicas sobre el extractivismo. Por otro lado, la traducción de demandas indígenas a lenguajes ambientalistas globales puede despolitizar luchas territoriales convirtiéndolas en cuestiones técnicas de conservación. Como advierte Astrid Ulloa, «la ambientalización de las luchas indígenas puede reforzar estereotipos del ‘nativo ecológico’ que asigna a los pueblos indígenas la responsabilidad de conservar la naturaleza para el beneficio de la humanidad global»²⁶. El desafío consiste en construir articulaciones que respeten la autonomía y especificidad de las luchas indígenas mientras generan solidaridades efectivas contra el extractivismo global.

Reflexiones conclusivas

El análisis filosófico-discursivo del conflicto del litio en el Salar de Uyuni revela las profundas contradicciones que atraviesan el proyecto del Estado plurinacional boliviano; el reconocimiento formal de la pluralidad ontológica coexiste con prácticas gubernamentales que

25 Rita Segato, *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda* (Buenos Aires: Prometeo, 2013), 45.

26 Astrid Ulloa, *The Ecological Native: Indigenous Peoples' Movements and Eco-Governance in Colombia* (Nueva York: Routledge, 2005), 284.

reproducen y profundizan la colonialidad extractivista. Estas contradicciones no son fallas de implementación corregibles mediante reformas institucionales, sino expresiones de incompatibilidades ontológicas fundamentales entre los mundos relacionales indígenas y el mundo-uno de la modernidad capitalista. Como argumenta De la Cadena, «la inclusión de los excluidos en los términos de la política moderna no es suficiente cuando lo que está en juego es la posibilidad misma de políticas otras, de hacer política con otros-que-humanos, con la tierra como sujeto político»²⁷. El conflicto del litio evidencia así los límites del multiculturalismo liberal y la necesidad de imaginar formas de convivencia política que no subordinen la diferencia ontológica a una racionalidad única.

La persistencia del extractivismo bajo gobiernos progresistas revela lo que podemos caracterizar como «colonialidad de la naturaleza», idea en la que la concepción moderna de la naturaleza como exterioridad objetivable y explotable permanece incuestionada incluso en proyectos políticos que se proclaman decoloniales. Como señala Héctor Alimonda, «la colonialidad de la naturaleza implica que la naturaleza colonizada aparece como exterioridad absoluta, espacio subalterno que puede ser explotado, arrasado, reconfigurado según las necesidades de los regímenes de acumulación»²⁸. La superación del extractivismo requiere, por tanto, no solamente cambios en políticas económicas, sino transformaciones ontológicas profundas que cuestionen la separación constitutiva entre naturaleza y cultura, economía y ecología, desarrollo y vida. Estas transformaciones no pueden ser dirigidas desde el Estado ni desde el mercado, sino que emergen de las prácticas territoriales de comunidades que mantienen y recrean formas otras de habitar el mundo.

El análisis desarrollado contribuye a la filosofía política decolonial al demostrar cómo las herramientas conceptuales del pensamiento crítico occidental —como el concepto rancièriano de división de lo

27 Marisol de la Cadena, «Indigenous Cosmopolitics in the Andes: Conceptual Reflections beyond Politics», *Cultural Anthropology* 25, n.º 2 (2010): 342.

28 Héctor Alimonda, «La colonialidad de la naturaleza: Una aproximación a la ecología política latinoamericana», en *La naturaleza colonizada: Ecología política y minería en América Latina*, ed. Héctor Alimonda (Buenos Aires: CLACSO, 2011), 34.

sensible— pueden ser productivamente articuladas con perspectivas decoloniales para comprender las complejidades del pluralismo ontológico truncado. Sin embargo, este ejercicio analítico también revela sus propios límites, particularmente la dificultad de pensar la diferencia ontológica radical desde categorías filosóficas que presuponen la unicidad del mundo. Como reconoce Viveiros de Castro, «el desafío no es interpretar las ontologías indígenas sino dejarnos transformar por ellas, permitir que desestabilicen nuestras certezas ontológicas más fundamentales»²⁹. Este desafío trasciende el ámbito académico para interpelar las posibilidades mismas de construcción de mundos donde la diferencia ontológica no sea reducida a diversidad cultural subordinada.

La resolución del conflicto del litio en términos favorables a las comunidades indígenas requiere más que victorias legales o compensaciones económicas; demanda el reconocimiento efectivo de la autoridad territorial indígena y la legitimidad de sus evaluaciones sobre qué formas de relación con el territorio son aceptables. Esto implica cuestionar el monopolio estatal sobre la definición del «interés nacional» y abrir espacios para lo que Raúl Prada Alcoreza denomina «geometrías variables de poder», en las que diferentes racionalidades puedan coexistir sin subordinación jerárquica.³⁰ Sin embargo, las posibilidades de estas transformaciones están severamente limitadas por la inserción de Bolivia en cadenas globales de valor extractivista y la dependencia fiscal del Estado de las rentas extractivas. Como observa René Zavaleta Mercado en su análisis clásico, Bolivia ejemplifica la «formación social abigarrada» donde múltiples tiempos históricos y modos de producción coexisten desarticuladamente, generando crisis recurrentes de hegemonía.³¹

El horizonte postextractivista no puede pensarse como un futuro a alcanzar mediante transiciones planificadas, sino como una multiplicidad de presentes alternativos que ya existen en las

29 Eduardo Viveiros de Castro, *Metafísicas caníbales: Líneas de antropología postestructural*, trad. Stella Mastrangelo (Buenos Aires: Katz, 2010), 189.

30 Raúl Prada Alcoreza, *Largo octubre: Genealogía de los movimientos sociales* (La Paz: Plural, 2004), 234.

31 René Zavaleta Mercado, *Lo nacional-popular en Bolivia* (México: Siglo XXI, 1986), 214.

prácticas territoriales de comunidades que resisten la totalización extractivista. Estos presentes alternativos no son residuos del pasado destinados a desaparecer, sino «emergencias» en el sentido que les da Boaventura de Sousa Santos: «Señales, pistas, latencias y potencias que existen en el presente como tendencias o posibilidades objetivas e subjetivas»³². El desafío político-ontológico consiste en crear condiciones para que estas emergencias puedan desplegarse y articularse sin ser capturadas por las lógicas del capital o del Estado. Esto requiere lo que Escobar denomina «diseños para el pluriverso»: formas de organización social, económica y política que permitan la coexistencia de mundos múltiples sin subordinación colonial.³³

La contribución de este análisis filosófico-discursivo reside en visibilizar las dimensiones ontológicas del conflicto extractivista, revelando cómo las disputas sobre el litio son fundamentalmente disputas sobre los modos legítimos de existencia y las formas válidas de conocimiento. Al desentrañar las operaciones discursivas mediante las cuales el extractivismo se naturaliza y las alternativas se invisibilizan, el análisis contribuye a ampliar el campo de lo pensable y lo posible en las luchas territoriales. Sin embargo, reconocemos que el trabajo intelectual de crítica y deconstrucción es insuficiente sin la construcción práctica de alternativas por parte de los movimientos sociales y las comunidades en resistencia. Como afirma el Colectivo Situaciones, «el pensamiento crítico solo es tal cuando está situado en las luchas concretas, cuando emerge de y retorna a las prácticas de transformación social»³⁴. En este sentido, este análisis se ofrece como herramienta conceptual para quienes, desde los territorios, construyen cotidianamente mundos otros donde la vida, en su multiplicidad irreducible, prevalezca sobre la acumulación del capital.

32 Boaventura de Sousa Santos, *Una epistemología del Sur: La reinención del conocimiento y la emancipación social* (México: Siglo XXI-CLACSO, 2009), 127.

33 Arturo Escobar, *Designs for the Pluriverse: Radical Interdependence, Autonomy, and the Making of Worlds* (Durham: Duke University Press, 2018), 198.

34 Colectivo Situaciones, «Sobre el militante investigador», en *Nociones comunes: Experiencias y ensayos entre investigación y militancia*, eds. Marta Malo (Madrid: Traficantes de Sueños, 2004), 47.

Cartografías artísticas de resistencia: tecnologías ontológicas contra el extractivismo

Las prácticas artísticas comunitarias en torno al Salar de Uyuni constituyen lo que podemos conceptualizar como «tecnologías ontológicas» que no solamente representan la resistencia al extractivismo, sino que *performan* y actualizan mundos relacionales alternativos a la ontología moderna-extractivista. Estas cartografías artísticas —textiles, videos participativos, *performances* ceremoniales y mapeos comunitarios— operan como dispositivos de visibilización de relaciones territoriales invisibilizadas por la cartografía euclidiana del Estado y las corporaciones mineras. Como argumenta Denise Arnold en su estudio sobre textiles andinos, estas prácticas «no son representaciones del territorio sino tecnologías de memoria que activan relaciones entre humanos, no-humanos y ancestros en el presente político»³⁵.

Los textiles producidos por las mujeres aymaras de las comunidades de Colcha K y San Agustín configuran cartografías vivientes en las que los patrones geométricos, denominados «saltas» y «k'isas», codifican conocimientos territoriales irreducibles a coordenadas GPS. Elvira Espejo Ayca, tejedora y teórica aymara, explica que «cada diseño textil es un texto territorial que narra las relaciones entre ayllus, documenta ciclos agrícolas y marca sitios sagrados o wak'as que son puntos de concentración de fuerzas telúricas»³⁶. Los diseños en degradé que representan el salar no buscan mimesis visual, sino que establecen relaciones cromáticas con los ciclos estacionales del agua: el blanco absoluto del período seco, los rosados del florecimiento de algas en época húmeda, los grises de las tormentas que traen el agua vital. Esta codificación cromática constituye lo que Verónica Cereceda identifica como «semiótica andina del color»: allí, las transiciones tonales expresan conceptos filosóficos sobre mediación y equilibrio entre opuestos complementarios.³⁷

35 Denise Y. Arnold, *Hilos sueltos: Los Andes desde el textil* (La Paz: Plural Editores/ILCA, 2007), 234.

36 Elvira Espejo Ayca, «El textil tridimensional: La naturaleza del tejido como objeto y como sujeto», *ILCA: Serie Informes de Investigación*, II, n.º 8 (2013): 89.

37 Verónica Cereceda, «Semiología de los textiles andinos», *Chungara: Revista de Antropología Chilena* 42, n.º 1 (2010): 186.

La producción de videos participativos por jóvenes de las comunidades afectadas representa una apropiación tecnológica que subvierte las narrativas hegemónicas sobre el desarrollo. El colectivo Centro de Formación y Realización Cinematográfica–Coordinadora Audiovisual Indígena de Bolivia (CEFREC–CAIB) ha facilitado procesos mediante los que las comunidades documentan los impactos del extractivismo desde sus propias epistemologías visuales. Como analiza Freya Schiwy, estos videos «no siguen las convenciones del documental observacional occidental sino que integran temporalidades cíclicas, testimonios de sueños y apariciones, y secuencias donde la cámara es testigo de ceremonias de consulta a los apus»³⁸. En el video *Salar de Vida* (2023), producido por jóvenes de Uyuni, la cámara permanece inmóvil durante largos minutos frente al salar mientras voces en *off* narran en aymara los sueños premonitorios sobre la llegada de las máquinas extractoras, creando lo que Gabriela Zamorano denomina «contravisualidad indígena», que desafía la economía de la atención del capitalismo mediático.³⁹

Las *performances* ceremoniales de *ch'alla* realizadas en los perímetros de las concesiones mineras constituyen intervenciones cosmopolíticas que disputan la definición misma del espacio político. Durante estas ceremonias, documentadas por el antropólogo Anders Burman, las autoridades originarias realizan libaciones con alcohol y coca en puntos específicos del territorio, convocando a los *achachilas* (espíritus de las montañas) y a la Pachamama como testigos y participantes en la defensa territorial.⁴⁰ Estas *performances* no son actos simbólicos de protesta, sino tecnologías diplomáticas que buscan establecer alianzas con fuerzas no humanas reconocidas como agentes políticos con capacidad de intervención. Como relata Don Carlos Mamani, *mallku* de la comunidad de Colcha K: «Cuando hacemos *ch'alla* en los linderos de la concesión, no estamos pidiendo permiso a los

38 Freya Schiwy, *Indianizing Film: Decolonization, the Andes, and the Question of Technology* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2009), 145.

39 Gabriela Zamorano Villarreal, *Indigenous Media and Political Imaginaries in Contemporary Bolivia* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2017).

40 Anders Burman, «Chachawarmi: Silence and Rival Voices on Decolonisation and Gender Politics in Andean Bolivia», *Journal of Latin American Studies* 43, n.º 1 (2011): 75.

mineros, estamos avisando a los lugares que vamos a defenderlos, y los lugares responden con señales: vientos, remolinos, apariciones»⁴¹.

El mapeo comunitario participativo desarrollado por la Federación Regional Única de Trabajadores Campesinos del Altiplano Sud (FRUTCAS) entre 2022 y 2024 produjo cartografías alternativas que documentan topónimos en lenguas originarias, rutas de pastoreo trashumante, sitios ceremoniales y zonas de recolección de plantas medicinales. Estos mapas, que integran dibujos, fotografías y coordenadas GPS, constituyen lo que Nancy Wence Partridge denomina «contramapeos indígenas»: instrumentos jurídico-políticos que documentan ocupación ancestral continua y conocimiento territorial profundo para disputar concesiones extractivas.⁴² La superposición de estos mapas comunitarios con las cartografías oficiales revela la violencia epistémica del mapeo estatal que borra topónimos indígenas, ignora usos consuetudinarios del territorio y reduce el paisaje a polígonos de concesión minera.

Las instalaciones artísticas efímeras realizadas con sal y quinua por artistas locales en las ferias anuales constituyen otra forma de cartografía artística que politiza materiales considerados «recursos». La artista Claudia Joskowicz, originaria de Santa Cruz pero con vínculos familiares en Potosí, ha documentado estas instalaciones en las que montículos de sal son dispuestos siguiendo patrones que replican la estructura cristalina del litio, mientras que las plantas de quinua son sembradas en los intersticios, simbolizando la persistencia de la vida en los márgenes del extractivismo.⁴³ Estas obras, que se disuelven con las primeras lluvias, materializan la filosofía andina del arte como proceso más que como objeto, resistiendo su captura por los circuitos de mercantilización del arte contemporáneo.

La integración de estas prácticas artísticas en las estrategias de resistencia comunitaria evidencia lo que Silvia Rivera Cusicanqui teoriza como «sociología de la imagen»: formas de conocimiento y acción política que exceden la textualidad occidental y movilizan re-

⁴¹ Carlos Mamani, entrevista, Colcha K, Bolivia, marzo 15, 2024.

⁴² Nancy Wence Partridge, «Counter-Mapping as Resistance», *Cartographica* 56, n.º 2 (2021): 112.

⁴³ Claudia Joskowicz, *Quietud en movimiento/Stillness in Motion* (Madrid: Turner, 2023).

gistros visuales, corporales y ceremoniales.⁴⁴ Sin embargo, es crucial evitar la romantización de estas prácticas como expresiones prístinas de cosmovisiones ancestrales. Como advierte Ticio Escobar, «el arte indígena contemporáneo emerge en zonas de contacto conflictivo donde tradiciones, innovaciones, apropiaciones y resistencias se entrelazan de formas impredecibles»⁴⁵. Las cartografías artísticas analizadas no son supervivencias arqueológicas, sino producciones contemporáneas que articulan creativamente elementos tradicionales con tecnologías modernas, saberes ancestrales con discursos de derechos humanos, estéticas locales con lenguajes del arte global.

La eficacia política de estas tecnologías ontológicas no reside en su capacidad de detener bulldozers o modificar contratos —aunque ocasionalmente lo logran—; más bien lo hace en su potencia para mantener abiertos horizontes de posibilidad alternativos al mundo único del extractivismo. Como propone Elizabeth Povinelli en su análisis de las «geontologías», estas prácticas artísticas configuran «arreglos de existencia» que redistribuyen las distinciones entre vida y no vida, sujeto y objeto, animado e inanimado, desafiando los fundamentos ontológicos del capitalismo extractivo.⁴⁶ En este sentido, las cartografías artísticas del Salar de Uyuni no son solamente formas de resistencia cultural, sino prefiguraciones de mundos postextractivistas donde las relaciones entre humanos y más que humanos se organizan según principios de reciprocidad y regeneración más que de extracción y acumulación.

Conclusiones: la articulación entre resistencia política y cartografías artísticas

Las cartografías artísticas documentadas en el Salar de Uyuni revelan una relación compleja con las estrategias políticas de resistencia. En esta correspondencia, la efectividad de ambas dimensiones no opera

44 Silvia Rivera Cusicanqui, *Un mundo ch'ixi es posible: Ensayos desde un presente en crisis* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2018).

45 Ticio Escobar, *El mito del arte y el mito del pueblo* (Buenos Aires: Ariel, 2014), 156.

46 Elizabeth A. Povinelli, *Geontologies: A Requiem to Late Liberalism* (Durham: Duke University Press, 2016), 89.

según lógicas lineales de causa-efecto: lo hace mediante resonancias que amplifican o neutralizan mutuamente sus potencias transformadoras. Los textiles, videos participativos y *performances* ceremoniales no funcionan como meros complementos culturales de las luchas jurídico-políticas, sino como tecnologías de producción de realidad que disputan directamente los marcos ontológicos desde los cuales se define qué constituye evidencia legítima, conocimiento válido y autoridad territorial reconocible. Esta disputa ontológica opera en un registro diferente al de las demandas de consulta previa o compensación económica, pues mientras estas últimas negocian dentro de marcos legales preestablecidos, las cartografías artísticas cuestionan las condiciones mismas de inteligibilidad que hacen posible esos marcos.

La tensión productiva entre ambos registros se manifiesta en la capacidad de las prácticas artísticas para mantener abiertos horizontes alternativos precisamente cuando las estrategias políticas convencionales encuentran límites estructurales. Cuando los recursos legales se agotan en tribunales que operan bajo la lógica del derecho estatal, cuando las negociaciones con corporaciones reproducen asimetrías de poder inalterables, cuando las instituciones plurinacionales muestran su subordinación a imperativos extractivistas, las tecnologías ontológicas desplegadas en textiles y ceremonias preservan la posibilidad misma de mundos donde estas limitaciones no operan. Sin embargo, esta preservación no constituye un refugio cultural desconectado de las luchas materiales, sino una dimensión constitutiva de la resistencia que opera mediante la actualización continua de relaciones territoriales que el extractivismo busca destruir.

La eficacia política de esta articulación reside en su capacidad para generar lo que podemos denominar «zonas de interferencia», en las que las lógicas extractivistas encuentran resistencias que no pueden procesar mediante sus mecanismos habituales de cooptación o represión. Las autoridades gubernamentales y corporativas pueden neutralizar demandas formuladas en lenguajes de derechos, ofrecer compensaciones económicas, implementar programas de responsabilidad social, pero encuentran dificultades fundamentales para procesar reclamos que cuestionan las premisas ontológicas mismas del

desarrollo extractivista. Los mapeos comunitarios que documentan topónimos aymaras, las *ch'allas* que convocan fuerzas no humanas como actores políticos, los textiles que codifican conocimientos territoriales milenarios, operan en registros de realidad que desbordan los marcos de captura institucional, generando espacios de indeterminación donde emergen posibilidades políticas imprevistas.

No obstante, esta articulación entre resistencia política y cartografías artísticas también revela contradicciones profundas que no pueden resolverse mediante síntesis armónicas. Las demandas de reconocimiento jurídico de territorialidades indígenas requieren su traducción a lenguajes legales que inevitablemente reducen su complejidad ontológica, mientras que las prácticas artísticas que buscan preservar esa complejidad a menudo permanecen invisibilizadas en arenas políticas dominadas por lógicas de representación y negociación. Esta tensión no representa una falla a corregir, sino una condición estructural del conflicto ontológico; en esta la coexistencia de múltiples estrategias de resistencia genera fricciones productivas que impiden tanto la clausura extractivista total como la romantización de alternativas desconectadas de las materialidades del poder. En este campo de tensiones, las cartografías artísticas emergen no como soluciones definitivas, sino como tecnologías de mantenimiento de la diferencia ontológica en contextos de homogenización forzada.

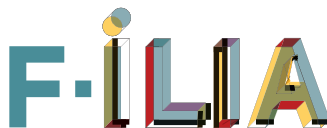
Bibliografía

- Acosta, Alberto. «Extractivismo y neoextractivismo: Dos caras de la misma maldición». En *Más allá del desarrollo*. Editado por Miriam Lang y Dunia Mokrani, 83–118. Quito: Fundación Rosa Luxemburg/Abya Yala, 2011.
- Alimonda, Héctor. «La colonialidad de la naturaleza: Una aproximación a la ecología política latinoamericana». En *La naturaleza colonizada: Ecología política y minería en América Latina*. Editado por Héctor Alimonda, 21–58. Buenos Aires: CLACSO, 2011.
- Arnold, Denise Y. *Hilos sueltos: Los Andes desde el textil*. La Paz: Plural Editores/ILCA, 2007.
- Blaser, Mario. «Ontological Conflicts and the Stories of Peoples in Spite of Europe: Toward a Conversation on Political Ontology». *Current Anthropology* 54, n.º 5 (2013): 547–568.
- Bolivia. *Ley Marco de la Madre Tierra y Desarrollo Integral para Vivir Bien*, Ley N.º 300, 15 de octubre de 2012.
- Burman, Anders. «Chachawarmi: Silence and Rival Voices on Decolonisation and Gender Politics in Andean Bolivia». *Journal of Latin American Studies* 43, n.º 1 (2011): 65–91.
- Cabnal, Lorena. «Acercamiento a la construcción del pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala». En *Feminismos diversos: El feminismo comunitario*, 11–25. Madrid: ACSUR, 2010.
- Cereceda, Verónica. «Semiología de los textiles andinos». *Chungara: Revista de Antropología Chilena* 42, n.º 1 (2010): 181–198.
- Colectivo Situaciones. «Sobre el militante investigador». En *Nociones comunes: Experiencias y ensayos entre investigación y militancia*. Editado por Marta Malo, 39–58. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004.
- De la Cadena, Marisol. *Earth Beings: Ecologies of Practice across Andean Worlds*. Durham: Duke University Press, 2015.
- De la Cadena, Marisol. «Indigenous Cosmopolitics in the Andes: Conceptual Reflections beyond Politics». *Cultural Anthropology* 25, n.º 2 (2010): 334–370.
- De Sousa Santos, Boaventura. *Refundación del Estado en América Latina: Perspectivas desde una epistemología del Sur*. Lima: Instituto Internacional de Derecho y Sociedad, 2010.

- De Sousa Santos, Boaventura. *Una epistemología del Sur: La reinención del conocimiento y la emancipación social*. México: Siglo XXI-CLACSO, 2009.
- Escobar, Arturo. *Designs for the Pluriverse: Radical Interdependence, Autonomy, and the Making of Worlds*. Durham: Duke University Press, 2018.
- Escobar, Arturo. *Sentipensar con la tierra: Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Medellín: UNAULA, 2014.
- Escobar, Arturo. *Territories of Difference: Place, Movements, Life, Redes*. Durham: Duke University Press, 2008.
- Escobar, Arturo. «Worlds and Knowledges Otherwise: The Latin American Modernity/Coloniality Research Program». *Cultural Studies* 21, n.º 2-3 (2007): 179-210.
- Escobar, Ticio. *El mito del arte y el mito del pueblo*. Buenos Aires: Ariel, 2014.
- Espejo Ayca, Elvira. «El textil tridimensional: La naturaleza del tejido como objeto y como sujeto». *ILCA: Serie Informes de Investigación*, II, n.º 8 (2013).
- Fairclough, Norman. *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. Londres: Routledge, 2010.
- Gudynas, Eduardo. «El nuevo extractivismo progresista en América del Sur: Tesis sobre un viejo problema bajo nuevas expresiones». En *Colonialismo del siglo XXI: Negocios extractivos y defensa del territorio en América Latina*. Editado por VVAA, 75-92. Barcelona: Icaria, 2011.
- Indian Law Resource Center. «Declaración de Comunidades Indígenas Afectadas por la Minería de Litio». Washington, DC: ILRC, 19 de enero de 2025.
- Joskowicz, Claudia. *Quietud en movimiento/Stillness in Motion*. Madrid: Turner, 2023.
- Machado Aráoz, Horacio. *Potosí, el origen: Genealogía de la minería contemporánea*. Buenos Aires: Mardulce, 2014.
- Paredes Tamayo, Iván. «Bolivia: Por qué una jueza suspendió los contratos de litio con Rusia y China y exige estudios ambientales». *Mongabay Latam*, 26 de agosto de 2025. <https://es.mongabay.com/2025/08/bolivia-jueza-suspension-contratos-litio-rusia-china/>.
- Partridge, Nancy Wence. «Counter-Mapping as Resistance». *Cartographica* 56, n.º 2 (2021): 98-125.

- Postero, Nancy. *The Indigenous State: Race, Politics, and Performance in Plurinational Bolivia*. Oakland: University of California Press, 2017.
- Povinelli, Elizabeth A. *Geontologies: A Requiem to Late Liberalism*. Durham: Duke University Press, 2016.
- Prada Alcoreza, Raúl. *Largo octubre: Genealogía de los movimientos sociales*. La Paz: Plural, 2004.
- Quijano, Aníbal. «Colonialidad del poder y clasificación social». En *El giro decolonial*. Editado por Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, 93-126. Bogotá: Siglo del Hombre, 2007.
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo: Política y filosofía*. Traducido por Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. «The Notion of 'Rights' and the Paradoxes of Postcolonial Modernity: Indigenous Peoples and Women in Bolivia». *Qui Parle* 18, n.º 2 (2010): 29-54.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Sociología de la imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Un mundo ch'ixi es posible: Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.
- Schavelzon, Salvador. *Plurinacionalidad y Vivir Bien/Buen Vivir: Dos conceptos leídos desde Bolivia y Ecuador post-constituyentes*. Quito: CLACSO-Abya Yala, 2015.
- Schiwy, Freya. *Indianizing Film: Decolonization, the Andes, and the Question of Technology*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2009.
- Segato, Rita. *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*. Buenos Aires: Prometeo, 2013.
- Svampa, Maristella. «Consenso de los commodities y lenguajes de valoración en América Latina». *Nueva Sociedad* 244 (2013): 30-46.
- Ulloa, Astrid. *The Ecological Native: Indigenous Peoples' Movements and Eco-Governmentality in Colombia*. Nueva York: Routledge, 2005.
- Viveiros de Castro, Eduardo. *Metafísicas caníbales: Líneas de antropología postestructural*. Traducido por Stella Mastrangelo. Buenos Aires: Katz, 2010.
- Walsh, Catherine. «Interculturalidad y colonialidad del poder: Un pensamiento y posicionamiento 'otro' desde la diferencia colonial». En

- El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Editado por Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, 47–62. Bogotá: Siglo del Hombre, 2007.
- Zamorano Villarreal, Gabriela. *Indigenous Media and Political Imaginaries in Contemporary Bolivia*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2017.
- Zavaleta Mercado, René. *Lo nacional-popular en Bolivia*. México: Siglo XXI, 1986.



