

ENRAIZADAS:

Mujeres, creación, medioambiente
y ecoterritorialidad

4

*Yunuen Díaz
(coordinadora)*



Colección Visualidades

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

ENRAIZADAS

YUNUEN DÍAZ
(coordinadora)

Visualidades. Vol. 4

ENRAIZADAS

Mujeres, creación, medioambiente
y ecoterritorialidad

YUNUEN DÍAZ
(coordinadora)



Enraizadas : Mujeres, creación, medioambiente y ecoterritorialidad / Yunuen Díaz, (coordinadora). – – Primera edición. – – México : Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2025.

244 páginas. – (Colección Visualidades ; 4)

ISBN: 978-607-2646-00-1 colección

ISBN: 978-607-2646-04-9 volumen 4

1. Mujeres y el medio ambiente 2. Ecofeminismo 3. Mujeres artistas

LCC HQ194

DC 305.42

Esta obra fue dictaminada por pares académicos bajo la modalidad doble ciego.

Enraizadas: Mujeres, creación, medioambiente y ecoterritorialidad

Yunuen Díaz (coord.). Primera edición, marzo de 2025.

D. R. 2025, Yunuen Díaz (coord.)

D. R. 2025, Universidad Autónoma del Estado de Morelos
Av. Universidad 1001, col. Chamilpa, CP 62209, Cuernavaca, Morelos
publicaciones@uaem.mx
libros.uaem.mx

Coordinadora de la colección: Isadora Escobedo Contreras

Corrección de estilo: Hellen Gallardo Spencer

Diseño de la colección: Lizbeth Zenteno Espinoza

Formación: Alejandro Infante

Diseño de portada: Lizbeth Zenteno Espinoza

Imagen de portada: Registro de la intervención *Serenata para un río hablador* de Sandra Nakamura, con las mujeres shipibo-konibo de la comunidad Cantagallo, río Rímac, Perú, 2021.

Fotografía de Edi Hirose

ISBN colección: 978-607-2646-00-1

ISBN vol. 4: 978-607-2646-04-9

DOI: 10.30973/2025/visualidades_4



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Licencia Internacional (CC BY-NC-SA 4.0).

Hecho en México

Contenido

Prólogo	9
Introducción	15

01

CARTOGRAFÍA DE ESTÉTICAS AMBIENTALES 25

Ética del cuidado y afecto ambiental desde la perspectiva de la mujer artista	27
---	----

María Paula Santiago Martín de Madrid

La paradójica unión de las mujeres con la tierra: fuente de opresión y senda de reconciliación	41
--	----

Pascale Peyraga

Cuerpo-afecto-territorio-comunidad. Ecofeminismos del sur y ecoterritorialidad en artistas contemporáneas latinoamericanas	73
--	----

Yunuen Díaz

Ecofeminismo y territorio en el <i>gynocine</i> español reciente	107
--	-----

Christelle Colin

Artistas contemporáneas mexicanas frente a problemas medioambientales: Minerva Cuevas, Colectivo Amasijo y Naomi Rincón-Gallardo	121
--	-----

Isadora Escobedo Contreras

02

ENRAIZADAS A LA TIERRA

141

Érase una vez en Venezuela y el mito de la modernidad petrolera 143
Sonia Sofía Quintero

Solo do meu interior: una genealogía viva de mujeres
guardadoras del pasado 165
Paola María Marugán Ricart

De agua y tierra. El cuerpo como territorio en la obra de Regina
José Galindo 195
Martha Gabriela Mendoza Camacho

El origen de toda manifestación en la obra de Delcy Morelos 221
Melisa Lio Flores

Prólogo

Vivimos en el capitalismo, su poder parece ineludible, pero también lo parecía el derecho divino de los reyes. Cualquier poder humano puede ser resistido y cambiado por los seres humanos. La resistencia y el cambio suelen comenzar en el arte. Muy a menudo en nuestro arte, el arte de las palabras.

Ursula K. Le Guin

A pesar de que los días se suceden uno tras otro semejando una rutina sin estremecimientos, la verdad es que estamos, como dice Ailton Krenak, en el fin del mundo. Al menos del mundo como lo hemos conocido hasta ahora. La llamada crisis ambiental, que no es sino el impacto que los modos de producción masivos y destinados a un mercado global han dejado sobre el planeta, complejiza la noción de la “huella humana”, ampliándola más allá de la preeminencia de las megalópolis como forma “moderna” de la vida, el uso del transporte y la velocidad del tiempo presente. Todo ello ha llevado al límite la reproducción de la vida. Y ante ello, también, la catástrofe social: migraciones imparables que son perseguidas y reprimidas por Estados nacionales que se vuelven cada vez más murallas contra seres humanos que se consideran indeseables, sin papeles y sin derechos. Sin obliterar la constante de las violencias contra las mujeres. No podemos partir de otro diagnóstico más que el de la crisis civilizatoria, el sacrificio constante de la vida a la cual llevan los grandes sistemas que habitamos: el patriarcado capitalista y colonial.

Frente a todo ello, este libro nos propone repensar la ética, los cuidados, el activismo, la idea del desarrollo, en suma, el modelo de civilización que habitamos desde una estética/política. Al ampliar la expresión estética más allá de lo que canónicamente se considera “arte”, como lo hacen las artistas visitadas en este texto, éstas nos adentran en un proceso que bien podemos caracterizar como “descolonización” del modelo de vida. Ello mediante la magia de la mirada y, sustantivamente, de los afectos.

Así, los textos se entretajan en una crítica al positivismo de la ciencia moderna, como es el caso de Pascale Peyraga, donde ya aparece lo que va a ser el nudo de todos los ejercicios estéticos analizados: “plantear/plantar” la estrecha relación, no metafórica, entre lo femenino, la tierra, el cuidado, la subsistencia, ya que de este “suelo” podemos replantear la constitución del todo social, centrando de nuevo la re-producción en el sujeto social diverso y su forma de vida cualitativa, haciendo lo que en la región andina llamarían un *pachakuti* epistemológico. Poner el mundo al revés, en este caso, sería poner el mundo de nuevo sobre sus pies. Al menos para pensarlo, sentirlo, y quizá entonces, para poder actuar de una forma muy distinta a las formas hegemónicas. Es en este acto de volver a colocar la vida en el centro como ya es común decir en la crítica antipatriarcal, anticapitalista y anticolonialista, donde el arte, y diríamos, la estética como una dimensión de la vida, encuentra sus caminos. Me gusta sobremanera la idea de plantear/plantar, ya que el acto performativo, ya sea en forma de cantos, piezas, documentales o puestas en escena, busca intencionalmente plantar una conciencia otra. Así, el título del libro, de por sí sugerente, adquiere una profundidad mayor: *enraizar*. En el diccionario de la RAE ya constata su doble sentido referido tanto a las plantas como a las costumbres, es decir, a las personas. Siguiendo el trazo de la palabra, me topé con un blog que la retoma desde una mirada oriental: “enraizar”, “hacer firme y duradera una cosa, como una postura, una costumbre, un sentimiento [...] Como las raíces en la tierra, el concepto “enraizar” nos lleva a fijar, sostener, dar firmeza y soporte, pero es mucho más amplio aún: la sangre enraíza la mente, el equilibrio se trabaja y mejora a través del enraizamiento, absorbemos el *qi* de la tierra a través de los pies, aprendemos a ocupar el espacio y nos lleva al autoconocimiento. En el concepto taoísta esto nos da la firmeza necesaria para ser responsables y para estar en contacto con la realidad, promoviendo una mejor capacidad de reacción y de