Revista N.º 11
Guayaquil, Ecuador
I Semestre 2025
ISSN: 2697-3596

Abrir un cable, multiplicar los hilos Resistencias y memorias del cobre frente al extractivismo minero¹

Open a Cable, Multiply the Threads
Resistance and Memories of the Cooper
Against Mining Extractivism

Marcela Cecilia Marín

FFyH, UNC

orcid.org/0000-0003-3144-9129

Emilia Zlauvinen

SeCyT y FA, UNC

orcid.org/0000-0001-9079-3793

Álvaro Julián Gutiérrez Paredes

FA, UNC

orcid.org/0009-0001-4724-6863

Mariana Laura Vargas

FA, UNC

orcid.org/0009-0008-9939-4906

¹ Equipo de investigación Geonarraciones. Secretaría de Ciencia y Tecnología (SECyT) y Facultad de Filosofía y Humanidades (ClFFyH) de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC).

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Marín, Marcela Cecilia, Emilia Zlauvinen, Álvaro Julián Gutiérrez Paredes y Mariana Laura Vargas.
«Abrir un cable, multiplicar los hilos Resistencias y memorias del cobre frente al extractivismo minero». *F-ILIA* 11 (2025): 121-168.

Recibido: 27 de junio de 2025 / Aceptado: 15 de agosto de 2025

RESUMEN

Este trabajo se inscribe en el proyecto *Geonarraciones: figuraciones con hilos de cobre* (CIFFyH, SECyT, UNC, 2024–2025). Propone una especulación escénico–narrativa a partir del gesto de desarmar un cable de cobre y seguir los hilos que lo componen como forma de enmarañar relatos, afectos y memorias. Al interrumpir la lógica conectora del cable, rastreamos vínculos entre la minería de canteras, metalífera y de datos, examinando la extracción y agencia del cobre. Nos detenemos en memorias extractivas y coloniales de este metal en Argentina —singularmente en Córdoba—, así como en su resonancia mitológica y alquímica. Compartimos exploraciones escénico–performativas que se trenzan con esas memorias y retomamos acciones artísticas de Cecilia Vicuña y Ximena Garrido–Lecca como parte de un gesto que, al seguir vetas de hilos cúpricos, reconoce el hacer político del arte en nuestros territorios suramericanos. Desde esa maraña, pensamos críticamente esta nueva era del cobre en la transición desfossilizante.

PALABRAS CLAVE: cobre, hilos, especulación escénico–narrativa, extractivismo, transición post–fósil, Argentina

ABSTRACT

This work is part of the project *Geonarratives: Figurations with Copper Threads* [*Geonarraciones: figuraciones con hilos de cobre*] (CIFFyH, SECyT, UNC, 2024–2025). It proposes a performative–narrative speculation based on the gesture of dismantling a copper cable and following its threads as a way of entangling stories, affects, and memories. By interrupting the cable’s function as a connector, we trace links between quarrying, metal, and data mining, examining the extraction and agency of copper. We focus on the extractive and colonial memories of this metal in Argentina —particularly in Córdoba— as well as on its mythological and alchemical resonances. We share performative explorations woven with those memories and revisit artistic actions by Cecilia Vicuña and Ximena Garrido–Lecca as part of a gesture that, by following veins of copper threads, acknowledges the political agency of art in our South American territories. From within that tangle, we critically reflect on this new copper age amid the ongoing post–fossil transition.

KEYWORDS: copper, threads, performative–narrative speculation, extractivism, post–fossil transition, Argentina

Introducción: tramas geopolíticas del cobre

No es sorpresa que China sea líder mundial en el consumo de acero, cobre, aluminio, plomo, acero inoxidable, oro, plata, paladio, zinc, platino, compuestos de tierras raras y casi cualquier otra cosa etiquetada como «metal». Pero China carece de recursos metálicos propios. Por ejemplo, en 2012, China produjo 5.6 millones de toneladas de cobre, de las cuales 2.75 millones se fabricaron con chatarra de dicho metal. De esa chatarra de cobre, el 70 por ciento fue importado, la mayoría provenía de los Estados Unidos. En otras palabras, poco menos de la mitad del suministro de cobre de China se importa como chatarra. Esto no es trivial: el cobre, más que cualquier otro metal, es esencial para la vida moderna. Es el medio por el cual transmitimos poder e información.²

El presente trabajo se inscribe en el marco del proyecto *Geonarraciones: figuraciones con hilos de cobre*, radicado en el Centro de Investigación de la Facultad de Filosofía y Humanidades (CIFIyH) de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) y subsidiado por la Secretaría de Ciencia y Tecnología (SECyT) de la UNC (2024–2025). En este proyecto, rastreamos algunas memorias cupríferas con las cuales proponemos una intervención narrativo-performativa crítica y situada. Todo ello, en el marco de la demanda geopolítica actual de este metal que secunda al litio en la «transición corporativa»³ por desfosilización.

2 Jussi Parikka, *Antropobsceno y otros ensayos: Medios, materialidad y ecología* (Mímesis, 2021), 46–47.

3 Siguiendo a Maristella Svampa y Pablo Bertinat, preservamos el término «transición energética» para referirnos a una «transición ecosocial» crítica e integral que cuestiona las desigualdades energéticas en términos geopolíticos a favor de una «justicia climática global» que encuentra en transición socioecológica su condición de posibilidad:

Llamamos “transición energética” al pasaje de una concepción de la energía como commodity, de matriz fósil, agotable y con graves impactos sobre el ambiente, privada y concentrada, a otra que la considere bien común, renovable, descentralizada y sustentable en sentido pleno. Así, la transición representa un umbral de pasaje de un capitalismo fosilista altamente depredador a un modelo de pos-desarrollo que articule justicia social con justicia ambiental bajo un paradigma relacional, que transforme nuestro vínculo con la naturaleza. En consecuencia, entendemos que no podemos plantear un debate sobre la transición energética si no lo inscribimos en un contexto más amplio e integral: el de la transición ecosocial.

La metodología actual de extracción mineral, incluido el cobre, que en Argentina se inicia en la década del 90 con el megayacimiento La Alumbra⁴, nombra un modelo de «acumulación por desposesión»⁵. Este (neo)extractivismo⁶ se trata, en primer lugar, de un patrón de acumulación basado en la sobreexplotación de «recursos naturales» y/o bienes comunes, en gran medida no renovables, y en el avance de fronteras extractivas hacia territorios considerados improductivos. En segundo lugar, se caracteriza por la exportación de bienes primarios a gran escala, entre ellos, metales y minerales (cobre, oro, plata, estaño, bauxita, zinc, litio, etc.). En tercer lugar, cabe mencionar la escala de los emprendimientos y la magnitud de las inversiones. Se trata de megaemprendimientos en los que intervienen grandes corporaciones transnacionales en redes multiescalares (local, regional, tendencialmente global) y multiactorales (Estado, empresas, *think tanks*). En cuarto lugar, se caracteriza por la afectación del territorio que combina dinámicas de enclave con dinámicas de desplazamiento de otras formas de producción y expulsión de pueblos/comunidades (no solo humanas).⁷ Según Svampa, el extractivismo se inserta en un contexto de cambio de época dado por el pasaje (rupturas y continuidades) «del Consenso de Washington [CW] al Consenso de los *Commodities* [CC]»⁸. Este pasaje puede pensarse en términos de «una profundización en la dinámica de desposesión o despojo de tierras, recursos y territorios»⁹.

cial justa, que postula la necesidad de una transformación en diferentes niveles, construyendo una sociedad resiliente y sostenible, igualitaria y democrática. No se trata entonces solo de descarbonizar el modelo energético, sino también de transformar el modelo productivo y, más en general, el sistema de relaciones sociales y el vínculo con la naturaleza. Maristella Svampa y Pablo Bertinat, *La transición energética en la Argentina. Una hoja de ruta para entender los proyectos en pugna y las falsas soluciones* (SXXI, 2022), 13.

4 Maristella Svampa y Mirta Antonelli, *Minería transnacional, narrativas del desarrollo y resistencias sociales* (Biblos, 2009); Horacio Machado Aráoz, *Potosí, el origen: Genealogía de la minería contemporánea* (Mardulce, 2014).

5 David Harvey, «El nuevo imperialismo. Acumulación por desposesión», CLACSO, 2004, <https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20130702120830/harvey.pdf>.

6 Eduardo Gudynas, «Diez tesis urgentes sobre el extractivismo», en *Extractivismo, política y sociedad*, edición de AA.VV. (CAAP y CLAES, 2009).

7 Maristella Svampa, ed., *El desarrollo en disputa: Actores, conflictos y modelos de desarrollo en la Argentina contemporánea* (Ediciones UNGS, 2015), 21–22.

8 Maristella Svampa, *Del cambio de época al fin de ciclo: Gobiernos progresistas, extractivismo y movimientos sociales en América Latina* (Edhasa, 2017), 55–60.

9 Svampa, *El desarrollo en disputa...*, 22.

Concretamente, la obtención de cobre atraviesa diferentes sectores que van desde grandes capitales transnacionales sedientos de construir y explotar megayacimientos en el marco de una actual «transición corporativa»¹⁰ —que busca reemplazar combustibles fósiles pregonando la *energía verde*—, hasta sectores vulnerables que arriesgan (y a veces pierden) su vida para conseguir cobre y venderlo en mercados informales buscando garantizar un ingreso mínimo para la subsistencia. En el medio, también se distinguen cooperativas de recicladores de cobre. En cualquier caso, la extracción mineral es material y simbólica.



Figura 1. Cartel de compraventa de cobre en las calles de la ciudad de Córdoba (fotografía: Villagrán Tulián, 2024).

En términos geopolíticos y geoeconómicos,¹¹ este metal estratégico es requerido a nivel mundial, por su maleabilidad, ductilidad, conductividad térmica y eléctrica, en la producción de vehículos eléctricos y estaciones de carga; en las tecnologías de información y comunicación; y forma parte de la infraestructura que sostiene el

10 Svampa y Bertinat, *La transición energética...*

11 Daniel Correa Sabat, «La globalización del cobre: Patrones geopolíticos y geoeconómicos de su producción y comercio en Latinoamérica y el mundo», *CG Georgetown University Universia* 1, n.º 2 (2008): 88–99.

avance de la inteligencia artificial.¹² Actualmente, Chile y Perú lideran la extracción y exportación mientras la demanda de importación se concentra en China y Estados Unidos, aunque se proyecta que se multiplicará hacia 2030, según lo expresado en el informe de la Dirección Nacional de Promoción y Economía Minera Subsecretaría de Desarrollo Minero de Argentina (2022).

La cotización del cobre y de otros metales no ferrosos a nivel internacional depende, históricamente, de London Metal Exchange (LME)/Bolsa de Metales de Londres,¹³ que fija diariamente el valor de cátodos de cobre (planchas de cobre con un porcentaje de 99 % de pureza), así como de otros productos de mayor o menor valor agregado. La compraventa de cobre reciclado también depende del precio fijado por esta bolsa. LME es la principal bolsa de referencia a nivel mundial para las operaciones con cobre y derivados del cobre, aunque también hay operaciones con este metal que cotizan en la bolsa COMEX de Nueva York y en la bolsa de Shanghái¹⁴ (SHFE).

Dentro de la compraventa de cobre para reciclar, cabe mencionar el desarme y venta por kilo de monedas de uno y dos pesos argentinos. Estas monedas bimetálicas cuentan con un anillo dorado exterior de cobre (compuesto en un 92 % por este metal). Cuando la inflación en el país volvió obsoleto su valor de cambio, pasaron a comercializarse en mercados informales por su valor mineral.¹⁵ En esta lectura arqueológica de tramas cupríferas que proponemos, cabe mencionar, entonces, como contrapunto de este desarme, la emergencia de una criptomoneda respaldada en cobre en Argentina, Atómico 29, que surge juntamente con Atómico 3, criptomoneda respaldada en reservas de litio de nuestro país.¹⁶

12 Véase: <https://www.ambito.com/opiniones/la-forma-mas-inteligente-invertir-ia-n6004895>

<https://minariasostible.gal/es/que-minerales-se-necesitan-para-el-desarrollo-de-la-inteligencia-artificial/>

13 Véase: https://www.lme.com/en/about?sc_camp=8B7AEB5E26784CA4F20FF-DECD42BF35C

<https://www.lme.com/en/Metals/Non-ferrous/LME-Copper#Summary>

14 Véase: <https://www.bcr.com.ar/es/mercados/investigacion-y-desarrollo/informativo-semanal/noticias-informativo-semanal/como-es-el-2>

15 Véase: <https://www.infobae.com/economia/2023/05/19/el-que-sabe-sabe-cuanto-pagan-por-el-anillo-dorado-de-la-moneda-de-2-pesos-los-reducidos-de-metales/>

16 Véase: https://www.clarin.com/tecnologia/atomoico-3-criptomoneda-argentina-ligada-reservas-litio_0_S2lHECn2g.html

Dentro del mercado financiero global, y como instrumento financiero, este metal permite inversiones a través de la compra de acciones de grandes empresas dedicadas a la extracción y procesamiento de cobre tales como Codelco,¹⁷ Southern Copper Corporation¹⁸ (SCCO), Freeport-McMoRan Inc¹⁹ (FCX) y a través de *exchange-traded fund* (ETF) o fondos cotizados en bolsa que combinan fondos de inversión tradicionales y acciones y cotizan en bolsa²⁰. Uno de los ETF de cobre con mayor alcance global es Global X Copper Miners ETF²¹ (COPX). Desde Argentina se puede invertir en ETF de oro y cobre a través de la adquisición de certificados de depósitos argentinos (CEDEARS).²²

Recientemente, y en el marco de la guerra comercial entre Estados Unidos y China (desde 2018), Donald Trump anunció un aumento en el arancelamiento a las importaciones de cobre, argumentando que esta medida busca incentivar el mercado local de transformaciones (fundiciones/refinerías) de este metal ampliamente utilizado en la producción tecnológica y armamentística militar en ese país.²³ Estas medidas afectan la cotización y los flujos comerciales entre países exportadores e importadores de cobre.²⁴ Cabe mencionar, en este contexto, la carta enviada, a principios de 2025 por parte de la Asociación

17 Véase: <https://www.codelco.com/innovacion/nuevos-usos-del-cobre/comercio-mercado-del-cobre>

18 Véase: <https://southerncoppercorp.com/>

19 Véase: <https://www.fcx.com/>

20 Véase: <https://www.ambito.com/opiniones/la-forma-mas-inteligente-invertir-ia-n6004895>

21 Véase: <https://www.globalxetfs.com/funds/copx/>

22 Véase: <https://dolarhoy.com/mercado/el-cobre-alcanzo-un-maximo-historico-e-impulso-el-precio-de-un-famoso-cedear-202451515510>

23 Véase: <https://www.lanacion.com.ar/agencias/si-trump-impone-aranceles-al-cobre-y-al-aluminio-los-compradores-de-eeuu-enfrentaran-mayores-costos-nid28012025/>

24 Véase: <https://www.lanacion.com.ar/agencias/metales-basicos-el-cobre-toca-minimos-de-mas-de-dos-semanas-en-londres-nid28012025/>
<https://elpais.com/chile/2025-01-29/chile-reacciona-a-la-amenaza-de-trump-de-subir-el-arancel-del-cobre-su-principal-materia-de-exportacion.html>
<https://www.lanacion.com.ar/agencias/si-trump-impone-aranceles-al-cobre-y-al-aluminio-los-compradores-de-eeuu-enfrentaran-mayores-costos-nid28012025/>
<https://www.laizquierdadiario.com/La-guerra-comercial-entre-EE-UU-y-China-sigue-golpeando-al-cobre>

de los Productores de Cobre de Estados Unidos (CDA por sus siglas en inglés) al presidente Donald Trump señalando los problemas que tendría el país si arancela la importación del metal rojo.

En Argentina, por su parte, el Gobierno de Javier Milei propuso y aprobó el Régimen de Incentivo para Grandes Inversiones²⁵ (RIGI) que afecta el actual extractivismo minero en el país, sobre todo de litio y cobre, ya que profundiza los beneficios jurídicos, aduaneros, tributarios, cambiarios, regulatorios y ambientales a las empresas, en su mayoría transnacionales, sobre los ya otorgados en la década del noventa, durante la presidencia de Carlos Menem, por el Régimen de Inversiones para la Actividad Minera (Ley N.º 24.196) y sostenido en los sucesivos gobiernos.²⁶ Cabe destacar que, entre estos nuevos beneficios, destaca el ingreso del Centro Internacional de Arreglo de Diferencias Relativas a Inversiones (CIADI) en situaciones de conflicto y litigio entre empresas y Estados; el retroceso en prevención y cuidado de daño ambiental; y la reducción tributaria de la minería,²⁷ como sostienen Maristella Svampa y Enrique Viale.

Respecto de proyectos extractivos cupríferos, los beneficios del RIGI buscan insertar a Argentina en el mercado internacional y volverla una posibilidad extractiva con mejores condiciones para las empresas que las ofrecidas en países como Chile y Perú, dos Estados de la región que lideran la extracción de cobre. Según un informe publicado por el medio Panorama Minero, la concreción de solo cinco proyectos cupríferos en Argentina arrojaría para el país, en diez años, poco más del total de la deuda contraída de Argentina con el Fondo Monetario Internacional (FMI).²⁸

De acuerdo con el comunicado realizado por la Cámara Argentina de Empresarios Mineros (CAEM), la adhesión al régimen «con-

25 Este régimen entró en vigor en el marco de la Ley de Bases y Puntos de Partida para la Libertad de los Argentinos, Ley 27.742, publicada en el boletín oficial con fecha 8 de julio de 2024. Mediante resolución 1074 2024, publicada el 5 de mayo de 2025, el Ministerio de Economía establece el procedimiento de implementación RIGI.

26 Svampa y Antonelli, *Minería transnacional...*

27 Véase: https://www.eldiarioar.com/opinion/ley-bases-no-pais-sueno-libertario_129_11361280.html

28 Véase: <https://www.panorama-minero.com/es/news/el-rigi-mejoro-la-presion-tributaria-sobre-la-mineria-y-argentina-es-mas-atractiva-que-peru-y-chile>

tribuye a generar las condiciones que favorezcan la puesta en marcha de los yacimientos de cobre, proyectos de gran magnitud que llevan años en carpeta y que serán transformacionales para la región»²⁹. En febrero de 2025, la firma Mc Ewen Copper, del Grupo canadiense Mc Ewen Mining anunció que la subsidiaria Andes Corporation Minera S. A. solicitó la adhesión al RIGI del proyecto de cobre Los Azules localizado en la provincia de San Juan³⁰.

En el marco de esta problemática, nuestra investigación postula, siguiendo a Cohen,³¹ geonarraciones como enredos líticos-humanos. Si entre el neolítico y la edad del bronce, la edad del cobre abre paso a la transición de la piedra al metal,³² entonces, la piedra y el metal no resultan un dispositivo auxiliar en la narración, sino afectos con los que establecer alianzas, aleaciones precarias, en permanente metamorfosis, que transportan materias y metáforas. La vida lítica y metálica del cobre acumula, contiene, transmite, recicla. Es un dispositivo de transporte, a la vez, lingüístico, cósmico y agencial.

Lo lítico puede pensarse en relación con una entidad específica, de un tiempo determinado, distribuido en unidades cronoestratigráficas y, a la vez —y, sin embargo—, como materialidad de un tiempo fuera de la memoria que empuja la historia hacia extensiones que exceden el marco humano. De este modo, postulamos narraciones escritas y enredadas con, sobre y por hilos de cobre. Esta «vida de metal»³³ no transporta pasivamente una historia, no es solo superficie de inscripción o escritura. Desde una materialidad afectiva que se

29 Véase: <https://caem.com.ar/adhesiones-rigi/>

30 Véase: <https://www.panorama-minero.com/es/news/cobre-los-azules-solicitado-el-ingreso-al-rigi>

31 Jeffrey Jerome Cohen, *Stone: An Ecology of the Inhuman* (University of Minnesota Press, 2015), <https://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctt155jmth>.

32 Mariano Ayarzagüena Sanz y Octavio Puche Riart, «La llamada “Edad del Cobre” en el XIX. Aportaciones de Casiano de Prado y Juan Vilanova y Piera», *Boletín Geológico y Minero* 2, n.º 123 (2012): 166.

33 Jane Bennett, *Materia vibrante: Una ecología política de las cosas* (Caja Negra, 2022).

opone a la reducción de la materia a materia prima y de los objetos a sus usos, esta afectividad metálica se enreda en la narración desde la fuerza compositiva que surge al desarmar un cable y exponer una maraña de hilos de cobre.

Si el cobre se emplea en cables de alimentación de alta, media y baja tensión, así como en líneas telefónicas, de internet, tuberías, griferías, válvulas y otros accesorios, entonces desarmar un cable de cobre y exponer la multiplicidad de hilos enmarañados que lo componen puede abrir la posibilidad de multiplicar sentidos y afectos. Si narrar es una práctica afectiva en la que seguimos y perdemos el hilo, multiplicar hilos puede enmarañar relatos y entramar otros sentidos que disputan e interrumpen el monolingüismo capitalístico que pretende imponer el deseo de hacer de la materialidad de las palabras y las cosas, materias primas.

Como sostiene Haraway: «La figuración es una práctica compleja profundamente arraigada en la semiótica del realismo occidental cristiano»³⁴. La autora postula que una figura es tanto geométrica como retórica; tópicos y tropos nos hablan de conceptos espaciales.³⁵ Figurar es una forma de aparecer —cobrar figura, tener un rol, contar o calcular cómo estar en una historia—. Una figura puede ser también un trazo, como gesto que divide y dibuja una forma.³⁶ Las figuras forman parte de «una cultura tecnocientífica visualmente saturada». Pertenecen al mundo de la presentación gráfica, de las formas visuales; sin embargo, no exigen ser representacionales, miméticas, literales o autoidénticas. Precisan volverse un tropo y «deberían involucrar, al menos, algún tipo de desplazamiento capaz de problematizar certezas e identificaciones»³⁷.

Las figuraciones son imágenes *performativas* que pueden ser habitadas. Las figuraciones, verbales o visuales, pueden ser mapas condensados de mundos disputables. Todo lenguaje es figurativo, in-

34 Donna Haraway, *Testigomodesto@segundo_milenio. Hombrehembra_conooce_oncorata. Feminismo y tecnociencia* (Rara Avis, 2017), 77.

35 Haraway, *Testigomodesto@segundo_milenio...*, 79.

36 Miguel Corella, «Técnicas del presente. Producción de presencia», en *La partición de las artes*, Jean-Luc Nancy (Pre-Textos, 2013), 11.

37 Haraway, *Testigomodesto@segundo_milenio...*, 79.

cluido el de las matemáticas; está hecho de tropos, constituido por sacudidas que nos alejan de las determinaciones literales. Enfatizo en la figuración para hacer explícito e inevitable la calidad trópica de todos los procesos semiótico-materiales, especialmente el de la tecnología.³⁸

A su vez, la autora propone también que «las figuras de cuerdas» forman parte de prácticas y juegos especulativos de recuperación de historias complejas sostenidas en una «narración multiespecie». Se trata de historias enredadas en «traducciones parciales y fallidas» en medio de una recuperación parcial aún posible.³⁹

En nuestro trabajo exploratorio, desarmamos cables y tomamos sus hilos de cobre como nuevas figuras de cuerdas en las que enmarañamos relatos que multiplican sentidos y afectos. Esta vez, surgidos, también, desde la práctica que implica el (con)tacto con los hilos. A este gesto *performativo* lo llamamos «evento». Entonces, la maraña es una figura posible que nace en medio del evento escénico de desarmar un cable conector y suspender esa línea de transporte. Siguiendo la distinción que propone Ingold entre las líneas paseantes y líneas conectoras,⁴⁰ este evento busca suspender la agencia conectora del cable —ese dispositivo no oculto y no visible del cobre— y exponer la multiplicidad de hilos que lo componen. Salimos de paseo con estos hilos de cobre y los gestos deambulantes que pueblan esta escritura son trazos de un movimiento colectivo.

Si solo podemos contar historias siguiendo huellas, esta escritura también teje con hilos narrativos una maraña de cuerdas. Serpenteando el archivo de extracción mineral, seguimos y perdemos pistas de una línea arqueológica que conecta diferentes puntos históricos. Entonces, seguimos rastreando memorias de este metal.⁴¹ Y vuelve el cobre en otra transición: energética, esta vez, y por desfosilización.

38 Haraway, *Testigomoderato@segundo_milenio...*, 80.

39 Donna Haraway, *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*, trad. Helen Torres (Consonni, 2019), 31–32.

40 Tim Ingold, *Líneas: Una breve historia* (Gedisa, 2015), 107–48.

41 Baptiste Morizot, *Tras el rastro animal*, trad. Francisco Gelman Constantin (Isla Desierta, 2020)

Sin pretensión de exhaustividad, aunque sí de enmarañar algunos hilos, este artículo indaga conexiones entre la minería de canteras, metalífera y de datos a partir de la extracción y agencia del cobre; rastrea y presenta algunas memorias extractivas y coloniales del cobre en Argentina, singularmente en Córdoba; remonta memorias mitológicas; se sumerge en exploraciones escénico-performativas que vuelven a la afectividad de este metal; y, por último, recorre el trabajo de dos artistas suramericanas como parte de un gesto que, al seguir vetas de hilos cúpricos, reconoce el hacer político del arte en nuestros territorios. Sin embargo, la maraña hace malla de líneas errantes y su trazo resiste la clausura comunicante y conectiva. La maraña se Puebla de líneas, algunas de ellas, de fuga.⁴²

¿Qué conectan los cables de cobre?

El cobre, un elemento básico dentro de la infraestructura digital, aparece en primer plano como una presencia material, cruda y alingüística. En lugar de una explotación industrial de minerales y humanos, el diálogo electrónico es un encuentro de escalas y duraciones, lo geológico y lo humano.⁴³

Seguir la veta del cobre nos permite conectar la minería metalífera con la minería de canteras y la minería de datos espaciales. Una de las primeras conexiones que establecimos han sido la cal y el cable: la metodología actual de extracción de cobre requiere de la agencia de la cal,⁴⁴ como «insumo mineral estratégico»⁴⁵, en el proceso de flotación para separar materiales.

42 Ingold, *Líneas: Una breve historia*, 109–130.

43 Fournier en Parikka, *Antropobsceno y otros ensayos: Medios, materialidad y ecología*, 147.

44 Véase: <https://www.calidra.com.ar/la-cal-como-insumo-clave-en-el-crecimiento-de-la-mineria-de-cobre-en-chile-y-su-futuro-en-argentina/#Miner%C3%ADa>

<https://mineriaydesarrollo.com/los-principales-proyectos-de-cobre-de-san-juan-requeriran-360-mil-toneladas-de-cal-por-ano/>

45 Carolina Putelli, «Cal, el insumo histórico de la minería que vuelve a ser clave por el auge del litio y el cobre», Dinamicarg, 2023, <https://dinamicarg.com/cal-vuelve-ser-clave-cobre-litio/>.

El cobre de muchos de los dispositivos que actualmente precisamos «conectar» aparece —no oculto y no visible— en cables y plaquetas que forman parte de la producción de *hardware* que sostiene, por ejemplo, el *software* de información geoespacial de interés extractivo estratégico dependiente del Servicio Geológico Minero Argentino (SEGEMAR). Este *software*, llamado Sistema de Información Geoambiental Minera (SIGAM), ha sido generado en el marco del Subprograma de Gestión Ambiental Minera (Secretaría de Minería de la Nación). Este sistema se implementa «con el objetivo estratégico de contribuir a la modernización e implantación de nuevas capacidades» en el SEGEMAR⁴⁶ y cuenta entre sus componentes con la Infraestructura de Datos Espaciales,⁴⁷ mecanismo que permite «facilitar el acceso a la información geoambiental de base generada en el SEGEMAR»⁴⁸. La utilidad y combinación estratégica de esta información busca colaborar en la toma de decisiones respecto de la industria minera en la región.

El SIGAM, además, contribuye a la solución de otra necesidad estratégica del Estado nacional: facilitar el acceso y/o disponibilidad de la información geoambiental de base generada en el SEGEMAR, en tiempo y forma, para su utilización en el proceso de toma de decisiones, en lo referente a administración sustentable de los recursos y el ambiente, en gestión ambiental de la actividad minera y en la planificación territorial, entre otros aspectos.⁴⁹

El cobre, entonces, forma parte de la infraestructura física que permite la disponibilidad de esta información geoambiental y, por el otro, es parte de los datos y/o de la información que este *software* aporta sobre las disponibilidades del cobre en el país. En otras palabras, con el cobre se fabrican tecnologías mediales que permiten volver visible y dar cuenta de yacimientos de cobre. «Geopolítica» puede ser, también, un nombre para aleaciones de tierra, piedra y polis.

46 José Ángel Pedreira *et al.*, «Infraestructura de datos espaciales del sistema de información geológico ambiental minero (SIGAM)», Servicio Geológico y Minero Argentino (SEGEMAR), 2017, 165.

47 Véase: www.idera.gob.ar

48 Pedreira *et al.*, «Infraestructura de datos...», 165.

49 Pedreira *et al.*, «Infraestructura de datos...», 167.

Memorias del cobre en Argentina



Figura 2. Mapa de yacimientos mineros en Argentina (Archivo SEGEMAR).⁵⁰

Entre las capas que componen historias de la minería metalífera argentina encontramos trazas precolombinas, coloniales y modernas, contemporáneas de la minería actual. Especialmente, este trabajo recoge algunos fragmentos lacunares siguiendo trazas cupríferas en las provincias de Salta, Catamarca, La Rioja y, con mayor detalle, en Córdoba.⁵¹

⁵⁰ Véase: <https://repositorio.segemar.gov.ar/handle/308849217/4541>

⁵¹ Lorenzo Vinciguerra, *La semiótica de Spinoza* (Cactus, 2020).

Cobres (Departamento La Poma, Salta, noroeste argentino) conserva trazas de guairas, *wayras*, *huayras* («viento» en quechua); tres posibles escrituras para hornos andinos indígenas de forma cilíndrica que precisaban la agencia del viento en la cumbre de los cerros para transformar el mineral en metal. En este enclave minero se conservan restos de estos hornos que, si bien pueden integrarse dentro de las *wayras*, se trata de instalaciones prehispánicas que presentan singularidades en esta región surandina relativas a sus morfologías, tamaños y tecnologías. Han sido clasificadas como hornos de cuba grande, guairas de paredes gruesas, hornos de cauto o *wayras* de arcilla, previos a los hornos coloniales de reverbero que, en Capillitas (provincia de Catamarca) y en La Mejicana (provincia de La Rioja), utilizaban madera de algarrobo como combustible.⁵²

A mediados del siglo XIX, Capillitas desarrolló un ciclo de cuatro décadas de minería de cobre que conllevó la inversión en tecnología y procedimientos mineralúrgicos y metalúrgicos considerados de vanguardia en los desarrollos mineros europeos.⁵³ Hacia 1858, la explotación de 15 minas en Capillitas marca el inicio de un periodo extractivo intensivo que significó la importación de métodos, tecnologías y trabajadores europeos, así como la exportación excesiva de minerales para alimentar la Revolución Industrial de ultramar. Este ciclo se extendió hasta 1890, cuando los requerimientos de cobre en el mercado europeo descendieron y los acontecimientos políticos y económicos de Argentina afectaron a las empresas mineras de Catamarca.⁵⁴

A comienzos de 1900, la empresa Capillitas Copper Company adquirió 24 pertenencias en Capillitas y realizó inversiones en equipamiento y tecnología entre las que destacan la construcción de un alambrecarril de 27.5 km. para transportar el mineral. Sin embargo, la explotación no resultó beneficiosa y Capillitas Copper se convir-

52 Florián Téreygeol y Pablo Cruz, «Metal del viento: Aproximación experimental para la comprensión del funcionamiento de las *wayras* andinas», *Estudios Atacameños: Arqueología y Antropología Surandina*, n.º 48 (2014): 39-54.

53 Daniel Delfino *et al.*, «El ciclo del cobre en Minas Capillitas (provincia de Catamarca, Argentina) en la segunda mitad del siglo XIX: tensiones entre lógicas productivas, escalas tecnológicas y unidades sociales», *Estudios Atacameños: Arqueología y Antropología Surandina*, n.º 48 (2014): 119.

54 Delfino *et al.*, «El ciclo del cobre...», 121-22.

tió, hacia 1909, en Capillitas Consolidates Mines Limited, hasta 1947, momento en el cual Minas Capillitas pasa a propiedad de la Dirección General de Fabricaciones Militares (DGFM).

Delfino, Quesada y Dupuy⁵⁵ sostienen que, pese a esta voluntad de reforma modernizadora que venía con la importación de tecnología extractiva europea y que buscaba superar un supuesto pasado campesino ya abandonado, disciplinando en las minas la mano de obra indígena y mestiza a la vez que atraía inmigración europea para cargos jerárquicos en las explotaciones, Capillitas tensionaba en su territorio la contemporaneidad de técnicas ancestrales e industriales en la extracción y fundición de cobre. Así, volvía visible un nuevo orden neocolonial sustentado en la imposición de vínculos capitalísticos con la tierra y en la confrontación eufemísticamente denominada «campana del desierto»⁵⁶.

La minería en La Rioja también cuenta con antecedentes prehispánicos y coloniales. Las minas de Famatina (centro-norte de la provincia) aparecen documentadas en cartas de los conquistadores a partir de la información que hubieron brindado los indígenas de la región y en escasas trazas de explotación minera en el periodo jesuita en Famatina. Sin embargo, con la expulsión jesuita y la creación del Virreinato del Río de la Plata, llegaron a la región mineros extranjeros. Félix Amarello, un minero venido de México se instaló en Chilecito y, en 1807, registró la mina más importante de Famatina en honor a su patria: La Mejicana.⁵⁷

Si bien la primera mitad del siglo XIX, posterior a la independencia, el motor de búsqueda minera era la plata, metal devenido en

⁵⁵ Delfino *et al.*, «El ciclo del cobre...».

⁵⁶ «El paisaje minero de Minas Capillitas subraya la articulación de distintas estrategias productivas, donde parecen relacionarse diferentes colectivos sociales (grandes y pequeños empresarios, cuentapropistas, campesinos indígenas) en la tensión fundada en perspectivas económicas que desde cosmovisiones diferentes se relacionarían a la práctica de la minería en estos efímeros microcosmos que se articularon en torno a las vetas de cobre. El análisis de estos episodios acaecidos en el distrito minero de Capillitas, este enfrentamiento de racionalidades parece expresar el lugar común manifestado en casi todo el proyecto modernizador», Delfino *et al.*, «El ciclo del cobre...», 138.

⁵⁷ Oscar Rodolfo Marcos, «Mina La Mejicana. El cablecarril: notable obra de ingeniería de los albores del siglo XX», en *Sitios de Interés Geológico de la República Argentina, Instituto de Geología y Recursos Minerales, SEGEMAR (CSIGA, 2008)*, 114.

patrón monetario de ese tiempo; hacia fines de este mismo siglo, la minería incrementa y multiplica su actividad, con la llegada de capitales extranjeros, y la búsqueda metálica se diversifica hacia cobre y oro. Estas explotaciones continuaron durante el primer cuarto del siglo XX con la presencia de tres empresas de capitales extranjeros: The Famatina Development Corporation, primera empresa en utilizar el cablecarril construido entre 1903 y 1905; The Famatina Mining Corporation; y Corporación Minera Famatina que registra su actividad entre 1918 y 1923, fecha en la cual cesaron las extracciones mineras en el área.⁵⁸

La Mejicana no es tan solo una mina, sino un distrito minero que integra una gran cantidad de vetas mineralizadas —más de 20—, cada una de ellas con denominaciones propias.⁵⁹ El periodo de extracción más intenso aconteció durante el primer cuarto del siglo XX tras la inversión de capitales extranjeros, la construcción del cablecarril y la instalación de la usina de fundición de Santa Florentina (departamento Chilecito, La Rioja).

La producción del concentrado de metal se realizaba mediante un conjunto de operaciones de calcinaciones y fundiciones para obtener una pasta metálica con una ley mayor al 95 % de cobre puro. La calcinación consistía en montones acumulados en forma piramidal de mineral que ardían con toneladas de leña de algarrobo. La fundición del cobre ocurría en un horno de reverbero y el combustible utilizado también era leña de arbustos o algarrobo.⁶⁰

El cablecarril utilizado se construyó durante el segundo mandato presidencial de Julio Argentino Roca, luego de ser adjudicado a la compañía alemana Adolf Bleichert. Si bien existían proyectos de construcción previos, las obras comenzaron en 1901 y se extendieron hasta 1905, momento en el cual la obra completa se entregó a la administración del ferrocarril, aunque un primer tramo se habilitó en

58 Marcos, «Mina La Mejicana...», 114.

59 Marcos, «Mina La Mejicana...».

60 Florencia Mariela Chechi, «La industria metalúrgica en la sierra de Famatina (La Rioja, Argentina) durante el siglo XIX: primera caracterización del espacio construido de los establecimientos de beneficio», *Arqueología y Sociedad* (diciembre de 2024): 152-53, <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/252046>.

1904. La primera empresa en utilizar el cablecarril fue The Famatina Development Corporation. Esta traza conecta la estación ferroviaria de la ciudad de Chilecito con la bocamina de la veta Upulungos, una de las más grandes del distrito La Mejicana. Tiene una longitud de casi 34 km y un desnivel de 3325 m, 44 m entre sus extremos. En su recorrido, cuentan nueve estaciones numeradas desde Chilecito (N1) hasta La Mejicana (N9). Un cablecarril auxiliar de un kilómetro de largo unía la estación 2 (en la cual se acumulaba el mineral proveniente de la mina) con el establecimiento metalúrgico de Santa Florentina, ubicado a 8 km al oeste de Chilecito.⁶¹

Cabe mencionar, además, la importancia de otros yacimientos cupríferos, como Las Choicas, El Burrero, Las Cuevas, Salamanca y los de Uspallata en la provincia de Mendoza; la mina La Esperanza (anteriormente Chacabuco) en Salta; Chorrillos en Jujuy, entre otros. La Segunda Guerra Mundial incrementó la explotación de algunos de los depósitos mencionados. Según Angelelli, los yacimientos de cobre diseminado Paramillo Sur (Mendoza), El Pachón (San Juan) y Bajo La Alumbra (Catamarca) auguraban cubrir «nuestros futuros requerimientos, con saldo exportables»⁶².

Hacia fines del siglo XX —en 1997—, en Catamarca, Minera La Alumbra YMADE-UTE comenzó la extracción a gran escala, con modalidad a cielo abierto, de cobre, oro y molibdeno hasta diciembre de 2018, momento en el cual inició el cierre de sus operaciones. Sin embargo, la extracción de cobre en Catamarca continúa y proyecta incrementarse a partir de la integración y fusión con otra firma transnacional que adquirió las instalaciones de Minera La Alumbra: Proyecto MARA (Minera Agua Rica-La Alumbra).

Actualmente, la fuente principal de cobre en Argentina se encuentra en la zona metalogenética de los Andes centrales, lo que abarca las provincias de Jujuy, Salta, Catamarca, La Rioja, San Juan y Mendoza. En dicha área se localizan ocho proyectos avanzados, algunos

61 Marcos, «Mina La Mejicana...».

62 Víctorio Angelelli, *Yacimientos metalíferos de la República Argentina* (Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires; Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata; Instituto de Geología Aplicada, 1984), 1-15.

de ellos próximos a iniciar la etapa de construcción. Cabe mencionar, entonces, en la provincia de San Juan, los proyectos Los Azules, El Pachón, José María, El Altar y Filo de Sol; en Salta, el proyecto Taca Taca; en Catamarca, el proyecto MARA (Mina Agua Rica- La Alumbreira) y, en Mendoza, el proyecto San Jorge. De concretarse dichos proyectos, Argentina podría ubicarse dentro de los diez países con mayor extracción de cobre a nivel mundial (Dirección de Economía Minera Subsecretaría de Política Minera, 2023).

Memorias del cobre en Córdoba

Zolezzi y Cabanillas sostienen que, en la provincia de Córdoba, en el siglo XIX, se extraía y fundía cobre para la fabricación de pailas de las minas Tío, Tauro y Tacurú, en la zona de Calamuchita.⁶³ ⁶⁴ Al problematizar críticamente el estatuto de ruina arqueológica que adquirió la Estancia Jesuítica San Ignacio (próxima a la actual ciudad de Santa Rosa de Calamuchita), excluida de la lista de Estancias de Córdoba a patrimonializar, Schavelzon y Page mencionan que, luego de la expulsión de los jesuitas, el sargento mayor José Antonio Ortiz compra la estancia y añade en ella la explotación de cobre. Como vestigio de esta actividad, se conservan dos hornos ubicados en el medio de un camino de comunica los restos del molino con el casco de estancia.⁶⁵

Según Roberto Manuel Cayo⁶⁶, geólogo de Dirección General de Fabricaciones Militares, las minas El Tío, Tauro y Tacurú se conocen desde 1850, aproximadamente. Fueron denominadas «el paraíso

63 Roberto Zolezzi y Ana María Cabanillas, *La minería cordobesa: Una mirada a su historia* (La Divina Misericordia Editorial, 2013), 60.

64 Alejandro Carlos Di Marco, «Metalogénesis de los depósitos de cobre-hierro y otros elementos metálicos asociados en anfíbolitas de las fajas central y oriental del centro sur de las Sierras de Córdoba» (tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, 2002).

65 Daniel Schavelzon y Carlos Page, «La formación de una ruina histórica: O cómo la Estancia Jesuítica de San Ignacio pasó a ser arqueológica (Córdoba, Argentina)», *Temas Americanistas*, n.º 26 (2011): 7.

66 Roberto Manuel Cayo, «Las Minas “El Tío”, “Tauro” y “Tacurú”», SEGEMAR, Departamento Calamuchita-Provincia de Córdoba (1949), <https://repositorio.segemar.gov.ar/handle/308849217/4110>.

mineral» y están situadas en las proximidades de la ciudad de San Agustín (85 km al sur de la ciudad de Córdoba), en el Departamento Calamuchita. Pertenecen al cordón montañoso Sierras Chicas de Córdoba que, a su vez, forma parte de las Sierras Pampeanas. Según el trabajo de Cayo, la mina El Tío (mineralización de calcopirita), de mayor importancia entre las tres estudiadas, tiene una apertura de 130 m en galerías realizada para que la mina pueda ser estudiada.⁶⁷ Dos vetas constituyen el yacimiento: Urquiza y Saint-Jean.⁶⁸

Al historizar los yacimientos, el autor sostiene que las minas cesaron sus actividades alrededor de 1860 y permanecieron abandonadas hasta 1939, momento en el cual el gobierno de la provincia de Córdoba decretó la suspensión temporaria de solicitudes de permisos de cateos o exploraciones para minerales de cobre. En 1942, la Dirección General de Fabricaciones Militares solicita tales yacimientos, los reconoce y, posteriormente, los constituye en propiedad minera.

Los yacimientos —El Tío, Tauro y Tacurú— son conocidos desde el siglo pasado. A mediados de este, comenzó su explotación, siendo sus primitivos dueños los señores Zuviría, quienes en el año 1856 los venden a Enrique Saint-Jean por la suma de 3000 onzas de oro. Saint-Jean muere mientras se dirigía a Europa a conseguir los fondos necesarios para instalar una fuerte Compañía Minera. Poste-

67 El documento elaborado por Cayo relata que, entre octubre de 1947 y octubre de 1948, se abrieron, con martillos neumáticos, 130 m de galerías para estudiar «cuerpos portadores de menas cupríferas»; a lo que sumaron cañerías de aire, agua y colocación de vías Decauville. Con la realización de una serie de enmaderados en distintos niveles, solucionaron el problema del espacio que planteaba la broza a extraer de los frentes de avance. De esta modificación, resultó una «nueva configuración interna de la mina» en la que se delinearon galerías allí donde antes existían caserones y desniveles pronunciados. También se realizaron trabajos de desagote de la mina El Tío. En la mina Tauro se abrió una galería de 25 m para facilitar la salida de agua existente en el nivel inferior. Y en la mina Tacurú, por su escaso desarrollo previo, solo se procedió a la limpieza, rehabilitación de las labores y muestreo de la veta. El trabajo de Cayo considera la agencia de la vegetación y del agua en el estudio de estos yacimientos al señalar que la tupida vegetación dificulta el levantamiento topográfico y geológico y, conjuntamente, con los sedimentos modernos, «provoca el encapamiento de las formaciones litológicas antiguas». Por lo tanto, las observaciones se focalizaron en las partes altas de las serranías y en las márgenes de los arroyos debido a que las crecientes estivales de estos cursos de agua «se convierten en un poderoso agente denudador». Cayo, «Las Minas...», 4-6.

68 Cayo, «Las Minas...», 2.

riormente, pasan estos a poder del señor Samuel Lafone, quien instala dos plantas de beneficio para tratar el mineral. El mineral que se extraía se transportaba a lomo de mula hasta las plantas de beneficio. Una de ellas bastante rudimentaria, se situaba en las cercanías de la mina El Tauro y, la otra, montada en las proximidades de la mina El Tío, era un tanto más completa, pues contaba con hornos Water Jack, cuyas ruinas aún hoy se conservan. A esta última se la denominó Establecimiento THULE y fueron sus propietarios la Sociedad Carlos Melmen y Cía.⁶⁹

El geólogo propone una descripción del territorio donde se emplazan estos yacimientos. En el documento, del año 1949, toma, como punto de referencia para situar las minas, la ciudad de San Agustín por resultar, al momento de tal registro, la única población cercana. A San Agustín, capital del departamento Calamuchita, en ese momento se llegaba por la ruta que unía la ciudad de Córdoba con Río Cuarto —antigua traza de la RN 36⁷⁰— como camino obligado para llegar en auto y/o en ómnibus, ya que la estación de ferrocarril más cercana esta ciudad estaba en Corralito, 30 km al este.⁷¹

Las minas El Tío y Tacurú están situadas a 12 km al suroeste de San Agustín y la mina Tauro a 20 km al noreste. Según Cayo, a las primeras se llega por un camino secundario que une San Agustín con Calmayo⁷² y luego empalma con la ruta nacional que une Córdoba y Río Cuarto, pasando por Santa Rosa de Calamuchita y por embalse Río Tercero. Este camino secundario cruza cuatro veces el arroyo El Tío, lo que significa que en los meses de verano cuando su caudal aumenta, se ve dificultado el tránsito; para evitarlo se ha construido por sobre el faldeo de las sierras una senda en forma de herradura que evita los sucesivos cruces y permite, a pesar de su mal estado, el tránsito de vehículos. Esta senda es el camino obligado a la mina El Tío; por ella y por una picada abierta al comienzo de la exploración, se llegaba a la bocamina. Para llegar a la Tacurú se utiliza una senda particular

69 Cayo, «Las Minas...», 7.

70 Véase: [https://es.wikipedia.org/wiki/Ruta_Nacional_36_\(Argentina\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Ruta_Nacional_36_(Argentina))

71 Cayo, «Las Minas...», 8.

72 Véase: <https://es.wikipedia.org/wiki/Calmayo>

que comienza en el camino secundario anteriormente mencionado y se desarrolla por dentro del campo, propiedad de la congregación religiosa de las hermanas Esclavas, para llegar hasta un caserío situado a 300 m de la mina; desde allí se debe continuar a pie.

A la mina Tauro se llega por un camino construido por los dueños de las estancias El Manzano y El Chorro que nace en la ruta provincial, 10 km antes de llegar a la ciudad de San Agustín. Este camino conduce hasta el último puesto de la estancia El Chorro y desde allí es necesario emplear caballo para llegar hasta la bocamina, que se alcanza luego de una hora y media de marcha por una senda pedregosa con pendientes. Según afirma Cayo en este relato, en épocas de lluvia estos caminos resultan intransitables; sin embargo, la construcción de un camino adecuado para el tránsito de automotores supondría un costo bastante elevado.⁷³

Cayo considera óptima la ubicación de estos yacimientos debido a que un conjunto de factores tienen una incidencia favorable en la realización de una explotación minera y, entre ellos, señala: la madera de buena calidad que ofrece el monte para la construcción de entibados, escaleras e implementos para el desarrollo de labores mineras; la cantidad y proximidad de cursos de agua que, aunque escasos en invierno y abundantes en enero y febrero, permiten abastecer el campamento y el funcionamiento de una pequeña planta.⁷⁴ También añade que hay mano de obra con experiencia en minería, sin embargo, con poca experiencia en trabajos en galerías, pues la labor minera que practican es en canteras de piedra caliza existentes en la zona de San Agustín.⁷⁵

La hoja geológica de la provincia de Córdoba publicada por SEGEMAR en 2024 también recupera la memoria de estos yacimientos en Calamuchita y añade los yacimientos de cobre en Dumesnil y Agua de Oro.⁷⁶

73 Cayo, «Las Minas...», 9.

74 Cayo, «Las Minas...», 9.

75 Cayo, «Las Minas...», 10.

76 Juan Candiani *et al.*, «Hoja Geológica 3163-III», Córdoba, provincia de Córdoba, escala 1:250.000, Instituto de Geología y Recursos Minerales, Servicio Geológico Minero Argentino, n.º 441 (2024), 60–61.

Venus, la hilandera: memorias mitológicas del cobre

Las rocas —¿quién lo creería, si no estuviera por testigo la antigüedad? —
a dejar su dureza comenzaron, y su rigor
a mullir, y con el tiempo, mullidas, a tomar forma.
Luego, cuando crecieron y una naturaleza más tierna
les alcanzó, como sí semejante, del mismo modo manifiesta parecer no puede
la forma de un humano, si no, como de mármol comenzada,
no terminada lo bastante, a las rudas estatuas muy semejante era.
La parte aun así de ellas que húmeda de algún jugo
y terrosa era, vuelta fue en uso de cuerpo.
Lo que sólido es y doblarse no puede, se muta en huesos,
la que ahora poca vena fue, bajo el mismo nombre quedó;
y en breve espacio, por el numen de los altísimos, las rocas
enviadas por las manos del hombre la faz tomaron de hombres,
y del femenino lanzamiento restituida fue la mujer.
De ahí que un género duro somos y avezado en sufrimientos
y pruebas damos del origen de que hemos nacido.⁷⁷

Seguir el cobre y algunas de sus aleaciones —por ejemplo, llaves, campanas y adornos de bronce— como gesto nómade, nos permite dispersar sentidos científicos, alquímicos y mitológicos en la práctica narrativa que este metal lleva en su nombre⁷⁸: trazas de memorias alquímicas y mitológicas, entre las cuales aparece el cobre vinculado a Venus.⁷⁹ El nacimiento de Venus/Afroditas,⁸⁰ en la isla de Chipre⁸¹ (cobre), hace memoria de los yacimientos de cobre en ese

⁷⁷ Ovidio y A Pérez Vega, *Metamorfosis* (Bruguera, S. A, 1983), 24.

⁷⁸ Véase: <https://dle.rae.es/cobre>

⁷⁹ Véase: <https://dle.rae.es/venus>

⁸⁰ «EL NACIMIENTO DE AFRODITA. Afroditas, Diosa del Deseo, surgió desnuda de la espuma del mar y, surcando las olas en una venera, desembarcó primero en la isla de Citera; pero como le pareció una isla muy pequeña, pasó al Peloponeso y más tarde fijó su residencia en Pafos, Chipre, todavía la sede principal de su culto. La hierba y las flores brotaban de la tierra dondequiera que pisaba. En Pafos las Estaciones, hijas de Temis, se apresuraron a vestirla y adornarla». Robert Graves, *Los mitos griegos* (1955), 1–47.

⁸¹ Véase: <https://etimologias.dechile.net/?Chipre>

territorio.⁸² Los artilugios endorecedores del cobre en la alquimia vienen dispersando *auroficciones*. La simbología alquímica del cobre expresada en el espejo de Afrodita nos permite enlazar, en una «fabulación crítica»⁸³, memorias mitológicas y feministas. Si pudiéramos pensar en términos de sustratos, podríamos decir que en la química —y en otras disciplinas científicas como el psicoanálisis y la historia de la ciencia— sobreviven sustratos alquímicos; y, en la alquimia, sustratos mitológicos.

En este trabajo retomamos aportes del capítulo «Químicos y alquimistas», de Luis Fermín Capitán Vallvey, que aparece en el libro *Entre la química y la alquimia*⁸⁴ y de un artículo titulado «Historia de la Alquimia», de Soledad Esteban Santos,⁸⁵ para explorar otras agencias en torno al cobre.

Como señala Capitán Vallvey,⁸⁶ el interés por la alquimia atraviesa diferentes culturas, en términos geográficos y cronológicos. De acuerdo con la periodización propuesta en este capítulo, el arco temporal abarca desde el siglo IV aproximadamente —aunque pudiera extenderse a un tiempo anterior— hasta el siglo XVIII, pese a que el interés alcanza este tiempo presente. Remontamos aportes en torno a la alquimia grecoegipcia y árabe singularmente referidos a la agencia

82 Cyprus was the biggest centre for the production and trade of copper for three thousand years and rightly became synonymous with the metal copper. Copper was discovered in 5000 BC (Anatolia, Jordan, Iran) but it was not traded then. Trading commenced with the industrial revolution of copper, when Cypriot metallurgists managed to produce copper from sulphide deposits using pyrometallurgy, leading to the replacement of stone tools with copper tools. The great production of copper contributed to the transition from the Stone Age to the Bronze Age. The production expanded rapidly and Cyprus became the biggest copper production and export centre at the beginning of the second millennium. This lasted until the fall of the Roman Empire (AD 500). (GEOLOGICAL MAP OF CYPRUS SHOWING THE LOCATIONS OF MINES AND ANCIENT SLAGS, S/D, 1).

83 Saidiya Hartman, «Venus in two acts», *Small Axe* 2, n.º 12 (2008): 1–14.

84 Luis Fermín Capitán Vallvey, «Capítulo 1. Químicos y alquimistas», en *Entre la química y la alquimia*, ed. J. M. Salas Pegrín y Luis Fermín Capitán Vallvey (Editorial Universidad de Granada, s. f.).

85 Soledad Esteban Santos, «Historia de la alquimia I: La alquimia griega», *Real Sociedad Española de Química* 2, n.º 10 (2006): 60–67.