resolución. *Enraizar* es aceptar el momento presente y buscar el camino, como las raíces que llegan a donde necesitan para su nutrición y desarrollo. “Un viaje de mil kilómetros comienza por apoyar el pie en el suelo”, Lao Tse.

Pensemos que para enraizar, de otra forma y por otros medios, una forma de vida que interrumpa el sentido común moderno-capitalista, que desnaturalice los desastres ambientales cada vez más comunes, como señala Pascale Peyraga, no basta con actualizar la posición privilegiada de la mujer/las mujeres para “reconciliarnos con la naturaleza en nombre de todos”, sino que una reconexión generalizada con eso que hoy denominamos naturaleza está necesitada de un agencia más allá, una que cultive y haga fructificar los intercambios entre arte, territorio y habitantes, seres culturalmente situados y cuyas prácticas sintetizan “todas las energías y todos los saberes ancestrales”. Aquí se releva particularmente la metáfora del vínculo, que incluye también la creación colaborativa que va en ambos sentidos, permite recuperar esos saberes ancestrales al tiempo que los actualiza, con un sentido más claramente político “que permite romper con el individualismo de la sociedad industrial”. Todo ello, a decir de la autora, pone en tensión “la epistemología de la creación artística, sus propios límites y el lugar de sus actores”. Prefigura así, haceres disímbolos, más allá de las disciplinas y de los campos que la sociedad ordena y evalúa por separado. Es en este ensayo que se enuncia “una estética de la reparación”, y es muy sugerente lo que la autora plantea sobre ciertos trabajos basados no tanto en el objeto producido sino en la experiencia que se desarrolla a lo largo del tiempo. También es necesario aquí atar a este filón la idea de la pedagogía como un proceso dialógico que no transita tanto por la razón, sino por el cuerpo enraizado. Los proyectos presentados en este libro toman forma en varias localidades geográficas (España, Colombia, Brasil, México, Guatemala, Perú) proponiendo sin duda una nueva relación entre “artista creadora” y comunidad, eventualmente generando “comunidades vivas y cohesionadas capaces de prevenir futuros”.

En *Enraizadas* encontramos comunidades donde poblaciones locales y artistas se conjugan generando diálogos situados. Un ejemplo de este actuar y sentir es lo referido por Yunuen Díaz, donde se enfatiza la desigualdad en las cargas climáticas y el papel del arte en la expresión del sufrimiento ambiental que ha sido normalizado en las regiones del sur. En este panorama, la noción de cuerpo-territorio adquiere un simbolismo muy particular, pues las afectaciones

sobre el territorio son resentidas de manera inmediata en las comunidades que se convierten en *zonas de sacrificio*. De esta manera las artistas presentadas en este capítulo enuncian lenguajes donde los afectos articulan una sensibilidad ambiental. Como ejemplo se puede mencionar la obra *Serenata para un río hablador* (2021), realizada por la artista peruana Sandra Nakamura, quien junto con mujeres shipibo-konibo de la región amazónica, compusieron cantos de sanación para el río Rímac.

Christelle Collin, por su parte, desarrolla el concepto de *gynocine* para referirse a esa praxis cinematográfica que delinea en el cine español una genealogía de la preocupación por el medio ambiente, desarrollando una sensibilidad crítica a nuestro actuar sobre la naturaleza y que avanza hacia el reconocimiento de los sentimientos y las emociones que compartimos con otras especies, e incluso, que otras especies nos enseñan. En la ruta del *gynocine* español se reflejan también las relaciones en el mundo del trabajo colonialista y de la explotación, por ejemplo en el documental de animación *Oro rojo*, sobre la recolecta de la fresa de las mujeres magrebíes a través de contratos temporales llenos de abusos laborales y sexuales.

En toda esta puesta en cuestión de la ideología del desarrollo, el diálogo entre europeas y latinoamericanas está presente en esta compilación; en relación con el cine, por ejemplo, el ensayo de Sonia Quintero que analiza documentales hechos en Venezuela, el país del petróleo, es un contrapunto al *gynocine*. El teatro es también un campo donde ocurren experiencias inéditas, como nos deja ver el capítulo de Paola María Marugán Ricart, describiendo la obra de 60 minutos titulada *Solo do meu interior* de Marina Brito y un equipo de investigadoras y creadoras en el estado de Ceará, Brasil, de la siguiente manera:

La danza de Marina Brito surge de una conciencia política del saber pisar, que deviene en la producción de una corporalidad anticolonial, disociada de la verticalidad propia del proyecto civilizatorio. La percusión se detiene y la bailarina continúa su movimiento. Un sonido estruendoso irrumpe la escena y repetidas veces se reproduce como cual ruido de maquinaria industrial. ¿Sería ese el estallido que los habitantes de la floresta escucharon por primera vez, con la invasión de máquinas y hombres, para la construcción de las primeras carreteras durante los años de la dictadura militar (1964-1986)?

A partir de este relato sentimos esta puesta en juego de la sensibilidad de aquellxs a quienes ocurrió el desarrollo, donde las carreteras y los puentes y las vías férreas cercaron y desarticularon el territorio y con ello el sentido de vida y sus referentes cercanos y cósmicos. La construcción de la carretera transamazónica, nos dice la autora, triunfó contra la Amazonia. Como en el caso de los documentales señalados por Sonia Quintero, la autora elige las regiones subalternizadas y minorizadas desde la mirada colonialista del Estado-nación, tanto en Venezuela como en Brasil. Para Latinoamérica, la crítica al progresismo, a la ideología del desarrollo, es al mismo tiempo la crítica al Estado-nación y su retórica de integración y modernización. Vemos también en estos gestos ético-estéticos un trabajo descolonizador de la mirada y de las narrativas hegemónicas.