86 Capitán Vallvey, «Capítulo 1. Químicos y alquimistas».

del cobre. La variante grecoegipcia se remonta al periodo helenístico, en Alejandría, como centro de conocimiento y enseñanza, y surge en la convergencia entre la filosofía griega, la mitología mesopotámica, las religiones orientales y el conocimiento técnico egipcio.⁸⁷

En el «arte cósmico» de la alquimia grecoegipcia,⁸⁸ el cobre nace como uno de los metales imperfectos. Sin embargo, «los metales en el interior de la tierra tienden de forma activa a la perfección transmutándose gradualmente en el transcurso de los siglos según el ciclo: hierro-cobre-plomo-estaño-mercurio-plata-oro»⁸⁹. La transmutación alquímica es afectiva. La materia sufre, muere y renace en cada transformación.⁹⁰

Según Mircea Eliade⁹¹, los minerales y metales son considerados organismos vivos. La Tierra aparece como vientre de madre, las minas como matriz, los minerales como embriones y el fuego como agencia ritual y sagrada: una «obstetricia mineral»⁹². El nacimiento ginecó-mórfico de los minerales acontece a ritmo geológico. El proceso de gestación culmina cuando el mineral llega a convertirse en oro, considerado metal perfecto e incorruptible. Los metales que aún no han madurado son considerados imperfectos, por estar crudos en mayor o menor grado. En este relato, el trabajo del minero puede acelerar el crecimiento de los metales al sustituir la matriz de la madre Tierra por un horno metalúrgico.⁹³ Entonces,

[...] de los siete metales conocidos, dos son perfectos por bellos, inalterables y raros, oro y plata, aunque no en igual grado, y cinco son imperfectos, cobre, hierro, estaño, plomo y mercurio. Metales que están en relación con los planetas bajo cuya influencia crecen en la tierra: el cobre con Venus, el hierro con Marte, el estaño con Júpiter, el plomo con Saturno, el mercurio con Mercurio, la plata con la Luna y el oro con el Sol.⁹⁴

87 Capitán Vallvey, «Capítulo 1. Químicos y alquimistas», 18–22.

88 Sheppard en Capitán Vallvey, «Capítulo 1. Químicos y alquimistas», 19.

89 Capitán Vallvey, «Capítulo 1. Químicos y alquimistas», 26.

90 Capitán Vallvey, «Capítulo 1. Químicos y alquimistas», 24.

91 Mircea Eliade en Capitán Vallvey, «Capítulo 1. Químicos y alquimistas».

92 Capitán Vallvey, «Capítulo 1. Químicos y alquimistas», 23.

93 Capitán Vallvey, «Capítulo 1. Químicos y alquimistas», 23.

94 Capitán Vallvey, «Capítulo 1. Químicos y alquimistas», 23.

Astrología y alquimia se vinculan en los acontecimientos metálicos.⁹⁵

Metal	Símbolo	Planeta	Día de la semana
Oro	☉	Sol	Domingo (Sunday en inglés)
Plata	☾	Luna	Lunes
Hierro	♂	Marte	Martes
Mercurio	☿	Mercurio	Miércoles
Estaño	♃	Júpiter	Jueves
Cobre	♀	Venus	Viernes
Plomo	♄	Saturno	Sábado (Saturday en inglés)

Figura 3. Acontecimientos metálicos. Fuente: Esteban Santos, 2006, 62.

La alquimia grecoegipcia retoma de la filosofía griega, especialmente de Aristóteles, la persistencia de la materia y la variabilidad de las formas. La transmutación tiene lugar «por corrupción del material a transformar y generación de una nueva forma, todo ello ayudado por un agente que impulsa y dirige, el espíritu o pneuma». La transmutación o descomposición de la materia en la que trabaja el alquimista imita en el laboratorio, vuelve sensible la agencia de la naturaleza.⁹⁶

Dentro del conocimiento tecnológico egipcio, recuperamos técnicas vinculadas al trabajo con metales, concretamente con el cobre, como las siguientes:

la metalurgia extractiva de metales tales como oro, plata, cobre, hierro, mercurio, estaño o plomo; la fabricación de aleaciones como bronce, asem o acero junto con técnicas de trabajo de los metales como cementación, laminado, repujado, forjado, estampado, soldadura y técnicas de dorado de metales para simular oro, entre otras, para la fabricación de armas, utensilios, herramientas y joyas.⁹⁷

95 Capitán Vallvey, «Capítulo 1. Químicos y alquimistas», 24.

96 Capitán Vallvey, «Capítulo 1. Químicos y alquimistas», 26.

97 Capitán Vallvey, «Capítulo 1. Químicos y alquimistas», 22.

Dentro de prácticas endorecedoras del cobre encontramos el kerotakis:

[...] se pretende poner en contacto láminas de un metal con los vapores de otro; así los vapores desprendidos al calentar cadmia, que es una mezcla de hollín y óxidos metálicos con cantidad variable de cinc, dependiendo del material de partida, que se recoge en las chimeneas de los hornos metalúrgicos, vuelven dorado el cobre por la formación de latón, o los vapores de mercurio o arsénico que blanquean el cobre dándole lustre de plata.⁹⁸

En la preparación de latón (aleación cobre-cinc), el doblado del oro y el coloreado superficial, participa el cobre.

La técnica de doblado de oro se refiere a que la adición de cobre y plata al oro no altera su color por lo que se puede doblar su peso, de ahí su nombre. Para el alquimista no hay una falsificación pues el oro actúa aquí como una semilla que crece a expensas del cobre y la plata hasta que todo se convierte en oro. Para el coloreado superficial se usan diferentes técnicas, así recubrir el metal con una laca coloreada, tintar el metal con una disolución de sulfuros o retirar los metales base de la superficie de oro rebajado, lo que deja una capa superficial de oro puro en la pieza.⁹⁹

Dentro de la variante alquimia árabe, Capitán Vallvey destaca el trabajo de Jabir Ibn Hayyan (721-815) —alquimista de la corte del califa Harún Al-Rashid nacido en Irán, aunque vivió gran parte de vida en Irak—; sin embargo, duda de su existencia real.¹⁰⁰ Jair propone la teoría del azufre-mercurio, que se mantuvo en vigencia, aunque con modificaciones, hasta el siglo XVIII. También toma como base a Aristóteles, en este caso, la teoría de la doble exhalación, desarrollada en el tercer libro de las *Meteorológicas*.

Los cuatro elementos que forman lo existente están estratificados según: tierra, agua, aire y fuego. Al calentar el sol la tierra, se ori-

98 Capitán Vallvey, «Capítulo 1. Químicos y alquimistas», 28.

99 Capitán Vallvey, «Capítulo 1. Químicos y alquimistas», 29.

100 Capitán Vallvey, «Capítulo 1. Químicos y alquimistas», 29.

ginan dos tipos de exhalaciones o vapores, una es húmeda y fría mientras que la otra es cálida y seca. Sobre la superficie de la tierra la exhalación seca causa, entre otros, los fuegos celestes y la humedad da lugar a la lluvia y las nubes, mientras que cuando las exhalaciones se encuentran dentro de la tierra originan las rocas y los metales. La teoría de Jabir es deudora de la de Aristóteles y afirma que la combinación de los vapores húmedo y seco en el interior de la tierra dará lugar al mercurio si predomina la exhalación húmeda o el azufre caso de que predomine la exhalación seca. En cualquier caso, los principios azufre y mercurio no son las sustancias químicas de ese nombre, sino que estas son la expresión material de aquellos. El oro se formará cuando se unan el mercurio y el azufre con el mayor grado de pureza, en una proporción equilibrada y bajo las condiciones astrológicas adecuadas. En el caso de que el grado de pureza de estos principios sea menor o la proporción no sea la adecuada, se formarán metales inferiores: plata, plomo, estaño, hierro o cobre, todo ello bajo la influencia de las diferentes emanaciones de los planetas.¹⁰¹

Según Jabir, la transmutación guarda relación con el equilibrio de cualidades que presenta cada metal —calor, frío, humedad y sequedad—. Sostiene que la diferencia de metales se encuentra en la proporción de sus elementos y cualidades asociadas. El papel del alquimista en la transmutación consistiría en conocer elementos y cualidades relativos de cada metal y modificar el equilibrio de cualidades.¹⁰²

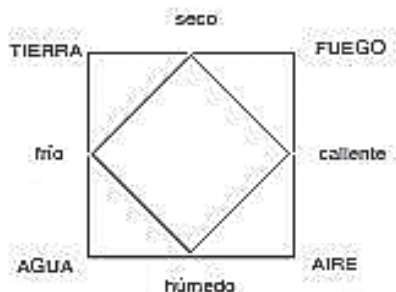


Figura 4. Elementos y cualidades. Fuente: Esteban Santos, 2006, 61.

101 Capitán Vallvey, «Capítulo 1. Químicos y alquimistas», 32.

102 Capitán Vallvey, «Capítulo 1. Químicos y alquimistas», 32-33.

La transmutación implica descomposición y destilación para aislar cualidades y componer un elixir. En esa mezcla, la introducción de una cantidad mínima de oro actúa como fermento acelerando la transformación de un metal imperfecto. La composición del elixir en Jabir involucra, además, materiales no minerales, sino animales y vegetales, tales como «medula ósea, sangre, pelos, huesos, orina de diversos animales, acónito, jazmín, jengibre, pimienta, entre muchos otros»¹⁰³.

Hacia el siglo XVIII, la alquimia y la química comienzan a distanciarse y a separarse. Sin embargo, la alquimia, tan perseguida como fomentada (y en esta persecución contamos la agencia del cobre en sus artilugios endorecedores que les ha valido a muchos la muerte o prisión), ha sobrevivido en el secreto, en la formación maestro-discípulo, y la producción de una «literatura realmente oscura, plagada de símbolos, nombres ficticios y con la información dispersa a través de los escritos de forma que sea ininteligible al intruso y accesible solo para el que posea el código de su interpretación»¹⁰⁴.

Seguir la veta del cobre abre un espacio de dispersión que nos permite suspender la distinción entre hechos científicos y relatos ficcionales, siguiendo y perdiendo hilos en alguna fábula. Como sostiene Haraway:

La práctica científica puede ser considerada como un tipo de práctica narrativa: el arte (gobernado por reglas, restringido, históricamente cambiante) de contar la historia de la naturaleza. La práctica científica y las teorías científicas producen y se incrustan en un particular tipo de historias. Cualquier enunciado científico acerca del mundo depende íntimamente del lenguaje, de la metáfora. Las metáforas pueden ser matemáticas o culinarias; en cualquier caso, estructuran la visión científica. La práctica científica es, sobre todo, una práctica narrativa, en el sentido de una práctica histórica específica de interpretación y testimonio.¹⁰⁵

103 Capitán Vallvey, «Capítulo 1. Químicos y alquimistas», 35.

104 Capitán Vallvey, «Capítulo 1. Químicos y alquimistas», 49.

105 Donna Haraway, *Visiones primates: Género, raza y naturaleza en la ciencia moderna*, trad. Colectiva Materia (Hekht, 2022), 27.

Seguimos desarmando el cable, dispersando hilos que multipliquen historias (científicas y no científicas) para que otras *auroficciones* cobren figura en esta vida de metal.

Huellas de cobre: su afectividad en la práctica investigativa

En el marco de nuestro proyecto de investigación, venimos interpe-
lando, desde las letras y la práctica escénica, multiplicidades que po-
sibilitan desarmar el cable y jugar con los hilos que de allí asoman.
Partimos de considerar el cable desarmado con los hilos expuestos
como *evento*, gesto narrativo-performativo que suspende la comuni-
cación inmediata y nos vuelve contemporáneos de una memoria me-
dial que expresa el cobre cuando se suelta de su uso como cable.



Figura 5. «Evento» (fotografía: Geonarraciones, 2024).

Recolectamos cosas e historias que forman parte de nuestra es-
cena cotidiana y que vuelven a la escena porque tienen cobre. Hojas,
monedas, llaves, campanas, adornos, herramientas, utensilios, hilos.
Miramos, olemos, tocamos, saboreamos, escuchamos, cada vez, en
una sala de ensayo teatral a la que volvemos cada quince días. Algu-
nos objetos llegan con una historia familiar; otros simplemente llegan
porque por el color nos pareció que podrían contener cobre, aunque
sin mucha certeza.

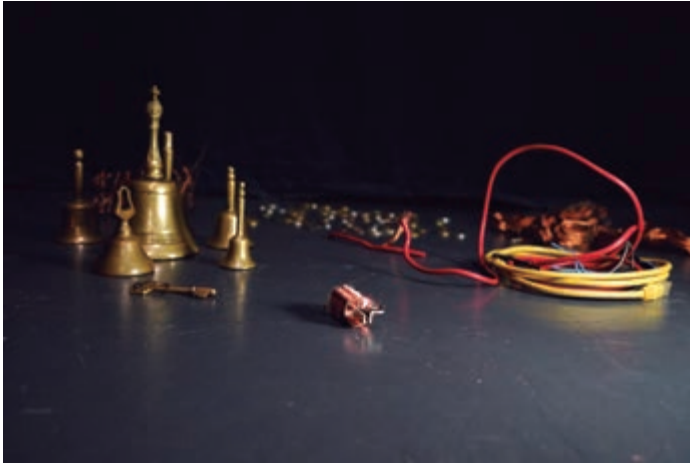


Figura 6. Objetos de cobre recolectados (fotografía: Geonarraciones, 2024).

Volver al cobre también nos seduce a volver a recorrer las antiguas minas de cobre en Córdoba. Hacia fines de 2024, intentamos llegar a las minas Tauro, El Tío y Tacurú, a la escucha de otras historias enredadas con, por y sobre trazas de cobre.

Vuelve el cobre en el bronce del candado,
en la tranquera que separa la sierra

Memorias que vislumbran, apenas, en la indicación del muchacho que sugiere, para llegar, un recorrido de tres horas a caballo desde la parte de atrás de un centro vecinal.

en la intervención de una chica que interrumpe para decir que a ella la llevaron a recorrer una de esas minas (no recuerda cuál, pero asegura que era una de esas tres mencionadas) con el colegio, en Calmayo.

en el desconocimiento de la existencia de estas minas que expresó el joven que atendió al llamado de palmas en la estancia
El Manzano

en la suposición de explotación de cobre de los monjes benedictinos que contó el señor que atendía en la casa de té, mientras caminamos por un sendero de lavandas.

en el relato de una señora de Calmayo que, mientras calienta agua para el mate, cuenta que a la mina El Tío se llega caminando.



Figura 7. Estancia El Manzano (fotografía: Marín, noviembre 2024).



Figura 8. Estancia El Tío (fotografía: Marín, noviembre 2024).

Vuelve el cobre [vive el cobre] en un «laboratorio alquímico»

Estamos inmersos en una caja negra. Así luce la sala de teatro independiente de la ciudad de Córdoba en la que decidimos arrojarnos al abismo de las exploraciones escénicas: como una caja negra. Quinto Deva es la sala escogida. Un espacio pequeño y acogedor ubicado en el «pasaje de los teatros» del antiguo Abasto y a tan solo una cuadra de la vera del río que divide a esta ciudad en dos. Una ciudad colmada de puentes.

Llenamos el espacio con los objetos que cada uno escogió cuidadosamente. Sentidamente. Observamos con atención los objetos traídos y nos sorprendemos con las formas y posibilidades que el cobre y sus aleaciones revelan. Sabemos por manuales escolares o por cualquier buscador *online*, que la maleabilidad es una de las propiedades características de este metal. Y nuestro primer acercamiento a láminas cúpricas e hilos que se desprenden de cables pelados, parecen confirmarlo. No obstante, la escena —y ese mundo exploratorio— otro que nos ofrece— parece mostrarnos algo más. Ante nuestros deseos de moldear el material, este ofrece sus resistencias. Aquella «maleabilidad» que nos ubica en jerarquía con el cobre —nosotros, los seres humanos, moldeamos; nosotros decidimos; nosotros tomamos al cobre y lo transformamos para satisfacer nuestras necesidades—, parece desdibujarse cuando la lámina que estiramos quiere volver a enrollarse o cuando los hilos se despeinan y comienzan a enmarañarse.

La caja negra y su propia sabiduría se re(v)belen. Nuestros cuerpos, arrojados al vacío del espacio escénico, convierten la sala en un laboratorio alquímico y se predisponen a la escucha atenta. Entonces, decidimos tomar distancia de las jerarquías impuestas en el mundo que se expresa de la puerta de la sala hacia afuera para comenzar a vincularnos con los objetos escogidos atendiendo a sus propias sensibilidades. Los hilos y láminas de cobre se entremezclan con pequeñas campanas de bronce y una llave que se escapó, quizás, dejando abierta alguna otra puerta. Los metales se aúnan en un coro de timbres particulares: chirriantes, algunos; estridentes, otros. Las

campanas de diversos tamaños, no obstante, todas pequeñas, hacen eco del paisaje sonoro que envuelve a esta ciudad.

Córdoba, la de las campanas. Córdoba, la ciudad en la que abundan iglesias y campanarios. Córdoba, la del legado jesuita que fundó la primera universidad nacional argentina —esta misma a la que pertenecemos— y de la que subsisten memorias coloniales de las misiones guaraníes. Las campanas más antiguas de la ciudad se encuentran en la iglesia de la Compañía de Jesús (en pleno centro histórico) y se las oye sonar en tiempos de Pascuas. La primera de ellas fue fundida en el año 1637 y presenta motivos tradicionales misioneros. La segunda, data de 1716. Ambas fueron traídas en carreteras tiradas por bueyes desde territorios que actualmente pertenecen a la provincia de Corrientes y a Paraguay.¹⁰⁶ Y hoy lucen el característico color verde del cobre oxidado.

Las campanas, en nuestro laboratorio alquímico, no se han oxidado. Brilla en ellas su bronce lustrado, pero, en su conjunto, reviven las memorias de aquellos tiempos coloniales. No se puede estar en Córdoba sin notar, al menos como simple curiosidad, las concavidades sonoras que pintan la estampa de esta geografía sierril. Y en esta caja negra que nos encuentra, las campanas se dispersan y se asocian al resto de los metales venusinos presentes. Alguna, por allá, sigue sonando suavemente. Otra, por aquí, pierde su badajo y enmudece de pronto. Ya no es más que su forma cupular externa. Y entonces, inevitablemente, una nueva asociación florece: de las campanas de nuestra escena, a la cúpula del Congreso de la Nación Argentina.

Verde

La cúpula del congreso es verde

Cobre oxidado, al igual que la Estatua de la Libertad neoyorquina

Libertad

Una campana que pierde su badajo pierde su voz

¿Pierde su voz, acaso, el Congreso de la Nación?

¹⁰⁶ Véase: <https://prensa.cba.gov.ar/informacion-general/compania-de-jesus-la-historia-de-las-campanas-mas-antiguas-de-argentina/>

Verde
Verde óxido
«Verde que te quiero verde», exclamaba Federico García Lorca en su
Romancero Gitano
El cobre no resulta inmune a las inclemencias del tiempo
Verde
¿A dónde fue a parar aquello que creíamos de la libertad?
En el norte algo se oxida
Aquí, en el sur, también
«¿No veis la herida que tengo
desde el pecho a la garganta?» — Federico, otra vez
Verde libertad
Libertad oxidada
Una cúpula desbadajada
Un congreso mudo
Y sordo
Oxidado...
Como la libertad
Como una estatua
Y Soda, que nos canta:
«es amor lo que sangra desde el cielo en la cúpula»
Las fuerzas del cielo sangran
Desgarran
Laceran
Tajan
Amputan
Parten
Atacan
Hieren

Lastiman
«¿No veis la herida que tengo
desde el pecho a la garganta?» — Federico, otra vez
No es amor lo que sangra
Rojo
Rojo sangre
Vuelve el rojo al cobre
Vuelve, siempre, el cobre

A los objetos, en esta relación horizontal que establecemos con ellos, nos acercamos con todos los sentidos: los escuchamos, les hablamos, los olemos, exploramos sus sabores, los tocamos. Reafirmamos un nuevo orden vincular que busca suspender el sentido asociado al cobre como conector y proponemos aquí y ahora otro (con)tacto. No importa en este momento qué conecta el cable. Importa aquí qué se desprende de aquello que sucede entre el cobre y nuestra piel. ¿Qué nuevas/otras sensibilidades despierta el metal? ¿Y qué nuevas/otras historias es capaz de contarnos? Estas sintiencias con el cobre tornan las fronteras entre especies y materias maleables por la vía del afecto. Así, habitamos los espacios liminales —esas pequeñas hendiduras—, ahuecándonos como campanas para resonar de otros modos. Y estos nuevos modos se abren en el medio —y por el medio— entre lo animado e inanimado, lo orgánico y lo inorgánico.

El cobre se manifiesta en una maraña de hilos que cobra vida propia y se extiende de la mano de un cuerpo que deviene araña. El cobre aparece en forma de palabra: escribe. El cobre se trenza en una larga cabellera y arrastra campanas, configurando un cuerpo con aires futuristas que, no obstante, viene enredando otras memorias. Memorias invisibles, silenciadas, apenas perceptibles, de violencias coloniales, dictatoriales, liberales que tiemblan en la fuerza afectiva de este material sensible.

El cobre se expresa como evento.

El cobre vuelve transformado en una alquímica alianza humano-metálica. Una extraña forma de aleación que pretende, tan solo, demorar sentidos y morar presentes.

Siguiendo la ductilidad del cobre, nos preguntamos ¿qué sería-implicaría, para un congreso que sanciona bajo una cúpula de cobre oxidada —campana acallada—, metamorfosearse, devenir hilos de memorias que sostengan la vibrancia afectiva de lazos democráticos y ambientales posdictatoriales?

Siguiendo los hilos de cobre, nos enredamos y desenredamos entre cálculos predictivos y secuenciales de algoritmos y prácticas experimentales *simpoiéticas* —al decir de Haraway¹⁰⁷—, acontecimientos y situados, que ni la significación ni el cálculo pueden agotar.



Figura 9. «Maraña» (fotografía: Geonarraciones, 2024).

107 Haraway, *Seguir con el problema...*; Donna Haraway, «Generar parentesco en el Chthuluceno: Reproducir la justicia multiespecie», en *Generar parentesco, no población. Debates feministas sobre natalismo*, edición de Donna Haraway y Adele Clarke, trad. Guadalupe Alfaro (Rara Avis, 2025).

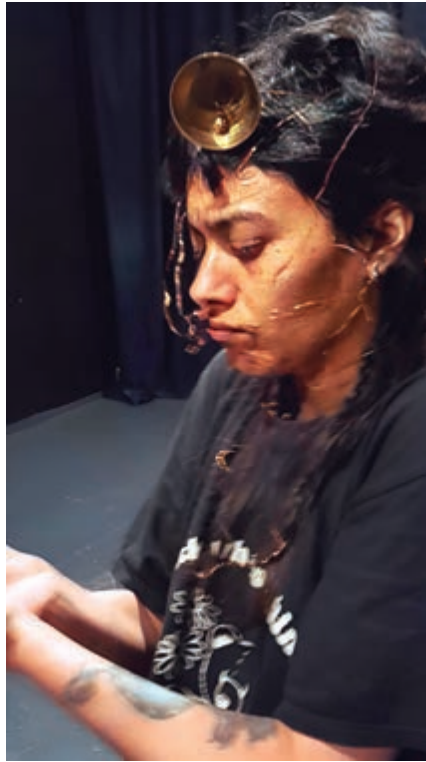


Figura 10. «Cobres trenzados» (fotografía: Zlauvinen, 2024).

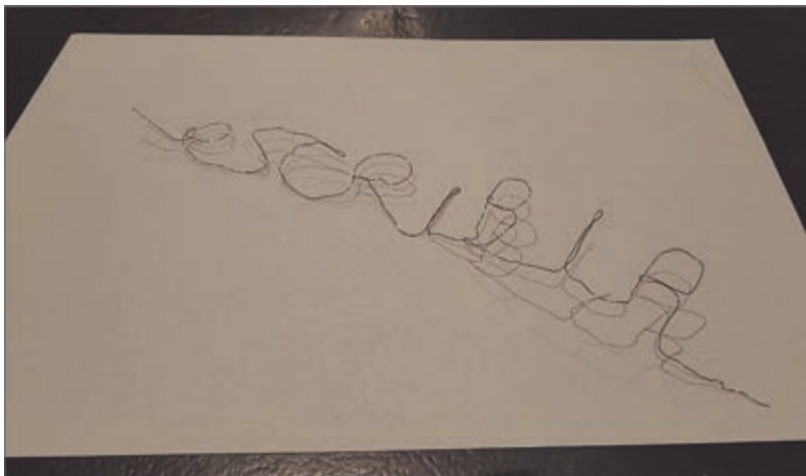


Figura 11. «Escribir con hilos de cobre» (fotografía: Zlauvinen, 2024).

A la sala de teatro volvemos algunas veces más. Seguimos explorando. Seguimos permitiéndonos alianzas posibles que tracen nuevas vetas del cobre. Que recojan memorias y funden, a su vez, especulaciones perfo-narrativas alternativas que posibiliten miradas atentas y sensibles con este metal. Y, frente al extractivismo, devolverle al cobre un lugar.

Vibrancias del sur | El cobre en alianzas artístico-territoriales: una mirada sobre las obras de Ximena Garrido-Lecca y Cecilia Vicuña

Como gesto final, delineamos con hilos de cobre rutas posibles entre Perú, Chile y Argentina —los tres principales exportadores de cobre en Sudamérica, otro triángulo extractivo tal vez—, destacando el trabajo de dos artistas nacidas en territorio andino que han sabido leer con sensibilidad y profundidad los conflictos de sus geografías para convertirlos en materia poética y política.

Si bien en esta ocasión nos detenemos en las obras de Ximena Garrido-Lecca y Cecilia Vicuña, no dejamos de reconocer, también, el valioso aporte de la artista peruana Cecilia Paredes (Lima, 1950) cuya pieza *Habitación*¹⁰⁸ —grandes paneles de cobre tejido— hace eco del cuarto del emperador inca Atahualpa, al mismo tiempo que interpela las precarias condiciones laborales de los mineros que extraen el material. Asimismo, resulta relevante el trabajo de las artistas Émilie Monnet (Ottawa, 1978) y Waira Nina (Caquetá, Colombia), quienes componen una pieza escénica a partir de escuchas de sonidos y voces en resistencia frente al avance de la minería de cobre en Mocoa, departamento de Putumayo, sur de Colombia¹⁰⁹.

108 Véase: <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5fbd71c1c6a763059deba843/100/cecilia-paredes>
<https://es.artealdia.com/Resenas/Cecilia-Paredes2>

109 Véase: <https://www.tea-tron.com/osikan/blog/2024/11/19/una-mirada-en-espejo-entre-las-comunidades-indigenas-del-norte-y-del-sur-conversacion-con-las-artistas-emilie-monnet-y-waira-nina>

Estados cúpricos

Ximena Garrido-Lecca

Ximena Garrido-Lecca (Lima, 1980) es una artista visual cuya obra gira en torno a elementos de la naturaleza, rituales ancestrales, tecnologías y memoria colectiva. Su trabajo busca desafiar narrativas extractivistas y tensionar la idea misma de «progreso»; para ello, escoge materiales de fuerte carga simbólica como el cobre, la tierra o el tabaco.¹¹⁰

El metal que nos convoca en este escrito es, sin duda, el elemento más presente en su producción: aparece en tejidos de hilos de cobre y en alianzas sensibles entre este material y otros como la cerámica. Los cobres trenzados de Garrido-Lecca recuperan el valor del trabajo artesanal y del tejido como forma de conocimiento, mientras nos remiten a cosmologías prehispánicas, a la vez que cuestionan la mirada occidental que reduce al mineral a un «recurso» al servicio de las interconexiones globales.

En esta línea, *Redes de conversión* (2021) es, quizás, una de sus obras más emblemáticas. En ella, la artista entrelaza cables eléctricos de cobre revestido siguiendo patrones inspirados en estructuras textiles precolombinas. Valiéndose de la capacidad conductora del cobre, el tejido se conecta en un extremo a paneles solares y, en el otro, con paneles LED encargados de traducir comandos programados por especialistas en JavaScript.¹¹¹ Se activa así un pasaje energético múltiple: energía solar-energía eléctrica-energía lumínica:

El contraste entre técnicas textiles vernaculares y sistemas de tecnología contemporánea hace referencia a los cambios y conflictos relacionados con la modernización en el contexto andino. Por un lado, la idea del dios solar en el mundo prehispánico y la tradición textil se contraponen con nociones como la explotación de recursos

110 Véase: https://showrooms.itgalleryapp.com/es_ES/16992857455e836030b938a

111 Véase: <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/628c049a71c8dea4406ee754/118/ximena-garrido-lecca>

naturales y la industria mecanizada (en donde se utiliza este tipo de programación para la elaboración de tejidos). A su vez, el lenguaje de código crea paralelos entre sistemas de almacenamiento de datos atávicos —a través de tramas y nudos— y sistemas contemporáneos de códigos, creando un lenguaje de información híbrida.¹¹²

No obstante, el cruce material entre cobre y usos de la tecnología ya había sido explorado por la artista peruana años antes. En 2017 presentó *Estados Nativos* en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA),¹¹³ una instalación compuesta por esculturas de cobre fundido —extraído de cableado eléctrico en desuso—, piezas de cerámica y hornos rudimentarios que evocaban tanto el mundo precolombino como los oficios artesanales del altiplano andino.

En esta obra, el cobre industrializado es sometido a un proceso inverso mediante el cual recobra su forma original, es decir, su estado natural como mineral anterior a la extracción. De este modo, es pelado, limpiado, fundido y finalmente moldeado en formas orgánicas —algunas reminiscentes de lingotes o herramientas arcaicas— mediante hornos de cerámica de tipo prehispánico. El montaje general se presenta como un laboratorio alquímico, a medio camino entre arqueología industrial y un taller ancestral en el cual el pasaje del cobre en su forma extractiva-utilitarista hacia su condición «nativa» es poetizado como (y en un) acto de justicia socioambiental.

Guadalupe Lucero¹¹⁴ analiza esta instalación desde una perspectiva materialista que propone ampliar la comprensión de lo performativo más allá del cuerpo humano, abarcando también formas expresivas no humanas e incluso inorgánicas. En su lectura, el cobre emerge como una materialidad sensible y expresiva: un cuerpo mineral que configura imaginarios formales situados «más allá de todo

112 Véase: <https://artishockrevista.com/2021/11/24/ximena-garrido-lecca-redes-de-conversion/>

113 Véase: https://www.malba.org.ar/prensa_estadosnativos/

114 Guadalupe Lucero, «Performatividad material y expresividad mineral», *Artefilosofía*, Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP (2020): 350–361.

horizonte antrópico»¹¹⁵. Al retomar la noción de *filum* de la materia desarrollada por Deleuze y Guattari, Lucero propone pensar la metalurgia como parte de un linaje material que trasciende la organicidad humana. Frente al giro performativo de los años 60, donde el cuerpo humano permanecía como el centro de las indagaciones del arte contemporáneo, Garrido-Lecca despliega una estética materialista de raíz geológica y mineral, en la que el imaginario se modela a partir de los tiempos lentos y las texturas densas de los cuerpos minerales.

La obra de Garrido-Lecca, en la que tecnología y cobre se funden en una «aleación crítica», nos redirige, además, a nuestro territorio. Estos últimos años, en Argentina, han emergido diversas prácticas artísticas que buscan resistir lógicas del descarte de elementos informáticos en los que el cobre es gran protagonista. La durabilidad característica de este material no garantiza la longevidad de los artefactos y, una vez que estos pierden su «vida útil» —la llamada *obsolescencia programada*—, ¿cómo podemos transformarlos? Artistas y diversos colectivos deciden tomar acción y buscan recuperar componentes electrónicos en desuso para resignificarlos desde una perspectiva crítica y ecológica. Un ejemplo emblemático de esta parte del cono sur es el colectivo *Cybercirujas* que, en su manifiesto, proclama:

Ante la inmoralidad de un equipo tirado a la basura, el cyberciruja se rebela ante la autoridad del mercado, siendo ella quien dicta al resto de los mortales que aquel equipo debe ir a la basura... ¡Cybercirujas y crotos digitales del mundo, uníos! Que nuestros Tramontinas devenidos en destornilladores cyberpunks sean un arma de liberación contra los oligarcas del dato.¹¹⁶

Recuperar materiales, intervenir dispositivos, explorar sus capas técnicas y poéticas implica también imaginar otras formas de habitar lo digital. Resignificar. Poetizar. Sensibilizar.

¹¹⁵ Lucero, «Performatividad material y expresividad mineral», 351.

¹¹⁶ Manifiesto Cyberciruja. Véase: <https://rebelion.digital/2021/03/05/manifiesto-cyberciruja/>

Hilos de agua y tierra: formas exploratorias de la existencia

Cecilia Vicuña

El arte es una operación que consiste exclusivamente en buscar lo que no tiene un sentido conocido, en explorar lo que no sabemos, en descubrir formas de belleza que no están prescritas.

Entonces, representa formas exploratorias de la existencia.

Si tú anulas ese deseo de descubrir, anulas tu sensibilidad. Y así, sin sensibilidad, tú puedes aceptar masacre, aceptar la destrucción, el exterminio de las especies, de las culturas, del entorno natural.¹¹⁷

Cecilia Vicuña (Santiago, 1948) es una artista, poeta y activista chilena. Desde una mirada profundamente ecofeminista y territorial, su arte denuncia la devastación ecológica, la catástrofe climática, la extinción y la homogenización cultural. También aborda temas como la memoria, el lenguaje, la resistencia política y los derechos humanos y ambientales. La obra de Vicuña busca una reconexión con lo ancestral, integrando poesía y ritual en procesos performáticos y escultóricos. Sus obras más conocidas son las que ha denominado *Precarios* (esculturas efímeras creadas a partir de palos, hojas y piedras), *Basuritas* (esculturas creadas a partir de desechos encontrados en la calle), *Palabramas* (juegos poéticos en los que las palabras se transforman en armas simbólicas) y *Quipus*.

Los quipus son una forma de escritura ancestral andina —realizados a partir de cuerdas de lana o algodón provistos de nudos— que Vicuña reinterpreta desde una mirada contemporánea, como gesto político, poético y de reexistencia. Los quipus de la artista chilena se muestran en múltiples variantes y son «nudos que hablan» y «ofrendas para conjurar y transformar la realidad»:

117 Cecilia Vicuña, «Cecilia Vicuña | Si no sentimos, ¿qué nos queda? | 123, episodio 123», Volvámonos Verdes, video en YouTube, 00:51:01, 10 de abril de 2025, https://youtu.be/YCy2zRMOFVE?si=__ZPJH49KUz_yqav.

En el caso de *Quipu Womb (The Story of the Red Thread)*, de 2017, desplegada en el Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Atenas, durante documenta 14, paralelamente ofreció al mar, en un rito comunitario, los residuos de esa poderosa estructura de tejido del color de la sangre, para entrelazar en las corrientes profundas dos espacios originarios del mito: Atenas y los Andes. La mar está en la génesis de varias culturas indígenas como madre, y los ritos de Vicuña son un modo de “voltear las olas del sistema”. Así que sus ofrendas, públicas o íntimas, son un modo de restaurar la memoria herida del mundo. Arte de la tierra, político, feminista, ecológico, conceptual, como reparación e invocación para otros futuros posibles.¹¹⁸

Quipus y agua se entretejen en redes de sentido atravesadas por memorias indígenas y por la propia historia de la artista, quien cuenta que su padre solía decirle que ella había sido concebida a los pies del Aconcagua, frente al mar. Por otro lado, el río Hudson que atraviesa el estado de Nueva York también se ha tornado escenario y partícipe de las obras performáticas de Vicuña¹¹⁹ quien, tras el exilio, supo encontrar en la ciudad de Nueva York su nuevo hogar. En su visita de estudio para el Museum of Modern Art (MoMA) en 2021,¹²⁰ Cecilia Vicuña rememora *Con Con* —juntura de aguas y matriz de su sensibilidad artística— como el lugar donde comprendió que el arte debía surgir desde el agua, como agua, en vínculo con todo lo viviente.

Los hilos rojos que forman parte de los quipus de Vicuña se presentan como metáfora de la menstruación y de la vida. Pero en aquel acto simbólico de arrojarlos al agua, de sumergirlos en trenzas imaginarias humanas-no humanas, vuelve también la sangre en otra «forma exploratoria de lo existente»: sangre indígena derramada en tierra, en agua. La naturaleza que llora en rojo sus prácticas

118 Véase: <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5e5692e9a81bfd1d68e93661/115/cecilia-vicuna>

119 Véase: <https://youtu.be/j1AYHv4HLLw?si=QSN5gopz4aWaT77N>

120 «Cumbre Aconcagua. Part Three. La memoria del agua (The Memory of Water)», video en YouTube, 1:05:35, 24 de septiembre de 2020, <https://youtu.be/C-zuzTCi-beo?si=ztAJuS2Jf1Bgglas>

extractivistas: agua seca de los territorios vueltos desiertos por la extracción minera.

El agua es su sangre de la tierra. Y sin su sangre, la tierra no tendría vida. Ya no podría vivir ningún viviente sobre la tierra. Y yo me pregunto y digo: cuando destruyan las lagunas, ¿a dónde irán a vivir los dueños de las lagunas? No la gente, si no la duenda, el duende. Porque ellos están allí, cuidándote, madre agua, mama yaku. Y no piden nada. No nos piden nada. No nos dicen “¡Oye! Yo quiero que me cuides”. Simplemente, ellos están allí. Y si las destruyen, ¿a dónde irán a vivir ellos? No sé. — Nélida Ayay Chilón en el documental *Hija de la Laguna*.¹²¹

Si seguimos los sanguíneos hilos rojos de Vicuña —y con ellos, las trazas del agua y la tierra— llegamos, también, al rojizo metal que atraviesa nuestro escrito. En su paso por *Cumbre Aconcagua*, en el MoMA, la artista narra una obra creada con hilos de cobre rescatados del estallido social chileno: una instalación que ata lo roto, que nombra al cobre como sangre herida del territorio. Esa fragilidad vibrante se vuelve política, poética, ritual. El cobre —al igual que los quipus— no se lee, se escucha con el cuerpo (como ella lo afirma). Vicuña restituye al cobre su cualidad de conductor de memoria, dolor y energía, al tiempo que lo transforma en gesto de sanación colectiva. Su trabajo invita a pensar el cobre como lenguaje sensorial: mineral que vibra, tejido que aún conecta, canto que resiste.

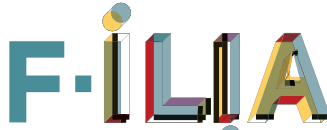
¹²¹ *Hija de la Laguna* (2015) es un documental peruano del director Ernesto Cabellos. Este documental narra la lucha de comunidades campesinas, frente a una empresa minera, por conservar una laguna que se encuentra sobre un yacimiento de oro.

Bibliografía

- Angelelli, Victorio. *Yacimientos metalíferos de la República Argentina*. Vol. 1. Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires; Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata; Instituto de Geología Aplicada, 1984.
- Ayarzagüena Sanz, Mariano, y Octavio Puche Riart. «La llamada “Edad del Cobre” en el XIX. Aportaciones de Casiano de Prado y Juan Vilanova y Piera». *Boletín Geológico y Minero* 2, n.º 123 (2012): 157–71.
- Bennett, Jane. *Materia vibrante: Una ecología política de las cosas*. Caja Negra, 2022.
- Candiani, Juan, Roberto Miró, María Fernanda Gaido, et al. «Hoja Geológica 3163–III». Córdoba, provincia de Córdoba. Escala 1:250.000. Instituto de Geología y Recursos Minerales, Servicio Geológico Minero Argentino. N.º 441. 2024.
- Capitán Vallvey, Luis Fermín. «Capítulo 1. Químicos y alquimistas». En *Entre la química y la alquimia*. Editado por J. M. Salas Pregrín y Luis Fermín Capitán Vallvey. Editorial Universidad de Granada, s. f.
- Cayo, Roberto Manuel. «Las Minas “El Tío”, “Tauro” y “Tacurú”». SEGEMAR, Departamento Calamuchita, provincia de Córdoba. 1949. <https://repositorio.segemar.gov.ar/handle/308849217/4110>.
- Cechi, Florencia Mariela. «La industria metalúrgica en la sierra de Famatina (La Rioja, Argentina) durante el siglo XIX: primera caracterización del espacio construido de los establecimientos de beneficio». *Arqueología y Sociedad*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Museo de Arqueología y Antropología, diciembre de 2024. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/252046>.
- Cohen, Jeffrey Jerome. *Stone: An Ecology of the Inhuman*. University of Minnesota Press, 2015. <https://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctt155jmth>
- Corella, Miguel. «Técnicas del presente. Producción de presencia». En *La partición de las artes*. Jean-Luc Nancy. Pre-Textos, 2013.
- Correa Sabat, Daniel. «La globalización del cobre: Patrones geopolíticos y geoeconómicos de su producción y comercio en Latinoamérica y el mundo». *Universia* 1, n.º 2 (2008): 88–99.
- Delfino, Daniel, Marcos Quesada, y Dupuy Sabine. «El ciclo del cobre en Minas Capillitas (provincia de Catamarca, Argentina) en la segunda mitad del siglo XIX: tensiones entre lógicas productivas, escalas

- tecnológicas y unidades sociales». *Estudios Atacameños: Arqueología y Antropología Surandina*, n.º 48 (2014): 119-40.
- Di Marco, Alejandro Carlos. «Metalogénesis de los depósitos de cobre-hierro y otros elementos metálicos asociados en anfíbolitas de las fajas central y oriental del centro sur de las Sierras de Córdoba». Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, 2002.
- Esteban Santos, Soledad. «Historia de la alquimia I: La alquimia griega». *Real Sociedad Española de Química* 2, n.º 10 (2006): 60-67.
- Graves, Robert. *Los mitos griegos*. Vol. 1. 1955.
- Gudynas, Eduardo. «Diez tesis urgentes sobre el extractivismo». En *Extractivismo, política y sociedad*. AA.VV. CAAP y CLAES, 2009.
- Haraway, Donna. «Generar parentesco en el Chthuluceno: Reproducir la justicia multiespecie». En *Generar parentesco, no población. Debates feministas sobre natalismo*. Editado por Donna Haraway y Adele Clarke. Traducido por Guadalupe Alfaro. Rara Avis, 2025.
- Haraway, Donna. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Traducido por Helen Torres. Consonni, 2019.
- Haraway, Donna. *Testigomodelo@segundo_milenio. Hombrehembra_conoce_oncorata. Feminismo y tecnociencia*. Rara Avis, 2017.
- Haraway, Donna. *Visiones primates: Género, raza y naturaleza en la ciencia moderna*. Traducido por Colectiva Materia. Hekht, 2022.
- Hartman, Saidiya. «Venus in two acts». *Small Axe* 2, n.º 12 (2008): 1-14.
- Harvey, David. «El nuevo imperialismo. Acumulación por desposesión». CLACSO, 2004. <https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20130702120830/harvey.pdf>.
- Ingold, Tim. *Líneas: Una breve historia*. Gedisa, 2015.
- Lucero, Guadalupe. «Performatividad material y expresividad mineral». *Artefilosofía, Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP* (2020) 350-361.
- Machado Aráoz, Horacio. *Potosí, el origen: Genealogía de la minería contemporánea*. Mardulce, 2014.
- Marcos, Oscar Rodolfo. «Mina La Mejicana. El cablecarril: notable obra de ingeniería de los albores del siglo XX». En *Sitios de Interés Geológico de la República Argentina*. Instituto de Geología y Recursos Minerales, SEGEMAR. CSIGA, 2008.
- Morizot, Baptiste. *Tras el rastro animal*. Traducido por Francisco Gelman Constantin. Isla Desierta, 2020.
- Ovidio, y A Pérez Vega. *Metamorfosis*. Bruguera, S. A, 1983.

- Parikka, Jussi. *Antropobsceno y otros ensayos: Medios, materialidad y ecología*. Mímesis, 2021.
- Pedreira, José Ángel, Federico Ferpozzi, Saúl Álvarez, et al. «Infraestructura de datos espaciales del sistema de información geológico ambiental minero (SIGAM)». Servicio Geológico y Minero Argentino (SEGEMAR), 2017.
- Putelli, Carolina. «Cal, el insumo histórico de la minería que vuelve a ser clave por el auge del litio y el cobre». Dinamicarg. 2023. <https://dinamicarg.com/cal-vuelve-ser-clave-cobre-litio/>.
- Schavelzon, Daniel, y Carlos Page. «La formación de una ruina histórica: O cómo la Estancia Jesuítica de San Ignacio pasó a ser arqueológica (Córdoba, Argentina)». *Temas Americanistas*, n.º 26 (2011): 1-19.
- Svampa, Maristella. *Del cambio de época al fin de ciclo: Gobiernos progresistas, extractivismo y movimientos sociales en América Latina*. Edhasa, 2017.
- Svampa, Maristella, ed. *El desarrollo en disputa: Actores, conflictos y modelos de desarrollo en la Argentina contemporánea*. Ediciones UNGS, 2015.
- Svampa, Maristella, y Mirta Antonelli. *Minería transnacional, narrativas del desarrollo y resistencias sociales*. Biblos, 2009.
- Svampa, Maristella, y Pablo Bertinat. *La transición energética en la Argentina. Una hoja de ruta para entender los proyectos en pugna y las falsas soluciones*. SXXI, 2022.
- Téreygeol, Florián, y Pablo Cruz. «Metal del viento: Aproximación experimental para la comprensión del funcionamiento de las wayras andinas». *Estudios Atacameños*, n.º 48 (2014): 39-54.
- Vicuña, Cecilia. «Cecilia Vicuña | Si no sentimos, ¿qué nos queda? | 123, episodio 123». Volvámonos Verdes, video en YouTube, 00:51:01, 10 de abril de 2025, https://youtu.be/YCy2zRMOFVE?si=__ZPJH49KUz_yqav.
- Vinciguerra, Lorenzo. *La semiótica de Spinoza*. Cactus, 2020.
- Zolezzi, Roberto, y Ana María Cabanillas. *La minería cordobesa: Una mirada a su historia*. La Divina Misericordia Editorial, 2013.



Revista N.º 11
Guayaquil, Ecuador
I Semestre 2025
ISSN: 2697-3596

Reescribir la isla, rehabilitar el tránsito: autohistorias de movilidad y resistencias de mujeres afrodescendientes de Isla Trinitaria de Guayaquil

Re-writing the island, re-dwelling the transit: autohistorias of mobility and resistances of the afro Ecuadorian women in the Trinitaria Island in Guayaquil

Yuliana Ortiz Ruano

Investigadora independiente

yulianaortiz561@gmail.com

RESUMEN

Este artículo es un producto del proceso de acompañamiento de creación de narrativas/poéticas a través del taller de escritura Mentidero, con mujeres de tres organizaciones sociales: Unión Nacional de Trabajadoras Remuneradas del

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Ortiz Ruano, Yuliana. «Reescribir la isla, rehabilitar el tránsito: autohistorias de movilidad y resistencias de mujeres afrodescendientes de Isla Trinitaria de Guayaquil». *F-ILIA* 11 (2025): 169-188.

Recibido: 07 de julio de 2025 / Aceptado: 19 de agosto de 2025

Hogar y Afines (UNTHA), Hilarte y Karibu, ubicadas en Isla Trinitaria, parroquia Ximena, de la ciudad de Guayaquil. Los encuentros se llevaron a cabo en el marco del proyecto de investigación «Pedagogías otras, estéticas y resistencias» de la Universidad de las Artes, en el que reflexionamos sobre movilidad forzada, ocupación territorial, organización social en los barrios periféricos y el papel protagónico de las mujeres negras¹ dentro de la resistencia a la estructura socioeconómica excluyente del Estado ecuatoriano. La investigación implica la compilación de los textos realizados por las asistentes en diversos encuentros de taller, así como acercamientos personales de la investigadora y su propia experiencia de vivir la ciudad, las artes y la academia habitando un cuerpo negro.

PALABRAS CLAVE: Isla Trinitaria, feminismos negros, movilidad forzada, autohistoria, no ficción

ABSTRACT

This article is the result of a process of accompanying the creation of narratives/poetics through the writing workshop “Mentidero” with women from three social organizations: National Union of Paid Domestic Workers and Related Workers (UNTHA, by its acronym in Spanish), Hilarte, and Karibu, located in Isla Trinitaria, Ximena parish, min the city of Guayaquil. The meetings were held within the framework of the research project “Pedagogías otras, estéticas y resistencias” (Other pedagogies, aesthetics, and resistance) at the University of the Arts. In this project, we reflect on forced mobility, territorial occupation, social organization in peripheral neighborhoods, and the leading role of black women in the resistance to the exclusionary socioeconomic structure of the Ecuadorian state. The research involves compiling the texts written by the participants in various workshop meetings, as well as personal accounts from the researcher and her own experience of living in the city, the arts, and academia as a black woman.

KEYWORDS: Trinitaria Island, black feminism, forced mobility, self-history, nonfiction

1 En el ensayo *Pedagogías para la vida, la alegría y la re-existencia: pedagogías de mujeres negras que curan y vinculan*, Betty Ruth Lozano Lerma señala: «Utilizo “mujer negra” junto, ante la imposibilidad de compartimentar la experiencia de ser mujer y negra». También, María Lugones en su ensayo *Colonialidad y Género* afirma: «En la intersección entre mujer y negro hay una ausencia donde debería estar la mujer negra porque ni mujer ni negro la incluyen». Considero pertinente enlazar estas dos categorías porque para los cuerpos negros feminizados, tanto el género como la raza son espacios indivisibles a la hora de pensar en los desplazamientos, las luchas y las resistencias que tejen.

I

Cuando vine a vivir a Guayaquil, aún no sabía que era la ciudad con mayor porcentaje de personas afrodescendientes en Ecuador, ya que los espacios por los que transitaba, especialmente el centro, eran territorios atravesados por una gran ausencia de cuerpos negros. Las pocas personas que me encontré desempeñaban labores de limpieza, servicio o guardiana. A muy pocas las vi en entidades públicas u ocupando espacios que no fueran de asistencia o cuidado. Me atrevo a decir que es una de las ciudades del país donde más se ha sostenido la división colonial del trabajo. Por ello, en este texto reflexiono sobre las ausencias de los cuerpos negros en la academia, los circuitos artísticos y otros espacios de desarrollo integral y económico, así como sobre el papel de los talleres literarios y otros proyectos dirigidos para comunidades históricamente excluidas y otras propuestas de investigación en territorio por la Universidad de las Artes.

La primera vez que fui al sur de la ciudad cambió el paisaje; ya no había cerramientos ni cercas eléctricas. En las veredas, las personas sacaban piscinas y parlantes, y me encontré con otro uso del espacio público. En dirección al sur, no solo se transformó la forma en que las personas utilizaban los bordillos o cerraban callejones para hacer asados, improvisar canchas de fútbol o velorios, también las corporalidades del sur estaban atravesadas por una racialidad más evidente. Los cuerpos negros se manifestaban con más fuerza ante mi mirada a medida que nos alejábamos del centro.

Antes de adentrarnos con más precisión a los procesos de escritura y de mediación lectora que hemos venido realizando, es necesario articular algunos datos importantes de la ciudad de Guayaquil para poder entender el contexto y la conformación social del espacio en el que desarrollé estos proyectos. Guayaquil se consolidó como un sitio importante para el proceso de expansión colonial del sur gracias a la presencia del río Guayas y otros afluentes que permitían la navegación y salida al mar. Fue uno de los puertos más importantes de la región, pero sobre todo era un territorio complejo donde las reglas coloniales no se cumplían a cabalidad:

La ciudad de Guayaquil fue uno de los puertos más dinámicos de la costa pacífica durante todo el período colonial. Dotada de una naturaleza exuberante que ofrecía riquezas minerales, agrícolas y de una abundante dotación de bosques para la explotación maderera, Guayaquil se erigió como un punto de comercio importante en las rutas del Pacífico y desarrolló un astillero que hacia mediados del siglo XVIII, fue calificado como el más importante de la Mar del Sur.²

Según la historiadora María Eugenia Chaves, Guayaquil se consolida como un lugar sinuoso y complejo donde las reglas y calificaciones de castas y colores no se cumplen a cabalidad; es un espacio complejo que se funda sobre la mano de obra de personas esclavizadas, las pugnas de poderes y potencias de los cuerpos de todos los colores por y para la supervivencia del desarrollo de actividades que en otros espacios solo se les permite a castas altas. Me es difícil hablar de reescritura y resistencia sin volver sobre estas condiciones coloniales, ya que estos procesos están íntimamente ligados a la marginalidad en la que se ve sumida la población negra en la actualidad en la urbe mencionada:

Las fuentes se refieren como pulperos a quienes manejaban directamente el negocio del expendio de productos y registran el hecho que la mayor parte de ellos eran identificados como “pardos”. De otra parte, algunas personas que poseían pulperías, entre los que se encontraban miembros de las élites económico-políticas, se identificaban como miembros del gremio de pulperos, cuando la situación así requería, sin menoscabo de su estatuto social. La diversificación de actividades e intereses que mantuvieron los guayaquileños dio lugar a que la adopción de una identidad u otra, o la adscripción a un colectivo determinado, dependiera de las circunstancias y que su significado variara según la persona y su posición al interior de un entramado complejo de relaciones. Este hecho se

2 María Eugenia Chaves, «Artesanos, pulperos y regatones: notas para el estudio de los sectores subalternos de Guayaquil a fines de la colonia», *Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia*, n.º 18 (2022): 55.

aplicaba no solo a las élites sino también a los individuos de los sectores subalternos.³

Si bien la mayor parte de las razones por las que Guayaquil se consolidó como el puerto más importante del mar del Sur —los astilleros, las plantaciones— estaba íntimamente ligada a las prácticas y mano de obra que realizaban las personas traídas de África, en la actualidad hay un fuerte vaciamiento de la presencia y los aportes de dicha comunidad a la economía y cultura de la ciudad. En Guayaquil no hay un reconocimiento histórico de las comunidades negras en el espacio público; tampoco se generan políticas culturales con las memorias de poblaciones indígenas y cholas sobre los procesos de reestructuración de la modernidad; pasa a ser así un territorio donde la política de blanqueamiento no solo es una obligación para habitar los centros económicos de la ciudad, sino que todo aquel que no esté en pleno desarrollo de estas performatividades de blanquitud es expulsado con violencia, representa una amenaza constante y no le es permitida la libre circulación.⁴

Cuando hablamos de performatividades de blanquitud, nos referimos no solo al color de piel de las personas, sino a una indumentaria y comportamiento que centra su acción en excluir del hacer del cuerpo cualquier tipo de experiencia de lo menor, lo indígena y lo afrodescendiente. Este tipo de performatividades incluye vestimenta, voz y forma de moverse dentro de la ciudad, por ello es usual observar

3 Chaves, «Artesanos, pulperos...», 71.

4 En el artículo del diario Expreso «Guayaquil la ciudad más discriminatoria de Ecuador», Vanessa López menciona lo siguiente: «De todo Ecuador, es en Guayaquil, el puerto principal del país, donde se da la mayor cantidad de actos discriminatorios y de odio entre ciudadanos. Lo dicen las cifras por denuncias acumuladas desde el 2018 hasta mayo de este 2020 de la Fiscalía General y que han sido facilitadas a EXPRESO, por esa misma institución (...) El abogado y político afroecuatoriano Lenin Hurtado indica a EXPRESO que los datos de la fiscalía son apenas un subregistro de la realidad, pues asegura, que la mayoría de actos discriminatorios, no solo por la etnia sino por la orientación sexual, nacionalidad, etc., no se denuncian». Véase: <https://www.expreso.ec/guayaquil/discriminadora-ecuador-ciudad-13487.html>

También, la economista Yazmín Salazar Méndez hace un breve recorrido por las expresiones de racismo antinegritud expuestas y normalizadas en emisoras radiales del país en el artículo «¿Merienda de negros? ¿Expresión inofensiva?» para *Primiticias*: <https://www.primicias.ec/noticias/firmas/afroecuatorianos-racismo-violencia-ecuador/>

cómo todas las personas que no ejerzan la *performance* son expulsadas y leídas como individuos sospechosos. Bolívar Echeverría entiende este fenómeno desde el punto de vista del capitalismo:

El “espíritu” es una solicitud o un requerimiento ético emanado de la economía. El “espíritu del capitalismo” consiste así en la demanda o petición que hace la vida práctica moderna, centrada en torno a la organización capitalista de la producción de la riqueza social, de un modo especial de comportamiento humano; de un tipo especial de humanidad, que sea capaz de adecuarse a las exigencias del mejor funcionamiento de esa vida capitalista. Según Weber, el ethos que solicita el capitalismo es un ethos “de entrega al trabajo, de ascesis en el mundo, de conducta moderada y virtuosa, de racionalidad productiva, de búsqueda de un beneficio estable y continuo”, en definitiva, un ethos de autorrepresión productivista del individuo singular, de entrega sacrificada al cuidado de la porción de riqueza que la vida le ha confiado.⁵

Podemos sumar las diversas migraciones de Esmeraldas y otras provincias del litoral ecuatoriano que se dirigen a esta ciudad para buscar mejores días. Dentro de estas migraciones encontramos también los procesos de asentamiento humano, de tomas de tierras que han estado plagadas de especulación económica, estafas y persecuciones por intereses políticos. Uno de esos asentamientos importantes es Isla Trinitaria que, según una de las participantes del taller, María Cruz Sánchez, miembro de la Unión Nacional de Trabajadoras Remuneradas del Hogar y Afines (UNTHA), era llamada La Isla de los Condenados porque, al ser un cúmulo de manglares y estar separada de la ciudad por los esteros, muchas personas prófugas de la ley escogieron ese territorio para esconderse.