Esta re-evolución en la epistemología del arte tiene que ver tanto con la semioticidad de las palabras y lo que los ejercicios performativos pueden hacer con ello, como en los ejemplos trabajados por Martha Gabriela Mendoza Camacho, en el cambio del sentido del arte que retrata la naturaleza, o en el ensayo de Melisa Lio, quien expone la visión del *land art*:

Someter a la naturaleza al servicio y dominio del campo del arte, y en donde el binomio naturaleza/cultura mantenía una distancia entre el hombre y el propósito del objeto, en este caso, la obra de arte. Este movimiento, de gran manera, es la continuidad de la mirada del artista romántico del siglo XVIII y XIX, donde la experiencia entre lo exterior y la visión separada del artista desata la experiencia de “lo sublime” dentro de la idealización de paisajes naturales (Lippard, 2014, p. 87). Este grupo de artistas norteamericanos, todos hombres blancos, a excepción de Nancy Holt, retomaban la tierra, el aire, el agua como materia prima para realizar sus obras. La gran escala y las posibilidades económicas para aprovechar grandes hectáreas produjeron paisajes como el ya conocido *Spiral Getty*, en el Gran Lago Salado en Utah del artista y escultor Robert Smithson o las excavaciones en negativo de Michael Heizer en el estado de Nevada, Estados Unidos y que en palabras de la historiadora de arte Lucy R. Lippard (2014), al mirar a la distancia, son una serie de obras que tienen “un cierto aire colonizador hacia la propia naturaleza” [p. 88].

Esta referencia es para poner en contrapunto la obra que analiza la autora de la colombiana Delcy Morelos, que tiene un acercamiento diametralmente distinto a la madre tierra en la instalación denominada ENIE, tierra en lengua uitoto; una ofrenda y un acto de reparación, cocreada por el pueblo uitoto. Los caminos para la descolonización del imaginario son los que nos ayudan a recorrer las autoras de estos ensayos. Quisiera terminar reproduciendo interrogantes que le surgen a Paola María Marugán Ricart tras presenciar *Solo do meu interior*, ya que me parece que son la siembra de estos ensayos en su conjunto:

¿Cómo re-aprender a vivir en el mundo a partir de asumir que la tierra es la matriz de todo? ¿En qué momento olvidamos que somos parte de la hoja, la cáscara y la raíz? Y ¿cómo podríamos recuperar el placer de ese sentido de pertenencia al mundo? *Solo do meu interior* elabora una genealogía de mujeres guardadoras de saberes ancestrales enraizada en las memorias afectivas de los territorios que habitan. Insisto en la inseparabilidad entre el territorio, el cuerpo y la tierra en los procesos de subjetivación de esas mujeres y de los seres no humanos (plantas, hierbas, caboclas, montañas, raíces...).

Insistir, coexistir, vincular, tejer y retejer, descubrir, activar, actualizar “memorias afectivas” de los territorios que nos con/forman son verbos y acciones que hacen posible enraizar. No habiendo nada que festejar en el tiempo presente, donde terricidio y genocidio van de la mano, tenemos también la persistencia del enraizar. ¡Enhorabuena!

Márgara Millán

Introducción

Enraizadas: Mujeres, creación, medioambiente y ecoterritorialidad es un libro que nace con el objetivo de estudiar a profundidad cómo y por qué las mujeres trabajan desde la naturaleza y el territorio para oponerse a un sistema patriarcal capitalista violento y extractivo, basado en la acumulación de capital mediante la explotación de las mujeres y de la tierra.

Analizar la cultura desde una perspectiva feminista y socioambiental resulta importante para valorar las producciones artísticas que no necesariamente son visibles en los grandes escenarios del arte por tratarse muchas veces de prácticas micropolíticas; sin embargo, son trabajos estéticos que han aportado nuevas sensibilidades para promover el cuidado de la vida. Analizarlas e historizarlas nos permitirá comprender cuáles han sido las respuestas desde el arte frente a la crisis ambiental que enfrentamos globalmente.

En la Conferencia de las Naciones Unidas sobre Cambio Climático de 2021 se analizó cómo la degradación del medio ambiente suele tener una repercusión más directa en la vida de las mujeres. Como ejemplo de ello se puede mencionar que hoy en día 80% de las personas refugiadas por causas climáticas son mujeres (Quiñones, 2021).

Esta situación ya había sido identificada desde 1995 en la Cuarta Conferencia Mundial sobre la Mujer, que se incluyó como tema de la agenda de la Declaración y Plataforma de Acción de Beijing firmada por 189 países, donde se enuncia:

La incesante degradación del medio ambiente, que afecta a todos los seres humanos, suele tener una repercusión más directa en la mujer. La salud de la mujer y sus condiciones de vida se ven amenazadas por la contaminación

y los desechos tóxicos, la deforestación en gran escala, la desertificación, la sequía y el agotamiento de los suelos y de los recursos costeros y marinos, como indica la incidencia cada vez mayor de problemas de salud, e incluso fallecimientos, relacionados con el medio ambiente, que se registran entre las mujeres y las niñas. Las más afectadas son las mujeres que habitan en zonas rurales y las indígenas, cuyas condiciones de vida y subsistencia diaria dependen directamente de ecosistemas sostenibles [artículo 34, 1995].

Si bien, este sesgo de género no es el más estudiado cuando se habla de problemáticas ambientales, es necesario comprender de qué maneras afecta a las comunidades y qué respuestas se articulan en torno a ellas, en nuestro caso, desde las artes.

Por otro lado, encontramos también un sesgo de género en la producción de contaminantes. La investigadora Margarita Ruiz Ramos, analiza cómo las mujeres sufren más las consecuencias del cambio climático, a pesar de que son quienes contribuyen menos a éste. De acuerdo con Ruiz Ramos, las mujeres suelen ser más cuidadosas, ya sea porque tienen menos poder de gasto y esto las empuja a gestionar de mejor manera los recursos, o bien, porque han sido socializadas para estar atentas a su entorno, desarrollando así pautas más sostenibles (Pico, 2022). En ambos casos, sin adoptar una visión esencialista, vemos cómo la desigualdad produce contextos de injusticia climática, pues mientras las mujeres cuidan más del medio ambiente, son quienes se ven más afectadas por las crisis socioambientales, por ello nos parece primordial incorporar la perspectiva de género en estos estudios.