Después fue un espacio ocupado en su mayoría por migrantes afrodescendientes provenientes de Esmeraldas, entre otras diásporas del interior del país, pero también personas en situación de desplaza-

⁵ Bolívar Echeverría, «Imágenes de la blanquitud», en *Sociedades icónicas. Historia, ideología y cultura en la imagen*, Diego Lizarazo et al. (México: Siglo XXI, 2007).

miento forzado. Sin embargo, este texto no pretende ser un análisis profundo y sociológico con respecto a los habitantes de esta región que se apoye en cifras tecnocráticas estatales que de alguna manera vacían de sentido y memoria al territorio; este texto se construye a través de las conversaciones recolectadas en los encuentros del taller, ya que la intención ahí era ir construyendo, a manera de hilado, un tejido de las moviidades y reexistencias de la comunidad que crea todos los días un espacio habitable en Isla Trinitaria y otros sitios del suburbio de Guayaquil.

A través de Sánchez recorri los diversos procesos de poblamiento de la zona, clasificados en niveles. El primero fue el de asentamiento, en el que la mayoría de los pobladores construían sus casas sobre los esteros sin servicios sanitarios ni papeles en regla. El segundo momento fue el del relleno sanitario que fue dejando sin hogar a diversas personas, ya que los materiales que se usaban para el relleno dejaban bajo la arena las pertenencias de los habitantes. Y un tercer momento es el de la regularización y el asfaltado. Cabe recalcar que todos estos procesos fueron posibles gracias a la organización barrial y al liderazgo de las mujeres, como podemos verlo en el documental *Gente de barrio*, dirigido por Brian Moser, e el que seguimos la cotidianidad de la cooperativa Indio Guayas, del suburbio de Guayaquil y su gran ausencia de servicios básicos. Allí vemos el liderazgo de varias mujeres que piden a las autoridades atención a lo solicitado, pero también se refleja el proceso de organización y la economía del cuidado que generan para poder atravesar las dificultades de habitar el margen de una creciente urbe de finales de siglo pasado. En ese sentido, son las mujeresnegras —y los diversos encuentros que tejen— las que sostienen las economías de sus hogares, pero las que también sortean el día a día de una crisis de eterna violencia que se ha incrementado en los últimos años. Son las que movilizan los recursos de sus saberes ancestrales para propiciar una economía a través de la gastronomía, medicina natural, limpieza y organización barrial.

En este texto hago énfasis en ir reconstruyendo la memoria de Isla Trinitaria no solo a través de los datos del horror y de la carencia, que son realidades palpables por las que atraviesan las comunidades

y sobre todo las mujeres afrodescendientes. Por las brechas de género y racismo son precisamente ellas quienes se oponen a continuar con la narrativa del terror y van armando un relato desde la fortaleza y la supervivencia sin dejar de señalar la violencia estructural a la que están expuestas. La misma María Cruz Sánchez, en una de nuestras sesiones de taller, escribió lo siguiente:

UNTHA es un sindicato, su nombre completo es Unión Nacional de Trabajadoras Remuneradas del Hogar y Afines. Por ser una organización de lucha y defensa de los derechos laborales y humanos, nos toca aprender muchas cosas o visitar las autoridades o relacionarnos con otros sindicatos a nivel nacional o internacional, entonces siempre estamos en constante movimiento en varias provincias del país. Para que esto suceda nos toca llamar, buscar dinero, arreglar las maletas y salir a otras provincias y a la capital donde se encuentran las autoridades y ONG que apoyan nuestra causa.

Emprender una lucha como esta nos ha permitido aprender de todo un poco y a dejar la vergüenza y relacionarnos con autoridades donde se buscan leyes que cambien la realidad de este trabajo y, las mujeres que somos la mayoría que lo realizamos, tengamos los beneficios en salario, protección social, buen trato, incluidos los derechos como cualquier trabajador que aporta al desarrollo de nuestro país.

Por ello, hago el ejercicio de escuchar, leer y visitar las grabaciones y textos de las mujeres asistentes al taller para, de esa misma manera, ir tejiendo otra narrativa que no sea la de repetir las cifras ya conocidas y señaladas dentro de las estadísticas. Desde la mirada de las habitantes del territorio, estos números alimentan el sesgo y la discriminación; para ello el concepto de autohistoria, propuesto por la escritora chicana Gloria Anzaldúa,⁶ ha sido de gran ayuda para que sean las propias mujeres de UNTHA las que den cuenta de estas experiencias que la academia no es capaz de recoger.

⁶ Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (Madrid: Capitan Swing Libros, 2016).

Dentro de mi propia experiencia como persona desplazada de la frontera norte de Ecuador con Colombia, reflexiono siempre en que, al goooglear el nombre de Limones, la isla donde nací, las primeras noticias tienen que ver con el narcotráfico, los asesinatos, los sumergibles artesanales y la delincuencia; además de que no encuentro ninguna foto de mi tierra que no esté atravesada por la figura de un militar armado. Siento la importancia de reconstruir lo que no se cuenta, la insistencia de la vida en medio del abandono estatal y el conflicto armado interno.

II

El Mentidero de Lectura nace de una molestia y una necesidad personal de pensar en torno a la literatura afrodescendiente y, una vez más, en la ausencia de referentes no blancos en los sílabos de la Universidad de las Artes. Esta ausencia también se refleja en la minoría de docentes pertenecientes a este grupo social. Hago especial énfasis en esta carencia, respaldándome en los valores institucionales de equidad integral, interculturalidad y descolonialidad, que son parte fundamental de la política sobre la cual se funda el centro de estudios. Desde mi perspectiva, no podemos hablar de estos valores institucionales con ausencia de cuerpos racializados y negros o cuerpos excluidos históricamente del proyecto de blanqueamiento/mestizaje. Creo que es primordial la presencia de personas afrodescendientes no solo como beneficiarios de proyectos educativos y comunitarios, sino también como actores principales, docentes, investigadores y artistas que puedan contribuir a la reconstrucción reparativa del racismo epistémico, como respuesta al racismo estructural que constituye el sistema educativo occidental y moderno. Así, en palabras de Anny Ocoró Loango:

En la Europa de los siglos XVI al XVIII, la raza era construida a partir de la exclusión de grupos y culturas que no hacían parte del mundo cristiano. Esta exclusión, producto de la conquista y colo-

nización de América y del nacimiento del capitalismo mercantil, irá situando, paulatinamente, la construcción de nuevas relaciones de alteridad. De este modo, la experiencia colonial será decisiva para instalar la idea de los pueblos indígenas y africanos como salvajes e inferiores. Como bien apunta el filósofo camerunés Achille Mbembe: Al reducir el cuerpo y al ser vivo en una cuestión de apariencia, de piel y de color, al otorgarle a la piel y al color el estatus de una ficción de raíz biológica, los mundos euroamericanos han hecho del negro y de la raza dos vertientes de una misma figura: la locura codificada. Categoría originaria, material y fantasmática a la vez la raza fue, a lo largo de los siglos, el origen de varias catástrofes, la causa de devastaciones psíquicas insólitas, así como de incontables crímenes y masacres.⁷

Si bien el concepto de raza no consiste en un elemento fijo y es cierto que dentro de la academia se sabe que no es una característica inherente de las personas, en entornos sociales sigue siendo una característica que limita el acceso a derechos y la libre circulación en ciudades como Guayaquil. En esta urbe, la blancura opera como capital de validación epistémica, y mientras no existan actores no blancos dentro de los espacios académicos, aunque no sea la intención institucional, sigue prevaleciendo la idea de la población afrodescendiente como grupo humano que necesita constante asistencia social y no desde la mirada de productor de conocimientos y saberes que han aportado de manera activa al desarrollo de la episteme nacional.

Con este antecedente, propuse el Mentidero de Lectura, un espacio de acercamiento lector circular e intergeneracional que nos permitiera utilizar obras literarias escritas por autores afrodescendientes, las cuales pudieran detonar conversaciones para aterrizar la experiencia del tránsito y la movilidad forzada, con mayor énfasis en

⁷ Anny Ocoró Loango, «El racismo y la hegemonía del privilegio epistémico», en *Afrodescendencias: Debates y Desafíos Ante Nuevas Realidades*, editado por Rosa Campoalegre Septien, 21–38 (CLACSO, 2021), <https://doi.org/10.2307/j.ctv2v88d45.4>.

los cuerpos afrodescendientes. Las lecturas fueron clasificadas intentando reunir varias miradas de la experiencia de los cuerpos negros en diversos espacios y temporalidades. Las obras que escogimos fueron las siguientes: *Cuando los guayacanes florecían*, de Nelson Estupiñán Bass; *Changó el gran putas*, de Manuel Zapata Olivella; *Cuarto de desechos*, de Carolina María de Jesús; *Manifiesto Antirracista*, de Johan Mijail; *Suelta mi trenza*, selección de poemas de Argentina Chiriboga; *Las negras*, de Yolanda Arroyo Pizarro; *Cuaderno de un retorno al país natal*, de Aimé Césaire; *Así se compone un son*, de Juan Montaño; *Con todos los que soy*, de Antonio Preciado; *Notas sobre el hambre*, de Helena Silvestre; y *También los blancos saben bailar*, de Kalaf Epalanga. De esta manera, nos acercamos a la literatura negra de Latinoamérica, el Caribe y Angola, y pudimos compararla con nuestra experiencia en los espacios que habitamos, para así construir una propuesta estética con las lecturas como referencia.

Através del capítulo «El curandero», de la novela de Estupiñán, pudimos hacer un recorrido por los diversos saberes ancestrales de curandería afro que han viajado desde las zonas rurales de Esmeraldas y Guayas hasta los barrios proletarios de Guayaquil. Con Zapata Olivella, reflexionamos en torno a la posibilidad de reclamar procesos de liberación de otras comunidades más allá de las fronteras del Estado. Con la lectura de Johan Mijail y Yolanda Arroyo, las mujeres pudieron ir desenterrando varias de las experiencias racistas que han atravesado en la cotidianidad de Guayaquil. Sin embargo, no fue hasta *Cuarto de desechos*, de Carolina María de Jesús, en el que seguimos el diario de la autora favelada en la crisis de ocupación territorial que se gana la vida como recolectora de cartón. A través de este relato nos adentramos en los conflictos de un territorio siempre amenazado por las políticas excluyentes. Este texto, a su vez, les permitió a las compañeras articular las molestias que los contextos patriarcales y cristianos, acrecentados por la violencia, no les consienten expresar con palabras, como, por ejemplo, el malestar de la maternidad y las dificultades que atraviesan al ejercer dicha labor en soledad, como observamos en este texto de Melanie Mina:

Apenas supe que estaba embarazada lloré muchísimo
una adolescente que acababa de graduarse y lloraba
porque no sabía qué hacer y sobre todo
porque ya sabía que se repetiría la historia de mi familia
mi mamá nos crio sin papá
yo nunca quise eso (el padre de mi hija es
una historia de amor de esas telenovelas pero hago este
paréntesis porque a él
siempre le dije que no quería que se repitiera la historia
y que si en algún momento salía embarazada
pues construyéramos un hogar,
un hogar,
nuestra familia
pero no se dio)
después de hacerme una prueba de sangre
me aseguré de que estaba embarazada
entonces
empecé a buscar clínicas para abortar
pero tenía mucho miedo
llegó el gran día y me fui con dos amigas
porque con mucho miedo yo fui decidida a no ser mamá
llegamos al punto
y entre todos muy amables
y la doctora me hizo ver videos
de cómo estaba mi bebé
el tamaño
el proceso del embarazo hiperrealista
y todos los daños que me causaría practicarme un aborto
y que me iba a ir al infierno junto con mis amigas
por si lo hacía
luego agendó una cita para hacerme una ecografía
llegó ese día y entré a la habitación
muy nerviosa
pero al escuchar los latidos del corazón de mi bebé
empecé a llorar

porque es magnífico llevar otro ser dentro de mí
después de eso decidí no seguir con el proceso del aborto.
Desde ese día hasta la actualidad
no he dejado de llorar.
Ahora se me venía lo más difícil decirle a mi mamá
el solo hecho de pensar que tenía que irme de mi casa
sin trabajo
sin dinero
y sin un compañero
sin una familia
lo oculté hasta los tres meses,
que por cierto los primeros tres y cuatro meses son los feos
vomitas
todo te apesta
odias a todo el mundo
vomitas hasta lo
que respiras.
Un día mamá llegó de trabajar del turno de la noche y me vio
me dijo vos estás embarazada a lo que yo le respondí
que no.
Ella llegó a su cuarto se acostó y me llamó
ya no lo podía ocultar así que también me sentí muy apoyada
a partir de que mi mamá supo
la barriga se notó muchísimo y
ya no lo pude ocultar.⁸

El poema de Melany Mina, de la fundación Hilarte, no solo nos conmovió a todas las participantes del encuentro de lectoescritura, sino que nos permitió abrir el debate de la falta de acceso a educación y salud sexual reproductiva y no reproductiva en nuestras comunidades. ¿Qué garantías tienen las mujeres afrodescendientes de disfrutar de una sexualidad plena sin riesgos reproductivos e infecciosos? Preguntas que nos llevaron a pensar también en la forma en la que se

8 Melany Mina, «Mi maternidad», texto escrito en el taller Mentidero, Universidad de las Artes, 2023.

construye un *ethos* de fortaleza y resiliencia a través de la maternidad, como intento de contraefectuar los discursos de fatalidad y condescendencia que puede tener la mirada externa de los sucesos con respecto a la gestación negra.

Para las integrantes del taller fue sumamente importante entender y pensar su movilidad y contexto como herramienta que puede devenir en procesos estéticos. Carolina María de Jesús nos invita a acompañarla en su trayecto; nos adentramos en la crisis habitacional de São Paulo en los sesenta, las estrategias con las que las mujeres sortean la carencia de recursos y el día a día en una ciudad en crecimiento constante. La autora nos encamina a pensar en la violencia patrimonial ejercida por el padre de sus hijos, las dificultades del sistema legal a la hora de hacer valer los derechos de las mujeres negras, pero, sobre todo, la potencia creadora de la escritura que le permite reconstruir otra episteme que tensione a la hegemonía.

La lectura de *Cuarto de desechos* nos permitió también poner en diálogo la creación de textos a partir de una experiencia que no se gesta en los centros de las ciudades, sino desde los márgenes que se construyen como habitables en contextos de crecientes movilidades. En ese sentido, muchas de las creadoras confluyeron en la idea de que hay experiencias que se inscriben dentro de lo importante, las mismas que se asocian con productos creativos hechos por personas de clases sociales altas y pertenecientes al mestizaje. El racismo epistémico descarta lo experiencial, a pesar de que en nuestras lecturas se relataban experiencias de otredades que nos pautaban una ruta para inclinarnos a la escritura. De allí que muchas de las autoras coinciden en lo complejo de ver en sus labores cotidianas una pulsión de lo contable. Por ello, nuevamente, vale la pena volver sobre Anny Ocoró Loango:

El racismo epistémico es una forma de dominación asentada sobre la jerarquización de los seres humanos, sus prácticas, su historia y sus conocimientos. Históricamente, la explotación global del capitalismo ha racializado y feminizado los cuerpos para poder explotarlos y extraer de estos la mayor rentabilidad posible. La explotación y la racialización corren paralelas, no solo a la imposición

de una cultura, o grupo de poder, sino también al establecimiento de una matriz epistémica hegemónica. Esta se articula a un proyecto de dominación global que, al tiempo que impone la episteme occidental como única forma válida de conocimiento, derriba otras epistemes, retirándoles la potestad de ser reconocidas por tal. El positivismo ha sido un gran aliado de esta matriz epistémica; diría, incluso, que más que un aliado ha sido uno de sus gestores, en tanto es uno de los relatos legitimadores de este discurso que ha contribuido a construir fronteras entre aquello que puede ser considerado conocimiento y aquello que no lo es, atribuyéndosele, así, objetividad y universalidad incuestionable al pensamiento eurocéntrico (...) El racismo epistémico impone la superioridad de una cultura sobre otra, al punto de asimilarla, negarla o suprimirla (Ocoró, 2019). Tiene una estrecha relación con la primacía monocultural, hegemónica occidental, eurocentrista y científica, en la que ciertos saberes, tradiciones y culturas han sido invisibilizados o inferiorizados. Este ha sido el caso de las epistemologías africanas, indígenas y afrodiaspóricas, que están ligadas a otros repertorios culturales, y en las que el saber y el conocimiento son inseparables del territorio y se funden con él.⁹

III

El Mentidero de Lectura fue un taller que nos ayudó a pensar el ejercicio colonial del lenguaje, las omisiones que hacen las entidades educativas a la hora de entablar un diálogo entre la comunidad letrada y los saberes orales, entre otros malestares, como el poco acercamiento a estéticas afrodescendientes en la enseñanza primaria y media que recibieron las beneficiarias del proyecto en la ciudad de Guayaquil. Se hizo énfasis también en la importancia de los espacios de intercambio de saberes, como los Mentideros de las áreas rurales del norte de Esmeraldas, donde las comunidades aprenden a abrirse camino en la

⁹ Ocoró Loango, «El racismo y la hegemonía...».

discusión política con personas mayores de la comunidad, a debatir y a defender sus posturas frente a una comunidad intergeneracional.

Los textos producidos se han compilado para la creación del proyecto de publicación de autohistorias, con énfasis en relatos de mujeres. Surgieron al principio como ejercicio de anotar lo que hacían cada día. La consigna fue la de llevar un diario, como lo hizo Carolina María de Jesús, e ir cambiando la narrativa que habían interiorizado, la cual sugería que no hacían nada. Esto se debía a que algunas de las asistentes no han tenido la oportunidad de acceder a un trabajo formal que implique un horario de ocho horas, externo a las labores que realizan en su hogar. Este ejercicio de diario no solo hizo visible la ardua labor del cuidado y el trabajo no remunerado que ejercen las mujeres negras, sino también la posibilidad de mirar con otros ojos su entorno y los elementos que las rodean. En los diarios que construyeron aparecían los cuidados a los hijos, la preparación de los alimentos y una mirada estética hacia elementos cotidianos, como podemos leer en este texto de María Cruz Sánchez:

Líquido que calma la sed
manantial que se desliza por las montañas
para dar la vida
a todos los seres.
El agua calma
la furia del fuego,
la furia del hombre
agua clara que lava mi cara y baña mi cuerpo
para amar y cantar
agua
agua que permite el crecimiento de un nuevo ser
desde lo profundo
agua que guarda los secretos del pasado de mis ancestros
agua que retiene el
sudor y cansancio de
los sufridos y maltratados
agua del mar que envuelve

en tus olas el grito desgarrador
de los que sufrieron el genocidio
en manos de los invasores
agua que guarda
en lo profundo los cuerpos que desde tiempos pasados y hasta ahora
gritaron la libertad
agua de río y mar
que sube y va para
traer comida y pan
agua dulce y de sal
permite que calme
mi ansiedad
agua baña mi boca
que me permita gritar
que el mundo o el hombre es injusto
y necesito la paz
agua baña mi boca
para gritar que los seres vivos
necesitamos vivir en armonía
y también en paz
agua que cae
de las alturas
para lavar tanta maldad
agua que cae en gotitas
para sembrar la tierra hermosa
que dará semilla y árbol.¹⁰

El 9 de enero de 2024, el Gobierno de Daniel Noboa declaró un conflicto armado interno en Ecuador. Desde ese momento, y con total impunidad, las fuerzas armadas han difundido en redes sociales sesiones de tortura a personas racializadas —con especial visibilidad de varones afrodescendientes— mayormente empobrecidas. Muchas de las problemáticas de violencia y conflicto, producto del narcotráfico,

10 María Cruz Sánchez, *El agua*, poema inédito, 2023.

han sido las razones del desplazamiento forzado de las mujeres y sus familiares provenientes de la frontera con Colombia. Otra vez y con más fuerza, la narrativa nacional a través de la reproducción de dichos videos es que los cuerpos afrodescendientes son una especie de problema para la soberanía y el progreso nacional. Las imágenes a las que somos expuestas nos hablan de una completa deshumanización que basa su operación en el perfilamiento racial, los tatuajes, rasgos como el cabello afro y, otra vez, el color de la piel.

Creo pertinente hacer énfasis en que es complejo intervenir en el imaginario nacional a través de un producto artístico que puede llegar a tener sus limitaciones. Sin embargo, al ser la Universidad de las Artes una entidad estatal, es importante que desde el lugar de la academia puedan existir acciones reparativas que aporten con otro imaginario que resista a la sobreexposición y perpetuación del racismo de Estado. Los espacios de mediación lectoescritora fueron una gran herramienta de cohesión en el proyecto de investigación de pedagogías otras. Al ser un espacio que no se inscribe dentro de la idea de clase educativa de literatura y no acarrea el peso de la corrección y la calificación, fue un terreno posible para volver a la imaginación y darle lugar a la ficción, incluso de la propia manera de proyectar hacia el futuro las posibilidades de la existencia de los cuerpos negros.

A través de este proceso de creación conjunta, pude palpar la importancia de curar y escoger lecturas que puedan permitirle a las personas entender el espacio que las rodea como narrable. Por medio de la lectura del libro *Notas sobre el hambre* y, posteriormente, el encuentro con la escritora afroindígena brasileña Helena Silvestre, la autora nos lleva a pensar en torno a las carencias alimentarias de las personas faveladas actuales y de qué manera ese dolor puede ser un territorio creativo y transformador capaz de subvertir el daño de la falta de asignación de recursos básicos como el alimento. El conversatorio tuvo lugar en la Biblioteca de la Universidad de las Artes, en enero del año 2023, pero también en la casa de María Cruz Sánchez, donde nos reunimos con las mujeres de la comunidad. Helena nos habló de cómo el mismo sistema que nos empobrece nos enseña la vergüenza de la imposibilidad de hacer con el acontecimiento del

hambre una puesta en palabras contable. Para ella, esto es uno de los ejercicios más violentos del entramado capitalista: lo que puede ser narrado y lo que debe permanecer en la esfera del secreto.

Mencionó también que ese mismo sistema nos enseña que todo tipo de actividad que emplean las mujeres proletarias racializadas y que no tenga que ver con la producción económica, es decir, todo tipo de espacio para la creación, está acarreado de culpa. Si una persona no tiene lo más básico, como el acceso a la alimentación, la mirada del otro es la de que ha fracasado en conseguir lo mínimo. María Cruz también describió como primordial ejercer el derecho a crear con lo que se tiene y que se puedan narrar las experiencias del dolor desde una mirada reparativa. De ese modo, este proceso se inscribe como semillero de una experiencia replicable, para que otras mujeres afrodescendientes vean en la construcción textual de su cotidianidad, por más compleja que sea, un lugar y un territorio posible para la imaginación y expansión de los horizontes limitantes diseñados por el aparataje hegemónico de la exclusión.

Bibliografía

- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/ La frontera: The New Mestiza*. Madrid, Capitán Swing Libros, 2016.
- Chaves, María Eugenia. «Artesanos, pulperos y regatones: notas para el estudio de los sectores subalternos de Guayaquil a fines de la colonia». En *Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia*, n.º 18 (2022).
- Echeverría, Bolívar. «Imágenes de la blanquitud». En *Sociedades icónicas: Historia, ideología y cultura en la imagen*. Siglo XXI, México, 2007.
- Mina, Melany. *Mi maternidad*. Texto escrito en el taller Mentidero, Universidad de las Artes, 2023.
- Ocoró Loango, Anny. «El racismo y la hegemonía del privilegio epistémico». En *Afrodescendencias: Debates y Desafíos Ante Nuevas Realidades*. Rosa Campoalegre Septien, 21–38. CLACSO, 2021. <https://doi.org/10.2307/j.ctv2v88d4>.



Revista N.º 11
Guayaquil, Ecuador
I Semestre 2025
ISSN: 2697-3596

Bitácoras

ILIA

Instituto Latinoamericano
de Investigación en Artes

Un archivo de imágenes friccionales: infraestructura férrea, materialidad y extractivismo

Valeria Montoya

A través del uso de grafito y papel, frotando superficies incrustadas en el suelo, genero marcas que revelan el desgaste del tiempo y las narrativas de modernidad asociadas a la infraestructura del primer tren interoceánico en México. Estas imágenes son testimonios visuales y dispositivos críticos, que permiten leer las interacciones entre historia, materialidad y extractivismo. Lejos de un archivo tradicional que organiza la memoria de manera estática, este archivo de imágenes friccionales se concibe como un proceso relacional, activando el suelo y sus incrustaciones, para revelar tensiones entre lo táctil, lo residual y lo latente. El archivo de imágenes friccionales se convierte en una herramienta para escuchar y leer el territorio, visibilizando las estructuras extractivistas que aún operan y continúan configurando el espacio alrededor de lo ferroviario.

Desde la perspectiva de los nuevos materialismos, me he aproximado a la infraestructura del primer tren interoceánico en México no solo como un sistema de transporte, sino como un ensamblaje dinámico donde materias, cuerpos y fuerzas simbólicas coexisten en constante fricción.

En los caminos de hierro que he recorrido, los materiales, minerales y tierras que permiten el desplazamiento de trenes y cuerpos en el país me han revelado cómo los proyectos desarrollistas y la modernidad —entendida como un régimen de poder que configura territorios, cuerpos y relaciones sociales en función de intereses específicos— siguen privilegiando a la burguesía industrial,

perpetuando una dependencia colonial en países latinoamericanos como el nuestro.

No es casual que, para el desarrollo de este archivo, haya elegido utilizar grafito y papel —frotando superficies— con el fin de provocar una *imagen friccional*. El mineral del grafito, en este sentido, me permite reflexionar sobre aquello que configura los territorios atravesados por los caminos de fierro, abordando sus procesos territoriales e históricos. A partir de la erosión de un mineral contra otro, se revelan marcas del tiempo y procesos de desgaste que, en muchos casos, se superponen a ciertas narrativas de modernidad y progreso que envuelven este tipo de infraestructura.

En las superficies rascadas que comparto, se evidencian tanto los vestigios de un pasado férreo como las formas vigentes de dependencias coloniales que aún operan en la configuración del territorio. El archivo de imágenes friccionales actúa no solo como un testimonio visual, sino también como un dispositivo de lectura de las relaciones entre historia, materialidad y extractivismo.

La huella visible en estas superficies —estas *imágenes friccionales*— funciona como un signo indexal, una marca que evidencia el contacto directo con aquello que la produjo, pero también es un indicio de la continuidad histórica en la que la explotación de recursos sigue configurando el espacio.

Es importante mencionar que estas imágenes, desde su dimensión archivística, se navegan como un registro material del territorio y de la instrumentalización de todo lo que contiene: cuerpos, minerales, infraestructuras. De este modo, he permitido que el propio suelo y su lugar, hablen, revelando las tensiones inscritas en su superficie.

En lugar de operar como un archivo tradicional, que suele organizar y fijar la memoria en categorías estáticas, este archivo se concibe como un proceso relacional en el que cada imagen es una activación del suelo. Más que acumular pruebas de un pasado férreo, el archivo se convierte en un campo de tensiones que permite leer la persistencia de estructuras extractivistas en el presente, alejándose de la centralidad del documento archivístico para situarse en la potencia de lo táctil, lo residual y lo latente. Una fricción continua entre cuerpo, imagen y materia, con el fin de convertirse en una práctica activa de escucha y lectura del territorio.

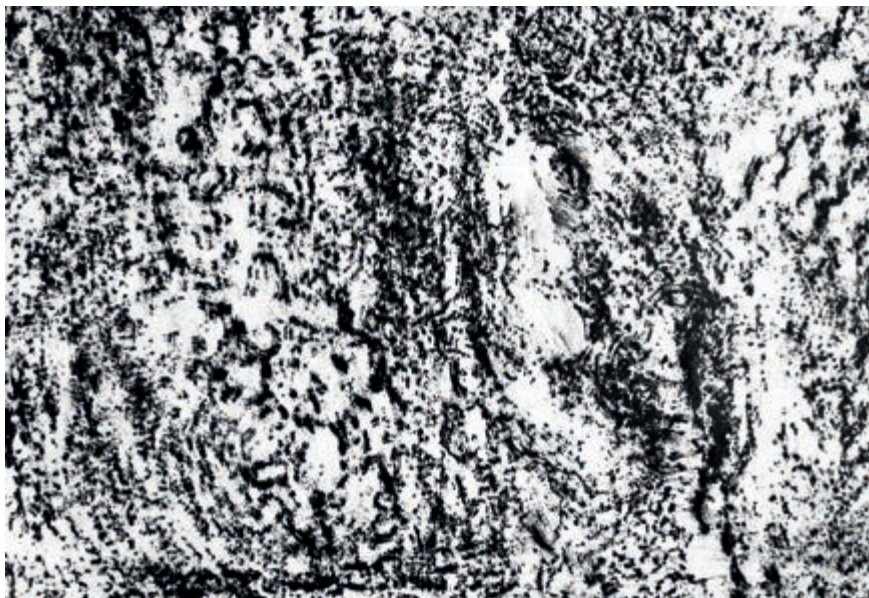
Bibliografía

- Bennett, Jane. «The Force of Things: Steps toward an Ecology of Matter». *Political Theory* 32, n.º 3, (2004): 347–372. <http://www.jstor.org/stable/4148158>
- Foucault, Michel. «Des espaces autres». *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (1984): 46–49.
- Mitchell, William John Thomas. «Mitchell–Imperial–Landscape». *Katatay* 5, n.º 7 (2009): 112–129. Traducido por H. Pas.

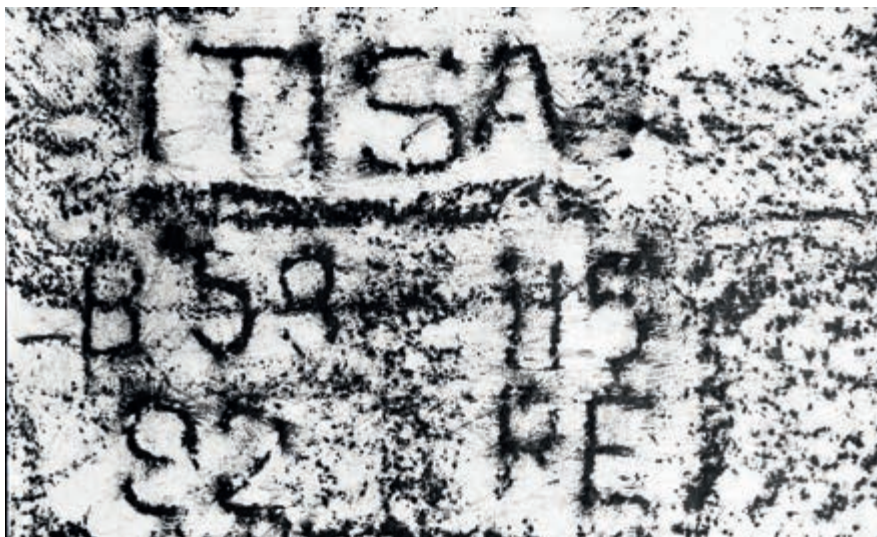
Semblanza

Valeria Montoya es una artista de medios mixtos cuya práctica se enfoca en las narrativas históricas de la modernidad y la epistemología política de los cuerpos. Su trabajo emplea materiales y técnicas analógicas, como cabello humano, dispositivos electromagnéticos y la interacción sensorial mediada por la luz solar, con el fin de explorar la relación entre cuerpo, espacio e historia. Montoya es graduada con una maestría en Producción e Investigación en Artes y Medios por la Universidad de Barcelona, España.

Su obra ha sido presentada gracias a la colaboración de distintas instituciones nacionales e internacionales. Destaca su participación en: Programa de Estímulos a la Creación y Desarrollo Artístico del Estado de México (PECDA, 2024–2025), Geografías Flotantes en CENART (2023), Fundación Colección Jumex (2023), Tráfico de Bondades/Kindness Contraband en PACE, Iowa (2023), y residencia en Fortuna, Omaha (2023), financiada por The Union Center for Contemporary Arts. También ha sido parte de la Allied–Kyiv Bienal (2021), Carico Massimo, Livorno (2020, Obra en Colección) y la III Bienal del Paisaje, Museo de Arte de Nogales (2019), entre otras. linktr.ee/valerialalalele



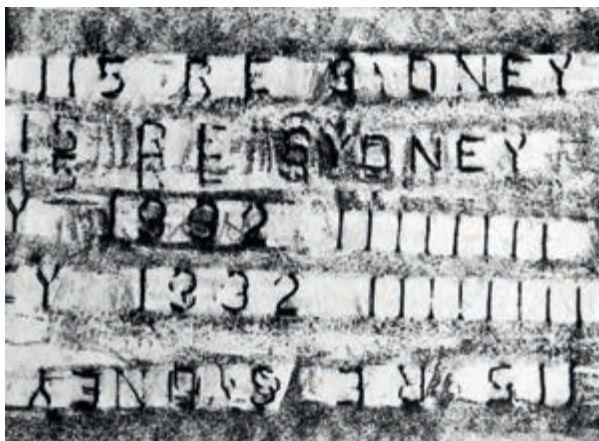
Valeria Montoya, *Frottage*–Archivo de Imágenes Friccionales,
Primer Tren Interoceánico en México, 2024 (1 de 10).



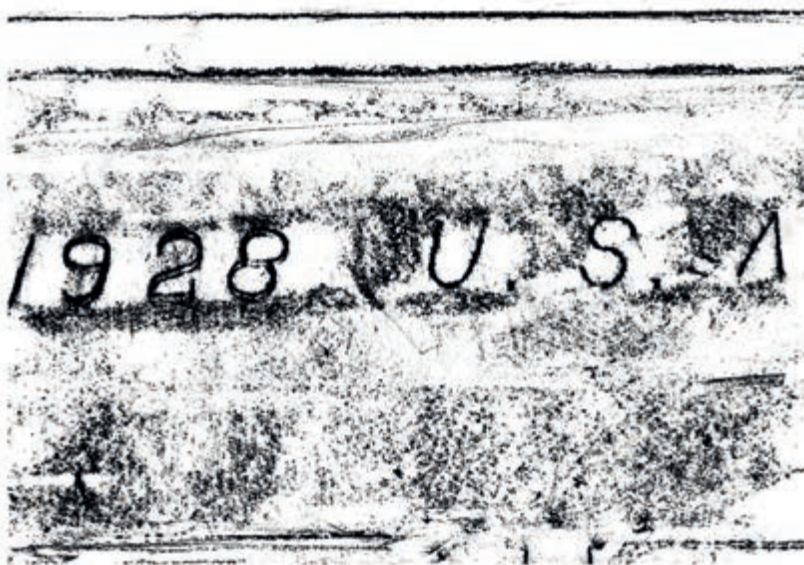
Valeria Montoya, *Frottage*–Archivo de Imágenes Friccionales,
Primer Tren Interoceánico en México, 2024 (2 de 10).



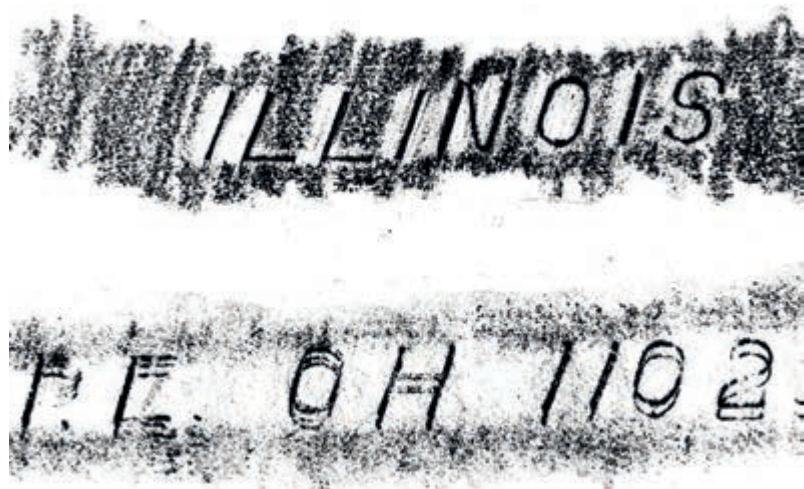
Valeria Montoya, *Frottage*–Archivo de Imágenes Friccionales, Primer Tren Interoceánico en México, 2024 (3 de 10).



Valeria Montoya, *Frottage*–Archivo de Imágenes Friccionales, Primer Tren Interoceánico en México, 2024 (4 de 10).



Valeria Montoya, *Frottage*-Archivo de Imágenes Friccionales,
Primer Tren Interoceánico en México, 2024 (5 de 10).



Valeria Montoya, *Frottage*-Archivo de Imágenes Friccionales,
Primer Tren Interoceánico en México, 2024 (6 de 10).



Valeria Montoya, *Frottage*-Archivo de Imágenes Friccionales,
Primer Tren Interoceánico en México, 2024 (7 de 10).



Valeria Montoya, *Frottage*-Archivo de Imágenes Friccionales,
Primer Tren Interoceánico en México, 2024 (8 de 10).



Valeria Montoya, *Frottage*-Archivo de Imágenes Friccionales,
Primer Tren Interoceánico en México, 2024 (9 de 10).



Valeria Montoya, *Frottage*-Archivo de Imágenes Friccionales,
Primer Tren Interoceánico en México, 2024 (10 de 10).



Revista N.º 11
Guayaquil, Ecuador
I Semestre 2025
ISSN: 2697-3596

Contrapunteos

Extractivismo, apropiación cultural y apropiación por desposesión

En la presente edición de «Contrapunteos» tuvimos la gran fortuna de contar con tres colegas de Colombia, Ecuador y México para rodear el concepto de extractivismo aplicado al ámbito de la cultura y las artes. Si bien queda claro que se trata de un concepto que nos ayuda a comprender ciertos fenómenos relativos a la explotación de

recursos naturales como el litio o el agua, es nuestra impresión que aún no hemos reflexionado suficientemente sobre si podemos utilizarlo para pensar en nuestro campo de investigación. Por ello, les hemos planteado a nuestros invitados la posibilidad de dar algunos rodeos en torno a la idea del extractivismo. El resultado principal de nuestra conversación es que el tema exige mucha más profundización y que es necesario pensar desde ángulos, quizá, imprevistos en las preguntas que les hicimos. La conversación tuvo lugar por vía remota y terminó con la promesa de continuidad, en cualquiera de los números futuros de nuestra revista.

Una de nuestras invitadas fue Tajëëw Díaz-Robles, proveniente de una comunidad mixe en el estado de Oaxaca en México. Tajëëw es investigadora y forma parte del colectivo Colmix de esa misma comunidad, sus estudios incluyen la antropología social y las ciencias políticas; se ha dedicado, entre otras cosas, a investigar el campo de los textiles que han sido objeto de apropiación por desposesión (el término lo aporta la propia Tajëëw).

También estuvo con nosotros el historiador ecuatoriano Marcelo Quishpe, para quien resulta indispensable contarnos sobre su condición migrante en la ciudad de Quito, donde estudió en la Universidad Católica. Desde el punto de vista antropológico, se ha acercado a diversas comunidades indígenas en el Ecuador. Marcelo también es doctor en Educación Cultural y magíster en Estudios Culturales.

Por último, Carlos Betancurth, investigador y catedrático de la Universidad Tecnológica de Pereira, es doctorando en Artes y Tecnoestéticas por la Universidad de Tres de Febrero en Argentina y magíster en Estética. Además de sus varias investigaciones sobre trabajo comunitario y laboratorios vivos, en los ámbitos de la comunicación, investigación y estética, ha estado involucrado con el Resguardo Indígena Colonial Cañamomo en Colombia.

Esta conversación empieza con unos rodeos alrededor de la palabra «extractivismo». Lo que se lee a continuación es una versión editada de esta conversación, por parte del equipo de *F-ILIA*.

Carlos Betancourth

No tengo muchas claridades sobre el asunto porque es difícil ubicarse en estos escenarios donde parece que para decir o enunciar lo decolonial, tenemos que seguir usando este tipo de palabras que son propias de la matriz colonial. Yo me ubico desde allí. Siento que a veces es muy complejo empezar a describir una serie de procesos o una palabra que supone una suerte de procesos donde, en términos prácticos con las comunidades, al menos con las que yo trabajo, eso está medianamente zanjado y la preocupación está en otro ámbito. Y me explico. Siento que desde lo académico intentamos describir una serie de procesos y no tenemos un repertorio de palabras cuya función nos permita encarnar una mirada, si se quiere, desde un conocimiento ancestral. Porque entonces, en el momento en que lo empecemos a hacer, creo que empieza a operar la matriz de extracción. Eso es lo que yo he visto en términos prácticos con las comunidades. Entonces, ellos dicen: «No nos preocupemos de eso, intentemos ubicar o encaminarnos en los problemas más urgentes que tenemos». Y esa discusión siempre queda pendiente; yo siento que no es porque no se la quiera abordar, sino que es relevante para nosotros desde la mirada occidentalizada de matriz colonial, académica, para poder entender y ejercerla sobre ellos. Creo que está zanjado en ellos aplazar esta discusión porque para ellos tal vez eso no es irrelevante en términos coloniales.

Pienso en esto con las creencias del conocimiento ancestral. Yo por eso soy respetuoso y me asumo en el ritual de lo académico. Poco a poco uno va encontrando también que no se puede comenzar ningún proceso, conversación, sin armonizar. ¿Por qué? Porque en estas conversaciones se dan una serie de aperturas sobre la palabra que se tienen que plantear para la conversación. Yo prefiero a veces ni siquiera nombrarlo porque el hecho de hacerlo implicaría entrar en la matriz occidentalizada de pensar en dar palabra o en tener que hacer rituales vulgares dentro de la universidad para intentar adecuarse a unas prácticas que no le corresponden. Entonces no sé si la palabra sea «el extractivismo», pero lo que sí tengo claro, y creo que aquí me voy a

unir un poco con los brasileros como Viveiros de Castro, sí creo en un perspectivismo que nos permita poner en diálogo diferentes tipos de perspectivas sin que una de ellas suponga una superioridad sobre la otra, siendo muy conscientes también de que esta matriz occidental es tremenda, pues no es tan fácil desandar este camino, esta visión.

Estoy diciendo visión porque creo que es la visión la primera herramienta, digamos, colonizante que tenemos. Las primeras tecnologías extraterrestres, como la llama Viveiros de Castro, son estas barcas donde desde el carajo, la parte más alta de la verga, se empiezan a ver los límites y se empiezan a demarcar también cartografías y mapas que no son más que una forma de taxonomización del otro.

Yo recuerdo que en el año 2019-2020, saliendo de la pandemia, fuimos junto a un equipo de compañeros al Chocó colombiano, un departamento que está poblado por personas negras, y también por comunidades indígenas. Les propusimos hacer un laboratorio vivo, una de esas vainas que uno se inventa a veces: un laboratorio vivo para la construcción de paz. Lo primero que encontramos —y este es, digamos, el trabajo de Diana Carolina Suárez del doctorado en Diseño— es que no hay una paz, sino que hay que pensar en paces. Lo primero y lo segundo que nos dijeron en la comunidad es que eso que nosotros llamamos laboratorio aquí se conocen como «mingas». Y eso ya lo hacemos aquí hace muchos años. Entonces eso lo empieza uno también a cuestionar, esas maneras de ir pensando en cómo va organizando su pensamiento, cómo va organizando sus formas de sentir, sus pensamientos.

Cuando usted está trabajando con la comunidad, donde se encuentra todo este tipo de situaciones, no es más que un extrañamiento de la mirada colonial y que, a veces pienso, desde esa perspectiva en la que me estoy ubicando, decir «extractivismo» es a veces una forma en que la matriz occidental está tratando de operar para entender y luego intentar, a través del neoliberalismo, darle la vuelta a eso. Por eso soy muy prevenido con nombrar ese tipo de cosas desde esos lugares tan sólidos que suponen la modernidad y la academia. Entonces, prefiero el perspectivismo y pensarlo en toda su amplitud de pensamientos y por eso me acerco al campo de la estética, porque creo que desde allí encuentro un lugar para para decir, para nombrar, a veces colonizando y otras siendo consciente.

Marcelo Quishpe

Si tú entras ahora al diccionario de la RAE y buscas la palabra «extractivismo», no existe. Y esto da cuenta de que esta palabra hace referencia a una perspectiva académica reciente y que tiene un contexto. ¿En qué contexto surge? Hacia finales del siglo pasado y principios de este, donde vemos en América Latina una consolidación o un giro hacia la izquierda.

Pero también vemos otras perspectivas sobre el extractivismo en las ciencias sociales, críticas a sus propias disciplinas, su cuestionamiento a su poca capacidad de responder a cómo el mundo cambia tan rápidamente y cómo los fenómenos cambian tan rápidamente y sobre los cuales van surgiendo una serie de conceptos. Lo curioso para mí es que la palabra no existe antes, pero sí la práctica, y esto es lo que nos permite extender la nueva forma que toma el capitalismo. Esta nueva consolidación después de los ochenta, que le va dando forma al tema de los *commodities*, es un conjunto de estrategias de aprovechamiento y la inclusión de cosas que antes no eran vistas como mercancías.

Puede parecer grosero lo que voy a decir, pero yo recuerdo — yo tengo 52 años — que cuando yo era chico la basura era basura. Hoy la basura es un recurso. Hoy la basura es plata. El conocimiento tampoco tenía el valor que hoy le damos. Y el conocimiento tiene sus formas concretas. Tenemos ahí unos giros que permiten entender por qué, el porqué de estos nuevos conceptos, de nuestras nuevas visiones para comprender estos fenómenos que ahora se hacen visibles, se hace necesario pensarlos. Pero no son nuevos.

Si bien la idea de extractivismo viene de este aprovechamiento de los recursos naturales, un agotamiento de esos recursos, por una parte, y la posibilidad de ver como fuente de riqueza en otros lados, por otra, así como sus lógicas de producción y de consumo nuevas, va a hacer que esta extracción, este uso, ya no solo sea de estos recursos, sino de símbolos, de estéticas, de conocimientos, de técnicas y tecnologías que ya están trabajadas. Desde la lógica de la ciencia y del mismo mercado estas ya están validadas, ya están consolidadas, ya hay unos años, generaciones y años de validación. Entonces esto

hace que giremos toda una serie de conceptos que se ponen en discusión en esos años.

Las economías naranjas son un ejemplo, las economías del conocimiento, otro. Esto hace que ese giro agresivo ya no solo esté en lo material y lo natural, sino también en lo otro. Por eso, haciendo énfasis en que estas son cosas que ya han estado ahí, a mí a veces no me gusta el concepto de ancestralidad. ¿Cómo se entiende lo ancestral? ¿Como algo de los viejos o algo del pasado? Mi compañera es etnobotánica y ha trabajado algunos temas de salud; cuando conversa con los taitas ellos le dicen que eso que hacen no es ancestral y nosotros le preguntábamos por qué, ante lo que nos decían: «Es que esto no es del pasado, esto es presente». Su valía es porque está aquí en el presente. Es algo que viene desde hace atrás, sí, pero está aquí y la manera en la que lo hacemos es la manera que hoy los renacientes la necesitan. Entonces la ancestralidad es algo como conocimiento, saber, tecnología, presente, es algo funcional, operativo y validado en el tiempo.

Tajëëw Díaz-Robles

Ya me quería quedar picada con lo que dice Marcelo porque yo creo que esa también ha sido una conversación aquí. Justamente cuando hablamos sobre pueblos indígenas, sobre arte, sobre agricultura, siempre se asocia con lo tradicional, lo ancestral, como si eso no estuviera vivo, como si eso no fuera parte del presente y como si eso no fuera parte de la modernidad. Pero también creo que, en ese sentido, en términos como el «extractivismo», me ubico en un caso práctico que al final es la fuente de mucha de la terminología. Recuerdo que cuando fue lo del plagio¹ —lo que decíamos plagio— estaba yo haciendo la maestría en Antropología, entonces aprovechando que

¹ Al principio de nuestra conversación Tajëëw explicó un caso concreto de apropiación cultural (que es el que discute aquí) que tuvo lugar en 2014, por parte de una diseñadora francesa contra la producción textil de la comunidad de Tlahuitoltepec en el estado mexicano de Oaxaca. Incluimos aquí una publicación en la revista de la Universidad de México donde la propia autora da cuenta de este importante suceso: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/9697b7cd-80bb-44b3-95d3-571d5d3c32d5/dinamicas-comunitarias-de-la-identidad-textil>

estaba en un espacio académico en el que podía tener más tiempo para hacer reflexión, para escribir sobre el tema, me sugerían que el plagio no puede ser el término de análisis.

Ahí fue donde me acerqué al término de «apropiación cultural indebida». O, también, a este otro término de apropiación por desposesión que de pronto te va explicando cómo en el caso del textil y de la lengua, a diferencia de cuando hay una expropiación de tierras o una amenaza al territorio, por lo menos en la experiencia contemporánea, no es que te quedas mudo, sino que te la sustituyen por otra que, en este caso, como para muchos eh pueblos en América, ha sido el español. En el caso de los textiles, que es algo que también hemos visto en experiencias muy concretas en Oaxaca, sobre todo, tampoco es que te dejan de desnudo, sino que también te desplazan, sustituyen el uso de tu textil por ropa que viene de China. Entonces ahí hay como un fenómeno que se puede explicar como un desplazamiento.

Pero ¿qué es lo que nos estaba explicando este término o en qué nos ayudaba este término de «apropiación cultural» y sobre todo también este con el apellido «indebida»? Porque este era justamente el proceso en el que se hace la extracción, este sacar de contexto como algo que se reproduce de una manera muy concreta, muy específica en un círculo y que en este caso lo mercantiliza.

Hace más de veinte años hubo un caso de una universidad en Estados Unidos que estaba haciendo investigación y se acercó por medios también académicos a ciertas comunidades y, al final, el resultado fue que, por ciertas alianzas o redes, se terminó patentando una semilla de maíz que tiene un cierto proceso de reproducción de nutrientes. Es una variedad de maíz que se cultiva en muchos pueblos de la sierra, pero que en este proceso de extractivismo, de mercantilización, o sea, cómo a raíz de ese extractivismo, estaban como ubicándolo en un pueblo nada más. Entonces, cuando se da este tipo decían: «Bueno, este es el maíz mixe, porque es de una comunidad también mixe cercana al a mi comunidad». Y decían también: «Este es el maíz milagroso», como dotándolo de estas virtudes casi mágicas. Las otras comunidades decían que este es un tipo de maíz que se cultiva no solo en esa comunidad, sino también en otras y que, al

final, son conocimientos que han sido compartidos, porque claro, el argumento cuando se dan este tipo de cosas es que para invalidarte, sobre todo, supongo, en esta zona donde trabajan con diseñadores, responden que el intercambio cultural ha habido siempre y eso ha sido lo que ha desarrollado la humanidad. En este caso ha sido bastante claro que no estamos hablando de este tipo de intercambio.

Carlos Betancourth

Me parece interesante cómo lo plantea Tajëëw, porque desplaza el proceso para poder nombrarlo. Entonces, si ustedes miran, aquí lo que estamos intentando describir de alguna manera es un dispositivo de captura. Es como si aquí estuviésemos intentando hacer una descripción de cómo el extractivismo puede servirnos como un concepto para que enuncie un poco de situaciones, pero cuando yo digo «extractivismo» me estoy parando por fuera de un objeto y voy a extraer de ese objeto. Es que ontológicamente ya estaríamos nosotros pensando en una separación como si quisiéramos de alguna manera siempre objetizar algo. Yo les contaba antes sobre estas acciones de laboratorio vivo, sobre cómo de tratar de extraer de allí.