La intersección entre el movimiento ecologista y el movimiento feminista se desarrolló en el contexto posterior a la Segunda Guerra Mundial, en el marco de la carrera armamentista de la guerra fría y el desarrollo del capitalismo industrializado a escala global, un sistema que rápidamente deterioró las condiciones ambientales mundiales. Fue Françoise d'Eaubonne quien le nombró por primera vez como *ecofeminismo* en su libro *El Feminismo o la muerte* (1974), donde proponía el control de la natalidad como una acción que ayudaría a controlar la sobrepoblación disminuyendo con ello, la huella ecológica que implica cada vida humana en un mundo donde se educa en la cultura del hiperconsumo.

En Estados Unidos el movimiento ecofeminista surgió también en un contexto antimilitarista y de desarrollo nuclear, fue una lucha donde las mujeres se apropiaron del espacio público, demandando el cese a la guerra y el uso de energías menos riesgosas. A partir de entonces, el movimiento comenzó a proliferar en todo el mundo como una causa común. Como describe la ecofeminista Yayo Herrero:

Todos los ecofeminismos desarrollan una mirada crítica sobre el actual modelo social, económico y cultural y proponen una mirada diferente sobre la realidad cotidiana y la política, visibilizando y dando valor a elementos, prácticas y sujetos que han sido designados por el pensamiento hegemónico como inferiores y que, siendo absolutamente cruciales para la existencia humana, han sido invisibilizados [Herrero, 2013, p. 280].

Así el libro *Enraizadas: Mujeres, creación, medioambiente y ecoterritorialidad* parte de una necesidad de observar mediante esta base teórica las aportaciones simbólicas, materiales y estéticas que buscan cuestionar la opresión realizada hacia las mujeres y la naturaleza, entendiendo que ambas opresiones se encuentran sustentadas en binarismos jerarquizados entre lo masculino y lo femenino, donde lo considerado femenino es denigrado e invisibilizado mientras que lo asociado a lo masculino es hipervalorado (Mies y Shiva, 1998). Tal y como ha analizado la antropóloga Rita Segato, lo masculino ha sido tradicionalmente construido relacionándolo con la guerra y la violencia (2016), también se le ha asociado a la racionalidad por sobre la emotividad (Ahmed, 2015) y la dominación por sobre los cuidados (Herrero, 2013, Puleo, 2011), construyendo un binarismo epistémico que ha sustentado prácticas de dominación y explotación. Por ello, lo que proponen los ecofeminismos es un cambio de cultura; de una centrada en la dominación y la acumulación económica, a una centrada en los cuidados, reconociendo que toda vida requiere del sostén y el apoyo de otras personas (interdependencias), y de acceso al agua y al aire limpios, alimentos sanos, áreas de recreo y biodiversidad (ecodependencias).

Por otro lado, específicamente en América Latina hay una fuerte aportación de los feminismos comunitarios donde conceptos como cuerpo-territorio (Cabnal, 2013) han sido la base de movimientos por la defensa de la tierra

y el respeto a la vida de las mujeres, una lucha enlazada que pone a las mujeres de zonas rurales, indígenas y de contextos populares en una vía emancipatoria común.

Por ello Maristella Svampa propone que la defensa de la tierra y los feminismos en América Latina pueden entenderse mejor siendo nombrados como movimientos *ecoterritoriales*. De acuerdo con la autora, desde hace varias décadas hemos vivido un proceso de feminización de las luchas:

inicialmente, muchas de estas luchas ecoterritoriales no se reclaman como feministas, pues plantean una distancia con los feminismos urbanos, asociados a las clases medias y más aventajadas de la sociedad. Esta reticencia inicial muestra que lejos de ser el producto de un etiquetamiento automático, la reapropiación del feminismo y la crítica al patriarcado forman parte de un proceso de construcción cultural y colectivo. Es a través de la dinámica recursiva de las luchas —en gran parte mediante un diálogo intergeneracional, en ese vaivén que va del involucramiento colectivo y público al retorno a lo privado, atravesado por lazos de opresión patriarcal— que la lucha comienza a ser resignificada también como feminista y antipatriarcal. La posibilidad de ponerle nombre a la opresión doméstica y familiar, a la violencia patriarcal antes naturalizada y/o silenciada, potencia la lucha, esto es, suma la apropiación del feminismo a la defensa de la tierra y el territorio [Svampa, 2021, p.7].

Observar de manera situada las afectaciones ambientales nos permitirá comprender las asimetrías entre quienes se apropian de los bienes comunes y quienes sufren las consecuencias del deterioro.

Si bien, la dimensión terrena de la existencia ha sido negada y repudiada por el racionalismo occidental, las propuestas filosóficas contemporáneas ligadas al medio ambiente, la ecología y los ecofeminismos, proponen un regreso a la tierra que nos permita comprender la complejidad de las relaciones de interdependencia bajo el entendimiento de que los problemas ambientales tienen una dimensión ecosocial, es decir, que los problemas territoriales, políticos, ambientales y culturales están emparentados. Este es uno de los principales enfoques que animan este libro.

Enraizadas: Mujeres, creación, medioambiente y ecoterritorialidad inició como un seminario llevado a cabo en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos entre octubre y noviembre de 2023, en el cual se invitó a académicas de la Universidad de Pau y de los Países del Adour, la Universidad Politécnica de Valencia, la Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio de Morelos y la propia Universidad Autónoma del Estado de Morelos para desarrollar estudios de prácticas artísticas donde se exploraban formas de sensibilidad territorializada. Dichas aproximaciones e intercambios fueron profundizados por las participantes para ofrecer en este libro un análisis de las producciones estéticas realizadas por mujeres en el arte contemporáneo.

El título *Enraizadas* que he propuesto para este libro proviene de pensar en prácticas artísticas ligadas al medio ambiente. Éstas aparecen como evidencia de un giro territorial que responde al desarraigo impulsado por las dinámicas del capitalismo global. Mientras el capitalismo nos empuja al despojo, a la pérdida de identidad, al olvido y a la errancia, el *enraizamiento* nos invita a la territorialización, al reconocimiento de los otros, al cuidado de los ecosistemas y a la vinculación con la vida. *Enraizarse* significa comprender la dimensión terrena de la existencia y el impacto de nuestras acciones en los entornos, significa valorar la vulnerabilidad de los cuerpos y lo finito de los bienes comunes. *Enraizarse* significa poner los pies en las tierras que habitamos para hacer crecer en ellas una cultura del cuidado. Sin embargo, esta cultura del cuidado no es ajena a las dimensiones complejas del poder, por lo que *enraizarse* parte de una ética situada en un espacio de concreción material, que analiza las dinámicas macro y micropolíticas que atraviesan los territorios.