Me gusta lo que plantea Tajëëw porque lo entiendo más en el proceso y en el vínculo. Esa es una perspectiva que nos puede ofrecer otra mirada, diferente, y no tan colonial. Porque cuando lo ubicamos de una vez en el extractivismo, es como si uno tuviera realmente un objeto allí para poder extraer algo de ese objeto. Y entonces, desde ahí uno tiene que empezar a problematizar también el punto de enunciación sobre el cual uno está parado y cómo está concibiendo al otro, a los otros y a los otros. Es un poco lo que estaba intentando decir ahorita. El neocapitalismo opera a veces en estos campos donde uno piensa que está deconstruyendo cosas y realmente estás construyendo otras formas colonizantes o que reemplazan, como lo decía Tajëëw, para comercializar algo. Me suena como a los custodios de semillas. Esto sucede mucho en Riosucio de Caldas, porque además hay cuatro

grandes montañas y las mineras siempre quieren entrar allí y, claro, uno ve que hay una concepción de la montaña no como ser, sino como objeto. Y cuando uno está proponiendo el extractivismo, pues creo que está girando sobre esa idea muy occidental.

Marcelo Quishpe

Por mi deformación académica como historiador diría que esto del extractivismo es una manera contemporánea de ver ciertos fenómenos, que han sucedido siempre, que es lo que señala Carlos. Yo creo que es absolutamente válido lo que él dice: el extractivismo mira a los pueblos originarios como objetos. Y me parece que en eso hay que insistir. Nos miran, porque si no los mirasen como objetos, no ocurrirían fenómenos como lo que cuentan de Adidas en Oaxaca o lo que ha pasado con fotos de la utilización de los textiles de puruháes de Imbabura a manos de artistas y diseñadores y empresas que ven a los pueblos originarios como objetos. Y como los ven como objetos, como cosas, no los ven como iguales y en el sentido no creativo, sino de seres humanos. O sea, no se merecen ni siquiera considerarlos. Nunca se plantean tomar una consulta, sino que es como una piedra, como el oro, una cosa que simplemente se toma.

Entonces creo que el extractivismo da cuenta de esa concepción que hay en el capitalismo y la lógica global de apropiación. Por eso me parece válido el concepto. Por otra parte, lo que señala nuestra compañera Tajëew: ¿por qué el énfasis en propiedad y apropiación cultural? Porque detrás sospecho que está el tema de propiedad y sobre todo de la propiedad intelectual, un tipo de propiedad que no aplica a la propiedad de los metales, de los pétreos, de otras cosas. Entonces, hay una propiedad intelectual y es una propiedad intelectual que da una rentabilidad no concreta y coyuntural como el petróleo, sino una rentabilidad a largo plazo. O sea, no caduca. Y la puedes pasar y heredar. Y esa propiedad es un bien comercial, es un bien, una mercancía en sentido estricto. Entonces, el extractivismo, en este caso, toma otras formas.

En ese contexto, en Infobae² salió un artículo hablando del tema de textiles en Ecuador y hablaba que el problema es el tema de que en la normativa ecuatoriana no se reconoce, hay vacíos en la propiedad colectiva y sobre estos tipos de propiedad. Es decir, ¿cómo regulamos ese extractivismo a través de la regulación legal de la propiedad intelectual de esos diseños colectivos? Y, claro, ahí está justo lo que decía Carlos, el extractivismo va tomando más formas, o le vamos dando más cuerpo dentro del tema de las artes.

Y, claro, lo que pasa es que no se entiende que detrás de esos diseños, en el caso de los textiles, de la cerámica, de muchas otras cosas, hay narrativas que se construyen. Adidas construye otras y lo que se pone en juegos son esas narrativas, unas culturales, otras sociales y otras de mercado en las que empezamos todos a jugar porque también los miembros de las comunidades accedemos y jugamos. La situación es, entonces, muy difícil dentro de la comunidad. Porque, por decir algo, un consumidor externo puede asumir esa narrativa y tener un compromiso inclusive cultural, ético y compra esa zapatilla. Por solidaridad con la comunidad. Pero al interior de la comunidad tienes a veces esos dos discursos, porque estás en esos dos mundos y eso te genera unos debates y unas disyuntivas tenaces.

Tajëew Díaz-Robles

Yo tengo un ejemplo concreto de lo que acaba de decir Carlos y que justo engloba ancestralidad, los museos y la apropiación y que a veces es justamente en esas prácticas donde puedes ver cómo los artistas de los mismos pueblos llevan estas tradiciones a su práctica contemporánea.

Lo voy a plantear como ejemplo porque aquí fue escandaloso, aunque no en los niveles que tal vez debería haber sido para no-

2 Véase: Yalilé Loaiza, «Cuando la moda olvida su origen: el vacío legal que atenta contra los diseños indígenas de Ecuador», en *Infobae*, 7 de junio de 2025, <https://www.infobae.com/america/america-latina/2025/06/07/cuando-la-moda-olvida-su-origen-el-vacio-legal-que-atenta-contralos-disenos-indigenas-de-ecuador/>

sotros. Hay una historia, que normalmente se llama «historia de tradición oral» o «mito fundacional» o todos estos términos que tienen que ver con el pueblo mixe. Y hay un héroe mítico, un par de héroes míticos. MACBA comisionó a artistas contemporáneos para que hicieran piezas sobre esos personajes. Ahí hubo un proceso bastante falto de ética de parte de estos artistas, o por lo menos de una parte de estos artistas, sobre la consulta con la comunidad. Esto ocurrió hace tres o cuatro años, y ya en esos años se estaba empezando a hablar de los procedimientos éticos que tienen que ver con esto que decía Marcelo sobre la legislación: cómo legislar sobre propiedad colectiva, a quién pertenece, a quién le tienes que pedir permiso, por ejemplo, para trabajar con un mito.

Entonces, el acercamiento de estos artistas a la comunidad fue bastante truculento, y el resultado fue también así. Incluso varias compañeras y yo terminamos en la inauguración de esa pieza, participando con un texto en esa serie de exposiciones. Después nos dimos cuenta de que había sido un proceso que no tenía que ver con consulta a la comunidad ni con autorizaciones y que, por cómo se estaba manejando, hicimos la denuncia ante el museo porque nos parecía que era un proceso que no debería permitirse. Y el museo se quiso ahorrar problemas, como que nos dio el avión y dijo: «No, bueno, esos son otros asuntos».

En resumidas cuentas, lo que quiero decir es que en ese momento nosotros decíamos que sobre ese personaje mítico ya habían trabajado muchos artistas locales —pintores, grabadores, músicos— y que ya hay mucha creación artística sobre esa misma figura, podríamos decir, en estos términos. Ya hay mucho arte a partir de esa tradición, de esa oralidad, de esa transmisión generacional por la que hemos tenido conocimiento de estos personajes.

Pero claro, para un museo, que es de arte contemporáneo, hay ciertos códigos, o hay ciertas cláusulas o requisitos que tendrían que cumplir los artistas para poder participar, supongo, o quiero pensar en esos términos en una exposición como esa. O sea, como que no buscaron más allá —o no pensaron que podía haber artistas que podrían hacer eso con una cercanía más clara a la comunidad—, no sé

cuál fue el criterio de selección. Pero ahora, recientemente, un artista conceptual, un artista contemporáneo de una comunidad, ha hecho una exposición también sobre esos mismos personajes, ha hecho arte objeto conceptual que ha ganado un premio ahora en Francia.

Entonces, con tres años de diferencia, un poco pensando en cómo se hace esta producción, volvemos a la pregunta de qué está pasando en las comunidades con esto del arte: en realidad son, como decía Marcelo, comunidades que no están en un pasado remoto, estacionadas ahí, sino que somos comunidades vivas, que crean todo el tiempo, apropiándonos también de estos códigos o tecnologías para experimentar, para narrarnos y para estar en estos otros espacios, para habitar también esos otros espacios. Porque algo que ha pasado con los textiles es que, si bien ha habido un proceso de mercantilización, cuando ustedes vienen a la ciudad de Oaxaca —que ya es una ciudad muy, muy turística—, en cada lugar hay textiles, y hay también textiles chinos que reproducen los bordados de algunas regiones. Ese es un producto cultural que te llevas como un souvenir. Entonces, al mismo tiempo que estos textiles ya están en mercados internacionales —o sea, una vez que entran en la piratería china—, es porque pegó. Eso es importante.

Ahorita, acordándome del caso de los huaraches de Yalalag, de este plagio, extractivismo y apropiación por parte de Adidas, también estaban compartiendo los mismos huaracheros el otro día que ya en China se están reproduciendo los modelos. Entonces, ahí ya estás viendo que hay un impacto en el mercado, que puede o no sostenerse. Pero a lo que voy es que, en las mismas comunidades, hay personas que ya empiezan a participar en estos espacios, por ejemplo, en el comercio electrónico. Yo me acuerdo que hace 15 años era muy poco probable encontrar una página en Facebook, aún menos en Instagram, donde pudieras vender algo.

Y ahorita no sé. En algún tiempo consumí mucho YouTube y redes de *influencers* ecuatorianos de diversos pueblos indígenas, y me llamaba mucho la atención cómo esta dinámica también promueve tiendas textiles de diversas regiones, como una forma de apropiación de estas tecnologías con fines de comercialización, ya que no

solo están dirigidas a personas de los mismos pueblos indígenas o de su mismo pueblo, sino también hacia fuera: hacia el mundo. Y eso también está creando una serie de cuestiones; no quisiera decir problemáticas, porque es complejo solo ponerlo en términos de problemas, pero sí tiene que ver con las dinámicas que esto genera al interior de la comunidad.

Entonces, algo muy concreto que puedo decir del caso de Tlahuitoltepec es que, si bien el plagio y la apropiación tuvieron un efecto muy concreto de visibilización, incluso ahora hay una apropiación por parte del Estado de los textiles. Si ven a la presidenta de México en sus giras, cómo de pronto viste muchos textiles, al igual que varios otros funcionarios, se genera una discusión sobre si es o no elegante vestirlos en ciertos espacios, o si eso es solemne o no. Pero eso también tiene implicaciones muy concretas en las comunidades, como el que estén subiendo los costos para las mismas poblaciones. Y eso me regresa a lo que decía al inicio.

Cuando hay extractivismo, cuando hay apropiación de estos bienes culturales que se reproducen en la comunidad, como en el caso del textil o de la ropa, no es que te dejen desnudo; lo que ocurre es que se te desplaza, y te vistes ya con poliéster 100 % en lugar de algodón. Y esto tiene que ver también con esos procesos en los que la mercantilización puede llegar a ocasionar que estos bienes se vuelvan inaccesibles, bienes de lujo que ni siquiera son accesibles para la misma población que los reproduce y que ha hecho que sobrevivan hasta este punto.

Otra cosa que tiene que ver con muchos de los textiles —y entiendo que en Ecuador también tienen textiles de este tipo— es que varios ya han sido confeccionados con herramientas y tecnologías más contemporáneas. Las herramientas o textiles que llegaron con los españoles, como ciertas telas, ciertos hilos, las máquinas de coser, están presentes en estos procesos. Por ejemplo, en el caso del textil de mi comunidad, es muy del porfiriato, es decir, de alrededor de 1900, en tiempos de la Revolución mexicana.

Entonces, hablando otra vez en estos términos de ancestralidad, de qué tan antiguo tiene que ser algo para considerarse tra-

dicional, hay ciertos textiles que no tienen más de cien años que se están haciendo, y eso no les resta identidad a un colectivo o un pueblo. Ahí hay un proceso de apropiación, un proceso de reproducción cultural, hay un proceso que tiene que ver con el significado, de resignificación que se da a ciertos elementos para que sean identificados ahora como algo mixe, como algo de Tlahuitoltepec, para que un colectivo pueda reflejarse en ellos. Y una vez que ese bien está arraigado, compartido o identificable a un colectivo, empieza también un proceso de apropiación hacia fuera, lo que genera dinámicas complejas en torno a su uso en otros espacios.

Si es bueno o malo, creo que es una discusión que depende de a quién le preguntes. Por lo menos en la comunidad, si le preguntas a alguien que borda y que tiene trabajo todos los días gracias a esa visibilización, seguramente la respuesta será una. Pero si nos ponemos a hacer un análisis más general, claro que tratamos de complejizarlo, aunque eso no siempre tiene una implicación concreta en el día a día de las personas de aquí.



Revista N.º 11
Guayaquil, Ecuador
I Semestre 2025
ISSN: 2697-3596

CONVERSACIONES

No hay que hacer ruido en la selva

Entrevista al cineasta kichwa sarayaku Eriberto Gualinga

por Ana María Crespo

A este territorio al que solo se puede llegar por agua o por aire se lo conoce como río de maíz. Eriberto me cuenta la historia: en el principio, cuando los ríos no tenían nombres, los yachaks bebían ayahuasca y a través de sus visiones buscaban una palabra para designarles. Cuando durmieron cerca de la bocanada del Sarayakillo pudieron ver cómo el cauce llevaba consigo cientos de mazorcas. Eriberto tiene 48 años y desde la década de los noventa está relacionado con el cine. Su obra —que consta de documentales como *Helena Sarayakumanta* (2022), *The Return* (2021), y *Soy defensor de la selva* (2003)— entreteje los anhelos de un pueblo que busca defender su

visión propia de desarrollo frente a un Estado que privilegia una visión extractivista.

¿Cómo surge tu relación con el cine?

Desde niño he estado vinculado al arte. Me gustaba la actuación, era un buen dibujante, me gustaba la música, quería ser actor, pero lo más cercano a ser actor fue hacer cine, hacer documentales.

En el 97 o en el 96 tuve la oportunidad de hacer un curso de realización de documentales con la Asociación de Cineastas del Ecuador (Asocine) y desde esa experiencia he continuado hasta hoy.

Esta relación con el cine también tiene que ver con mi historia familiar: la primera camarógrafa kichwa amazónica de Pastaza fue mi hermana que fue comunicadora en la organización de pueblos indígenas de Pastaza. Creo que eso me inspiró más y las pocas películas que había visto me ilusionaron mucho más.

¿Cuáles fueron esas primeras películas que viste?

Las religiosas, recuerdo la *Pasión de Cristo*. Los sacerdotes traían el cine a la comunidad y entre esas películas también venía Cantinflas, algo de acción, de drama. De vez en cuando proyectaban los domingos porque acá no había ni energía, como hoy en día; se necesitaba un generador. Esas películas continuaron inspirándome a acercarme al cine.

¿A quiénes tuviste como profesores en este curso de la Asocine? ¿Te acuerdas de alguien que te marcó en ese momento?

Me acuerdo de Hernán Cuéllar, un cineasta quiteño. Quien organizó el taller fue Igor Guayasamín a través de la Fundación de Arte e Imagen-ARIG. Recuerdo a Wilson Burbano que vino de Rusia. También conocí el trabajo de Pocho Álvarez que después de años se convirtió en mi editor. Con Pocho Álvarez trabajamos juntos en película *La canoa de la vida*.

¿Por qué hacer cine?

Yo hago cine para defender el territorio donde vivimos, la cultura, el idioma, los cantos. Todo lo que corre el riesgo de perderse, a través del cine busco que llegue a otras personas.

En 2002, Sarayaku sufre la intervención de la petrolera CGC. Ante la urgencia por impedir que sus actividades de exploración se extiendan, el cine se transforma en una herramienta de resistencia. ¿Cómo fue esta iniciativa?

En Sarayaku entendimos que no era el momento de luchar cuerpo a cuerpo.

Entendimos que había otras herramientas más sutiles que podían llegar a muchos más corazones, que podían abrir muchas más puertas y una de ellas era el cine, el documental. Yo había trabajado con algunas productoras en algunas series, pero no había hecho mi primer documental y en ese entonces, en el 2002, teníamos la necesidad urgente de demostrarle al Estado ecuatoriano y a los medios masivos nacionales que estaban errados en calificarnos como subversivos. Nosotros somos un pueblo de paz, un pueblo guerrero que tiene otra visión de desarrollo. Esta visión de desarrollo se basaba en defender la vida en la selva.

Decían que solo ciertas familias se oponían al ingreso de la petrolera CGC y yo quería mostrar que éramos todo un pueblo: mujeres, niños, hombres, jóvenes que se levantaron y que estaban decididos a impedir que se cruce un camino petrolero aquí, que no pase ninguna trocha petrolera. La comunidad hizo campamentos de paz y yo traté de documentar todo eso en *Soy defensor de la selva*.

Cuando nos iban a militarizar, logré dar a conocer nuestra historia con los estudiantes de la Universidad de Católica, de la Facultad de Biología, de Quito. Ahí empezaron los cuestionamientos sobre lo que estaba ocurriendo en Sarayaku e iniciaron las marchas de respaldo.

El documental hizo que los estudiantes de Quito vengan a protestar a Puyo, que se unan a los pueblos indígenas, que se conozcan. Mi comunidad entendió el poder de la comunicación, el poder de los documentales y se abrió mucho más a este tipo de trabajos.

En tus documentales, eliges narrar esta resistencia no a partir de las imágenes que retratan la violencia. La fuerza visual de tu propuesta está en la vida que la selva alberga. ¿Qué ha significado para ti poder mostrar la resistencia a partir de este concepto de la selva viviente?

En mis trabajos yo hablo de la vida, de la riqueza cultural, de todo lo que pueda haber en la selva. De esta forma me acerco al problema

petrolero y hago una reflexión sobre lo que puede pasar en el futuro si no defendemos la selva.

Ese es mi estilo de narración y casi en todos los documentales está presente un canto de mi mamá. Hay varios cantos que ella interpretó y que registré. Estos cantos a mí me parecen maravillosos, únicos y sanadores. Estos cantos lo uso de acuerdo con el documental, por ejemplo, en *Helena Sarayakumanta*, mi madre le canta a la mujer que lucha que está representada mediante una rana.

Pero también hablo de los problemas. Hay un registro de cuando militarizaron Sarayaku que hice y que pasará a la historia.

Poder conocer una historia desde el corazón de la comunidad tiene una riqueza única. ¿Cómo es tu proceso creativo de cara a lo que ocurre en Sarayaku?

Mientras la comunidad discute en la asamblea la propuesta de la *kawsak sachá*, yo imagino un guion que me permita reflejar ese proyecto, para que Sarayaku pueda seguir su camino, para que sobreviva mientras las carreteras avanzan, mientras hay intereses extractivistas. Ese es mi trabajo de siempre: estar ahí soñando.

Hay otro mundo presente en las historias que narras en tus documentales, uno que tiene que ver con una sensibilidad particular con la que se entiende la relación entre los seres que habitan la selva. ¿Cómo se nutren estas historias?

Siempre estuvimos inmersos en las historias de papá. Papá era chamán y cuando bebía ayahuasca nos contaba lo que parecían películas fantásticas. Sus historias estaban hechas de las historias que le contaba su padre, su abuelo, su tatarabuelo, quien tenía la habilidad de convertirse en tigre.

Eso ahora se refleja en los documentales, no tanto como él lo contó, pero algunos elementos de sus relatos se retoman. Ojalá algún día podamos demostrar a través del cine, qué es *kawsak sachá*, cómo se interconecta, cómo son los seres protectores, cómo está conformada la laguna, qué hay dentro de los ríos, por qué no hay que hacer ruido en la selva.

Sarayaku es un pueblo que sueña, quiero decir, el sueño y lo que ocurre en el plano onírico rige la vida diurna, advierte, les permite decidir sus próximos movimientos. En tu documental El regreso, un joven de la comunidad sueña que un pulpo está sobre el techo de la casa y empieza a llevarse a la familia. Al poco tiempo una inundación afecta a Sarayaku. ¿Cómo vives esta relación con el sueño?

Cuando estaba en tercero o cuarto curso, soñé que estaba cerca una playa. No conocía el mar. Pero en el sueño estuve cerca al mar y alguien me llamó: «Ey, traya, traya». Y desperté.

Y cuando desperté anoté ese nombre en el cuaderno para no olvidarme y ahora mi nombre artístico es Traya Muskuy, que significa «los sueños de traya». Muskuy es sueño, traya no sé qué signifique.

Aquí nos basamos siempre en los sueños, tanto para el futuro o como para el día de mañana. Para ver lo que va a pasar, para ir de cacería, para todo. Para identificar los peligros cuando vamos a viajar o cuando va a llegar alguna persona, ya sabemos con qué energía, con qué objetivos viene, eso lo sabemos a través del sueño.

El sueño nos prepara, nos advierte.

Entonces, el sueño es muy importante para los pueblos originarios, no solo de Sarayaku, sino de toda la cuenca del Bobonaza y de otros ríos y de otras nacionalidades. La selva misma te hace soñar, te invita a soñar, tiene esa energía capaz de hacerte soñar con que no está deshabitada, sino llena de vida.

Para volver a reflexionar sobre el cine, quisiera saber cómo entiendes el lugar que ocupa el cine que haces dentro de este panorama del cine ecuatoriano, cómo se relaciona con otras propuestas cinematográficas del país.

Lo que sé es que busco desarrollar un trabajo que tenga fuerza, no solo en la historia, sino en la calidad musical, en la edición más que todo. En los últimos años, he tratado de ser riguroso con la banda sonora, pues busco que se acerque mucho al cine que se hace en Hollywood. Inclusive he comparado mi trabajo en la creación de bandas sonoras con el cine de China. La música va acompañada, la banda sonora va acompañada de los gestos, de lo que se viene.

Entonces, me pregunto: ¿en qué categoría estaré? Lo que yo quiero es que mi forma de contar se acerque mucho más a la forma mundial de contar, trato de acercarme a un cine internacional.

Helena Sarayakumanta está narrado en kichwa con traducción al español, pero cuando escuchamos la canción de tu madre no hay traducción, ¿por qué elegiste no traducir?

Hay varias observaciones sobre que debería traducir la música para darle más peso al documental y decidí no traducir el canto. Las canciones tienen otra manera de tocarte, te llega el sentimiento, aunque no puedas comprender cada palabra que se pronuncia.

¿En qué proyecto estás trabajando ahora?

Ahora estoy trabajando en el documental *La ruta de la sal*. Aunque la historia ya está montada y estamos terminando de colorizar.

Pero hace poco me aventuré a grabar con un iPhone 16 Pro las vacaciones de los niños. Mis registros están llenos de imágenes de ríos cristalinos, de mucha pesca, cacería, trabajo, los niños bañándose en los ríos y reflexionando siempre sobre la fragilidad de la selva. Entonces, puede que de aquí surja una nueva historia.

Traté de grabar lo más profesional posible y con otros accesorios y si es que se da las condiciones, este sería mi primer documental con un teléfono móvil. El primer documental que grabé fue en formato HIGH 8.

Semblanzas de los autores

Sahara Cárdenas

Arquitecta egresada del Instituto Superior de Arquitectura y Diseño (ISAD) en Chihuahua, México. Maestría en Creatividad para el Diseño por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) en Ciudad de México. Doctorante en Estudios Urbanos en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, (UACJ) en Chihuahua. Docente en el Tecnológico Nacional de México (TecNM) e Instituto Tecnológico de Monterrey. Exposiciones fotográficas individuales y colectivas, miembro de Urban Sketchers.

Natalia de la Rosa

Maestra y doctora en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Curadora de la colección del Museo de Arte Moderno entre 2014 y 2016. Pos-doctorante asociada en la Duke University (2016–2018) y becaria posdoctoral en el Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM (2020–2022). Investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas, Unidad Oaxaca, UNAM desde 2023. Especialista en arte moderno y contemporáneo en México.

Almendra Díaz

Es arquitecta de la Universidad Austral de Chile y magíster en Artes Mediales de la Universidad de Chile. Su investigación se centra en la intersección del patrimonio cultural con los nuevos medios, empleando ficciones especulativas para fomentar la reflexión sobre nuestra relación con el entorno. Su trabajo artístico abarca una amplia gama de técnicas digitales como el modelado y la impresión 3D, fotogrametría, realidad aumentada y *video mapping*. También explora procesos análogos como la circuitería y la deformación de materiales como el plástico y el metal. Ha exhibido sus obras en diversas localidades en Chile y el extranjero. Actualmente es docente y colabora en proyectos de investigación que combinan arte y ciencia.

Fabrizio Lobatón

Licenciado en Comunicación con mención en Cultura por la Universidad Privada Boliviana, participó con ponencias en la Reunión Anual de Etnógrafos (RAE) de 2024 en Cochabamba y Sucre. Participó con su ponencia en la Jornada de cine 2025 organizada por el Centro Cultural de España en La Paz (CCELP). Hizo un diplomado en metodologías de la investigación científica en el Instituto GEM de Perú.

Marcela Cecilia Marín

Correctora literaria, licenciada en Letras Modernas y Doctora en Letras en la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba (FFYH-UNC). Ha sido becaria doctoral (2012–2017) y posdoctoral (2018–2021) en Conicet. Actualmente es profesora asistente en la cátedra Teorías de los Discursos Sociales II, Escuela de Letras, FFYH-UNC. Desde 2020, cursa la Maestría en Estéticas Latinoamericanas Contemporáneas en Universidad Nacional de Avellaneda (UNDAV) y, desde 2022 realiza un posdoctorado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (Filo-UBA) titulado «Resistencias humanas y no humanas al extractivismo megaminero». Ha dirigido un proyecto de investigación radicado en CEPIA-FA-UNC llamado «Geoafectos: grafías entrelazadas, traducciones humanas» (periodos 2021–2022/2023–2024). En el marco de este proyecto, junto al equipo de trabajo obtuvo la beca de creación grupal del Fondo Nacional de las Artes (convocatoria 2023). Desde 2024, dirige junto a Esp. Emilia Zlauvinen un proyecto de investigación línea Estimular llamado «Geonarraciones: figuraciones con hilos de cobre», que cuenta con subsidio SECYT (periodo 2024–2025). Durante 2025, realizó una estancia de investigación de tres meses en UNICENTRO, orientada por el Dr. Jo Klanoviz, en el marco de la convocatoria CAPES MOVE la América 2024.

Yuliana Ortiz

Escritora, poeta e investigadora. Licenciada en Literatura con mención en Artes y Escritura por la Universidad de las Artes, Ecuador y DJ de música afro del Pacífico. Miembro de los grupos de investigación académica en artes Trágico y Tránsito (Filosofía) y Soltando la Palabra, pedagogía sub-

versiva en torno al pensamiento de Juan García (Literatura Afrodescendiente y Prácticas Pedagógicas). Formó parte del grupo de investigadoras de Latinoamérica y el Caribe en el «Mapeo de Feminismos Negros en Abya Yala, Re-existencia transfronteriza “entre aquí y allá”».

Emilia Zlauvinen

Es artista escénica radicada en Córdoba, Argentina. Doctoranda en Artes, especialista en Estudios de Performance (2017) y licenciada en Teatro (2012) por la Universidad Nacional de Córdoba. Es becaria doctoral SeCyT-UNC (2022-presente) y docente universitaria desde hace doce años. A lo largo de su carrera artística y académica, participó en diversos proyectos de investigación, entre ellos: «Geonarraciones: figuraciones con hilos de cobre», que codirige junto a la Dra. Marcela Cecilia Marín; y «El devenir como modo de escenificación» (partes 1 y 2), dirigido por el Dr. Marcelo Comandú. Asimismo, coordinó e integró múltiples proyectos y programas de extensión universitaria vinculados al arte y a los derechos humanos. Actualmente, sus líneas de trabajo se enfocan en la corporalidad y la voz en los procesos creativos escénicos, en los cruces entre arte y ecología y en las construcciones colectivas y transdisciplinares del conocimiento.

Una publicación de la Universidad de las Artes del Ecuador,
bajo el sello editorial UArtes Ediciones.
Guayaquil, 2025.

Familias tipográficas: Merriweather, Merriweather Sans y Uni Sans.



Artes
EDICIONES
INVESTIGACIÓN

ILIA

Instituto
Latinoamericano
de Investigación
en Artes