Este libro presenta así un horizonte de reflexiones donde la estética y la ética se encuentran vinculadas. Retomando el pensamiento de la socióloga feminista decolonial Márgara Millán, podemos entender el *ethos* como: “la manera en que las culturas y los sujetos nos adaptamos al tiempo que modificamos el entorno, como las formas en que el sujeto humano crea una morada, un entorno habitable, centrado en la capacidad de ordenar los procesos básicos de trabajo y disfrute” (2021, p. 35); en ese sentido, las reflexiones de este trabajo buscan encontrar otras formas para habitar nuestra morada en la tierra donde el cuidado de las personas y los entornos sea un elemento central. Un ejercicio relacionado con lo que en un estudio previo había nombrado como *Terraformance*, es decir,

una búsqueda estética de propuestas germi-nativas para habitar los territorios (Díaz, 2023).

El libro *Enraizadas: Mujeres, creación, medioambiente y ecoterritorialidad* está dividido en dos apartados. El primer apartado, “Cartografías de estéticas ambientales”, está enfocado en revisiones panorámicas sobre temas ligados a la ética de los cuidados y los ecofeminismos, ofreciéndonos recorridos temáticos donde artistas y obras nos permiten trazar mapas sobre preocupaciones estético-ambientales. Esta sección aporta herramientas conceptuales, así como análisis diacrónicos y sincrónicos de estéticas ambientales contemporáneas.

En el capítulo inicial de este apartado: “Ética del cuidado y afecto ambiental desde la perspectiva de la mujer artista”, María Paula Santiago Martín de Madrid nos ofrece un análisis de las diferencias entre una ética jurídica y una ética centrada en los cuidados, presentándonos obras de artistas pioneras del arte contemporáneo tales como Ana Mendieta, Helène Aylon, Betty Beaumont, Betsy Damon, Fina Miralles, Gabriela Albergaria, Mierle Laderman Ukeles, Mary Mattingly, Alicia Framis, Marina DeBris y Hanae Utamura; enfocadas en ampliar los lenguajes estéticos para poner a los cuidados en el centro de las acciones para proteger la vida. En el capítulo “La paradójica unión de las mujeres con la tierra: fuente de opresión y senda de reconciliación”, Pascale Peyraga, por su parte, compara los ensayos ecofeministas de Carolyn Merchant y Alicia Puleo para mostrar cómo artistas como Ruth Montiel Arias, Lucía Loren y Libia Posada retoman estéticamente los conceptos de subyugación y vulnerabilidad de los seres sojuzgados y de la naturaleza, para desarrollar una ética de cuidado, resistencia y liberación. Por mi parte, en el capítulo “Cuerpo-afecto-territorio-comunidad. Ecofeminismos del sur y ecoterritorialidad en artistas contemporáneas latinoamericanas”, presento un enfoque decolonial y ecoterritorial en la confrontación de las problemáticas ambientales a través de obras de artistas como Marilyn Boror Bor, Carolina Bollaín, Maria Thereza Alves, Sandra Nakamura y la Colectiva Zanjas y Camellones; quienes denuncian el sufrimiento ambiental vivido en la región latinoamericana por la imposición de prácticas extractivas que iniciaron en el periodo colonial y se intensificaron durante las últimas décadas del siglo XX, con la imposición del modelo capitalista a nivel global que ha ampliado las zonas de sacrificio. Por su parte, Christelle Colin en el capítulo “Ecofeminismo y territorio en el *gynocine* español reciente”, nos presenta un

panorama de las producciones españolas en las primeras décadas del siglo xxi centradas en repensar los vínculos entre el cuerpo-territorio. Al finalizar este apartado, Isadora Escobedo Contreras, en el capítulo “Artistas contemporáneas mexicanas frente a problemas medioambientales: Minerva Cuevas, Colectivo Amasijo y Naomi Rincón-Gallardo”, nos presenta un panorama de artistas cuyas temáticas reflejan problemas socioambientales en México.

El segundo apartado “Enraizadas a la tierra” se centra en casos de estudio desarrollados por las autoras para comprender con profundidad los simbolismos, así como la construcción metafórica y material de las piezas, proponiendo vocabularios analíticos que permiten desentrañar los universos estéticos que cada artista elabora. Este apartado comienza con el capítulo “*Érase una vez en Venezuela* y el mito de la modernidad petrolera” de Sonia Sofía Quintero, quien analiza las narrativas desarrollistas del petróleo, contrastándolas con la devastación ecológica sufrida por la comunidad del lago de Maracaibo mostrada en el cine de la venezolana Anabel Rodríguez Ríos. En este capítulo la construcción histórica de la memoria oficial que asimila al petróleo con la modernidad, contrasta con las vivencias de las comunidades devastadas por la extracción del crudo. En el segundo capítulo, “*Solo do meu interior: una genealogía viva de mujeres guardadoras del pasado*”, Paola María Marugán Ricart, desde un enfoque personal y situado, cruzado con lo histórico y contextual, analiza un documental escénico de Marina Brito y Letícia Marram, en el cual la sabiduría ancestral de las mujeres nordestinas de Brasil, rurales, campesinas y sembradoras, se opone a la violencia colonial que sigue normalizando la explotación de las mujeres y del territorio. Por su parte, en el capítulo “De agua y tierra. El cuerpo como territorio en la obra de Regina José Galindo”, Martha Gabriela Mendoza Camacho nos presenta un análisis ecosemiótico de las *performances* *Ríos de gente* (2021, 2022) y *Tierra* (2013) realizadas por la artista guatemalteca Regina José Galindo, para exponer la relación entre la explotación de los territorios y las afectaciones ambientales en las comunidades. Finalmente, este apartado cierra con el capítulo “El origen de toda manifestación en la obra de Delcy Morelos” de Melisa Lio Flores, donde la autora analiza las referencias ancestrales de la comunidad amazónica uitoto referidas por la artista y su simbolización en sus procesos estéticos para invitarnos a resacralizar la relación con la Tierra.

En este libro hemos optado por enfatizar las producciones de mujeres para comprender cómo las artistas procuran hacer prácticas de restauración biocultural a través de sus proyectos. Desde el movimiento ecofeminista europeo hasta lo que la investigadora Maristella Svampa nombra como feminismos ecoterritoriales del sur, en esta obra se revisan algunos imaginarios y estéticas producidas por mujeres que promueven la defensa del territorio, la ética ambiental y una cultura del cuidado, mostrando que la sostenibilidad de la vida necesita entretejer nuevos vínculos con el cuerpo, la naturaleza y el territorio; vínculos materiales y espirituales donde las emociones y los afectos toman un papel central pues, como propone la teórica de los hidrofeminismos Astrida Neimanis, son los sentimientos los que motivan acciones (Blackmore y Neimanis, 2024).

La emocionalidad que ha sido tan denigrada por los regímenes patriarcales, es retomada por los feminismos como una potencia movilizadora (Gago, 2019). En ese sentido, el trabajo del arte se vuelve fundamental, pues su capacidad generadora de afectos y empatía permite desarrollar nuevas formas de relación con los entornos: una sensibilidad ambiental urgente para este presente en crisis. Así, las artistas presentadas en este libro y las autoras que las analizan, nos interpelan sensiblemente para construir otras formas de relaciones y organizaciones emancipatorias para resguardar no sólo la vida humana, sino la de todas las especies.

Yunuen Díaz
Artista e investigadora
Facultad de Artes, UAEM

Fuentes de consulta

- Ahmed, S. (2015), *La política cultural de las emociones*, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Blackmore, L., y A. Neimanis (2024), “Aprender con el agua. Diálogo con Astrida Neimanis y Lisa Blackmore en Culturas hidrocomunes: arte, pedagogía y prácticas de cuidado en las Américas”, *La Escuela Journal*, núm. 1.
- Cabnal, L. (2013), “Para las mujeres indígenas, la defensa del territorio tierra es la propia defensa del territorio cuerpo”, entrevista publicada en *PBI, abriendo espacios para la paz*, en https://pbi-mexico.org/fileadmin/user_files/groups/spain/1305Entrevista_a_Lorena_Cabnal_completa_01.pdf.
- Cuarta Conferencia Mundial sobre la Mujer. Declaración y Plataforma de acción de Beijing, Beijing, 1995, en http://www.pgrweb.go.cr/scij/Busqueda/Normativa/Normas/nrm_texto_completo.aspx?param1=NRTC&nValor1=1&nValor2=82725&nValor3=105935&strTipM=TC.
- D'Eaubonne, F. (1974), *Le féminisme ou la mort*, Pierre Horay.
- Díaz, Y. (2023), “Terraformance. Las propuestas germinativas del Centro Rural de Arte (CRA)”. *Humanidades. Revista de la Universidad de Montevideo*, núm. 14, pp. 233-254, en <http://www.scielo.edu.uy/pdf/hum/n14/2301-1629-hum-14-233.pdf>.
- Gago, V. (2019), *La potencia feminista o el deseo de cambiarlo todo*, Traficantes de Sueños.
- Herrero, Y. (2013), “Miradas ecofeministas para transitar a un mundo justo y sostenible”, *Revista de Economía Crítica*, núm. 16, segundo semestre, en https://www.avlaflor.org/wp-content/uploads/2016/12/09_YayoHerrero.pdf.
- Mies, M., y V. Shiva (1998), *La praxis del ecofeminismo. Biotecnología, consumo y reproducción*, Icaria.
- Millán, M. (2021), “Feminismos descoloniales, reconstrucción de lo común y prefiguración de una modernidad no capitalista”, *Otros Logos. Revista de Estudios Críticos*, Universidad Nacional del Comahue, p. 35, en https://www.ceapedi.com.ar/otroslogos/Revistas/0005/04_Millan_dic_21.pdf.

- Pico, R. C. (2022), “¿Cómo afecta el cambio climático a las mujeres?”, *Ethic. Cambio Climático*, en <https://ethic.es/2022/03/como-afecta-el-cambio-climatico-a-las-mujeres/>.
- Puleo, A. (2011), *Ecofeminismo para otro mundo posible*, Cátedra.
- Quiñones, L. (2021), COP26: “Las mujeres son las más afectadas por el cambio climático”, *Noticias ONU*, en <https://news.un.org/es/story/2021/11/1499772>.
- Segato, R. (2016), *La guerra contra las mujeres*, Traficantes de Sueños.
- Svampa, M. (2021), “Feminismos ecoterritoriales en América Latina. Entre la violencia patriarcal y extractivista y la interconexión con la naturaleza”, *Documentos de Trabajo*, núm. 59, segunda época, Fundación Carolina.

Cartografía de
estéticas ambientales



Ética del cuidado y afecto ambiental desde la perspectiva de la mujer artista

María Paula Santiago Martín de Madrid
Universitat Politècnica de València (España)
ORCID ID: 0000-0001-7170-9007

El desafío a la perspectiva ética tradicional

El presente capítulo aborda la intersección entre el pensamiento ético contemporáneo y la expresión artística, destacando el papel crucial que las artistas han desempeñado en la promoción de un mundo más equitativo. En el mismo se examina cómo el enfoque relativo a la ética del cuidado ha trascendido las fronteras del pensamiento académico para impregnar la producción artística de un conjunto diverso de mujeres artistas. Estas creadoras, reconocidas por su visión innovadora, han utilizado sus obras como herramientas para cuestionar y desafiar las normas establecidas, así como para fomentar la reflexión y el diálogo en torno a temas cruciales relacionados con el cuidado, la interconexión humana y la responsabilidad ambiental.

En contraposición a enfoques éticos convencionales que se basan principalmente en derechos individuales o principios abstractos, la ética del cuidado emerge como una perspectiva profundamente arraigada en la interconexión humana y en la interdependencia que define nuestras vidas. Más que centrarse únicamente en el individuo y sus derechos, esta corriente ética contemporánea resalta la importancia de las relaciones interpersonales, la empatía y la responsabilidad hacia los demás como pilares fundamentales de una ética verdaderamente compasiva y orientada al bien común.

En esencia, la ética del cuidado propone que nuestras decisiones y acciones éticas deben ser impulsadas por el deseo de preservar, nutrir y mejorar la vida de quienes nos rodean. Reconoce que gran parte de nuestras experiencias más significativas surgen de cómo nos relacionamos con los demás

y cómo contribuimos al bienestar colectivo, ya sea en nuestras relaciones personales, en la comunidad o en el entorno natural. Este enfoque ético ha sido moldeado y enriquecido por el movimiento feminista y sus teorías que han destacado y valorado el trabajo del cuidado no remunerado, históricamente llevado a cabo en su mayoría por mujeres. La ética del cuidado subraya la importancia de reconocer y valorar este trabajo invisible y vital, que sustenta la estructura misma de nuestra sociedad y garantiza el bienestar de las personas en su día a día.

Además, la perspectiva ética no se limita al ámbito personal, sino que trasciende las fronteras individuales para alcanzar a la comunidad. Promueve la justicia social al abogar por la equidad en el acceso a los recursos y las oportunidades, así como la sostenibilidad ambiental al enfatizar la necesidad de cuidar y proteger nuestro entorno natural para las generaciones futuras. En resumen, la ética del cuidado nos invita a reconsiderar nuestras relaciones con nosotros mismos, con los demás y con el mundo que habitamos, recordándonos la importancia de la compasión, la empatía y la responsabilidad compartida en la búsqueda de un mundo más justo, solidario y sostenible.

Ética del cuidado y pensamiento femenino

La ética del cuidado, como corriente filosófica, nos insta a reflexionar sobre la importancia vital de las relaciones humanas, la empatía y la responsabilidad en nuestra vida diaria y en nuestras decisiones éticas. Tiene raíces profundas que se pueden rastrear a través de diversos momentos históricos significativos. Un hito crucial fue el surgimiento del feminismo de la segunda ola en las décadas de 1960 y 1970. Durante este periodo, feministas como la psicóloga y filósofa Carol Gilligan (1936) desafiaron la perspectiva ética tradicional, predominantemente basada en la ética de la justicia de Kohlberg, argumentando que esta visión ética ignoraba las preocupaciones específicas de las mujeres al subestimar la importancia del cuidado en la toma de decisiones éticas.

En 1982, Gilligan dio un paso decisivo con la publicación de su influyente ensayo *In a Different Voice*. En este trabajo pionero, Gilligan planteó que las mujeres a menudo adoptaban una orientación ética centrada en el cuidado y la responsabilidad hacia los demás, por ello propuso que la ética del cuidado debía

ser reconocida y valorada de manera igualitaria, y no relegada como una mera alternativa a la ética de la justicia.

Este reconocimiento de la ética del cuidado como un enfoque ético legítimo marcó un importante punto de inflexión en el desarrollo del pensamiento ético contemporáneo. Desde entonces, ha continuado ganando terreno y ha influido en un amplio campo de disciplinas, desde la filosofía y la psicología hasta la ética aplicada y la teoría feminista. En última instancia, nos desafía a reconsiderar nuestras concepciones tradicionales de la moralidad y a reconocer la importancia fundamental del cuidado y la empatía en nuestras vidas y comunidades.

El trabajo pionero de Gilligan marcó el surgimiento de la ética del cuidado como un enfoque ético distintivo que otorga un lugar central a las relaciones interpersonales, la empatía y la responsabilidad hacia los demás. Sin embargo, el legado de Gilligan es sólo el comienzo de una trayectoria intelectual que ha sido enriquecida por el aporte de otras destacadas pensadoras, como Nel Noddings (1929-2022) y Virginia Held (1929). Estas figuras han desempeñado un papel crucial en el desarrollo y la consolidación teórica de la ética del cuidado, que ha continuado su evolución hasta nuestros días.

En efecto, el ámbito de la ética ha sido profundamente influenciado por los estudios feministas, así como por la ética aplicada y la ética medioambiental. Estas corrientes de pensamiento han contribuido significativamente a la comprensión y la valoración del cuidado como una dimensión ética fundamental. A medida que la sociedad enfrenta desafíos éticos cada vez más apremiantes, como la lucha por la justicia social, la promoción de la igualdad de género y la preservación de la biodiversidad, la ética del cuidado continúa siendo relevante y objeto de un intenso debate y desarrollo.

Nel Noddings, destacada filósofa vinculada con el ámbito de la educación, sostiene que la moralidad se basa en el cuidado y la preocupación por los demás, y que nuestras acciones éticas deben ser guiadas por el deseo de promover el bienestar y la felicidad de aquellos que nos rodean. En lugar de enfocarse únicamente en principios abstractos o derechos individuales, Noddings argumenta que la ética del cuidado apela a cultivar relaciones de cuidado mutuo y a considerar cómo nuestras acciones afectan a los demás.

Además, Noddings ha destacado la importancia de la educación ética en la formación de individuos éticamente responsables y comprometidos con el bienestar

de la comunidad. En *Philosophy of Education* (1995), Noddings propone un enfoque educativo centrado en el desarrollo de relaciones de cuidado y en la promoción de valores como la empatía, la compasión y la justicia social, ya que la educación ética no sólo implica transmitir conocimientos y habilidades, sino también cultivar una sensibilidad moral que guíe nuestras acciones en la vida cotidiana.

Asimismo, hace una importante crítica a la división tradicional entre la ética del cuidado y la ética de la justicia. En *Care, Justice and Equity* (1999), Noddings argumenta que estas dos perspectivas éticas no son necesariamente opuestas, sino complementarias. Aunque la ética del cuidado se centra en las relaciones interpersonales y el cuidado mutuo, la autora sostiene que también es compatible con la preocupación por la justicia social y la igualdad de derechos. En resumen, las aportaciones de Nel Noddings han sido fundamentales para el desarrollo de la ética del cuidado y para la comprensión de la importancia del cuidado y la empatía en nuestras vidas. Su trabajo ha influido en múltiples áreas, desde la educación hasta la teoría ética, y sigue siendo relevante en la búsqueda de una sociedad más compasiva y justa.

Otra pensadora imprescindible en este contexto es la ya citada Virginia Held, filósofa feminista conocida por sus importantes contribuciones al campo de la ética feminista y la teoría política. A lo largo de su carrera, Held ha explorado temas fundamentales relacionados con la justicia, el cuidado, la responsabilidad y la interdependencia humana, ofreciendo una visión única y profundamente influyente sobre estos temas. Sostiene que el cuidado y la preocupación por los demás son fundamentales para una ética moral verdaderamente comprensiva. Argumenta que la moralidad no se basa únicamente en principios abstractos o derechos individuales, sino en relaciones de interdependencia y cuidado mutuo. Por tanto, nuestras acciones éticas deben estar guiadas por el deseo de promover el bienestar y la dignidad de todas las personas, así como de nuestro entorno natural.

Además, Virginia Held ha destacado la importancia de la teoría política feminista en la lucha por la justicia social y la igualdad de género. En obras como *Justice and Care: Essential Readings in Feminist Ethics* (1995), Held examina cómo las estructuras políticas y sociales perpetúan la desigualdad y la opresión de género, y propone formas de transformar estas estructuras para promover la equidad y la inclusión. Por otro lado, realiza una importante crítica a la división

tradicional entre la ética del cuidado y la ética de la justicia, argumentando que estas dos perspectivas éticas no son necesariamente opuestas, sino complementarias. La autora sostiene que la justicia no puede separarse del cuidado y la responsabilidad hacia los demás, y que una verdadera ética moral debe tener en cuenta tanto las relaciones interpersonales como las estructuras sociales y políticas que influyen en nuestras vidas.

En resumen, las aportaciones de Virginia Held han sido fundamentales para el desarrollo de la ética feminista y la teoría política contemporánea. Su trabajo ha influido en múltiples áreas, desde la filosofía hasta la política, y sigue siendo relevante en la búsqueda de una sociedad más justa, inclusiva y compasiva.

No obstante, en la actualidad, **la ética del cuidado sigue desafiando las perspectivas éticas tradicionales, basadas principalmente en la justicia y los derechos individuales.** Su enfoque en la interdependencia humana y la responsabilidad compartida ofrece una visión alternativa y profundamente humanista de la moralidad. En este sentido, la ética del cuidado no sólo influye en la ética contemporánea, sino que también nos insta a replantear nuestras concepciones éticas y a considerar cómo podemos construir una sociedad más compasiva, equitativa y sostenible para todos.

Mujeres artistas pioneras en la ética del cuidado

La ética del cuidado, un enfoque ético y filosófico arraigado en la interconexión humana y la responsabilidad hacia los demás, ha demostrado tener un impacto significativo más allá de los ámbitos tradicionales de la filosofía y la ética. De hecho, su influencia se extiende al mundo del arte contemporáneo donde numerosas artistas han encontrado inspiración en los principios de la ética del cuidado para abordar temas cruciales relacionados con la empatía y la interdependencia.

Estas artistas, mediante una variedad de medios y enfoques creativos, exploran y expresan conceptos fundamentales de la ética del cuidado, desde la conexión entre los seres humanos y la naturaleza hasta la responsabilidad hacia los demás seres vivos y nuestro planeta en su conjunto. A través de sus obras desafían a los espectadores a reflexionar sobre nuestra relación con el mundo que

nos rodea y a considerar cómo nuestras acciones individuales pueden impactar en la comunidad global.

Las creaciones artísticas de estas mujeres no sólo son expresiones estéticas, sino también una invitación a la acción y manifestaciones de compromiso con la sostenibilidad y el respeto por el medio ambiente. Utilizando diversas poéticas y formas de expresión, buscan concienciar sobre la importancia de la preservación de la naturaleza, la necesidad de adoptar prácticas sostenibles y la urgencia de proteger nuestro planeta para las generaciones futuras.

En este contexto, resulta imprescindible recordar el legado de pioneras en el arte contemporáneo como Ana Mendieta (1948-1985), cuya obra dejó huella en nuestra percepción de la relación entre la humanidad y la naturaleza. A través de sus instalaciones y *performances*, Mendieta exploró la profunda conexión entre el cuerpo humano, la tierra y el entorno natural, invitándonos a reflexionar sobre la importancia del cuidado y la regeneración. Adoptó un enfoque innovador que trascendió las convenciones artísticas tradicionales al crear obras que a menudo implicaban la inserción de su propio cuerpo en el territorio dejando como evidencia su silueta. Sus propuestas, que plantean una conexión con el planeta, pueden ser consideradas como una declaración para preservar y regenerar nuestro entorno natural. En este sentido, es destacable el conjunto de obras que configura la serie *Siluetas* (1973-1980) en el que Mendieta se fusiona con la tierra poniendo de relieve el respeto que la artista tiene hacia la naturaleza.

También resultan destacables las contribuciones de Helène Aylon (1931-2020), una figura prominente en la historia de la ecología y una de las primeras mujeres en abogar activamente por la sostenibilidad ambiental a través del arte. En sus proyectos artísticos se muestra preocupada por los efectos devastadores de las guerras, las catástrofes nucleares y la degradación medioambiental, abordando en sus proyectos una amplia gama de temas. En el proyecto *The Earth Ambulance* (1980) Aylon conducía una ambulancia cargada de tierra contaminada por la radiación que había sido recogida en bases y zonas de reactores nucleares y minas de uranio. Asimismo, destacó por su compromiso práctico con la conservación del medio ambiente al utilizar materiales reciclados y sostenibles en sus obras. Sus instalaciones y esculturas, elaboradas con madera recuperada, piedras y tierra, nos recuerdan la importancia de utilizar nuestros recursos de manera responsable.

También cabe recordar en este contexto a Agnes Denes (1931), una artista cuyo enfoque en la ecología y la sostenibilidad ha sido fundamental en su contribución al diálogo sobre la ética del cuidado y la responsabilidad ambiental. A través de proyectos innovadores y reflexivos, Denes ha demostrado cómo el arte puede ser un medio poderoso para abordar cuestiones apremiantes relacionadas con la sostenibilidad del planeta. *Wheatfield: A Confrontation* (1982) es un buen ejemplo de su compromiso con la sostenibilidad. Denes cultivó un campo de trigo en un espacio urbano abandonado de la ciudad de Nueva York, una de las ciudades más densamente pobladas y urbanizadas del mundo. Este proyecto no sólo desafió las convenciones sobre el uso de la tierra en un entorno urbano, sino que también planteó cuestiones fundamentales sobre la relación entre la agricultura, la naturaleza y la ética del cuidado del medio ambiente.

También en el ámbito del arte y la ecología destacan figuras como Betty Beaumont (1946) y Betsy Damon (1940), cuyo compromiso con la protección de la vida marina y los recursos hídricos es significativo. Su labor artística trasciende los límites convencionales, abordando de manera innovadora cuestiones cruciales relacionadas con la ética del cuidado y la sostenibilidad de nuestros ecosistemas marinos.

Betty Beaumont, reconocida por su enfoque interdisciplinario y su compromiso con el medio ambiente, ha utilizado el arte como una herramienta para concienciar sobre la fragilidad de nuestros océanos y la necesidad urgente de protegerlos. A través de instalaciones, esculturas y proyectos de arte público, Beaumont ha explorado temas como la contaminación marina, la pérdida de biodiversidad y el impacto del cambio climático en los ecosistemas acuáticos. Su trabajo no sólo llama a la reflexión, sino que también impulsa a la acción, inspirando a comunidades y legisladores a tomar medidas concretas para la conservación de nuestros mares, tal y como sucedió con el proyecto *Ocean Land Mark* (1978-1980). En esta intervención, la artista sumergió 17 000 bloques de cenizas de carbón reciclado en el fondo marino a tres millas de la costa de Nueva York. El objetivo era convertir residuos potencialmente contaminantes en un hábitat adecuado para el desarrollo de vida marina en un fondo oceánico.

En la misma dirección, Betsy Damon, reconocida activista y artista ambiental, ha centrado su trabajo en la revitalización y protección de recursos hídricos, especialmente en entornos urbanos. A través de proyectos de arte participativo

y colaborativo, Damon ha involucrado a comunidades locales en la recuperación de ríos, lagos y acuíferos, promoviendo la conexión emocional y espiritual con el agua como recurso vital. Su enfoque holístico ha generado un impacto duradero, fomentando la conciencia ambiental y fortaleciendo los lazos comunitarios en torno a la gestión sostenible del agua tal y como sucede en el proyecto *Keepers of the Waters*, organización sin fines de lucro fundada por la artista en 1991.

Ambas artistas no sólo han llevado a cabo proyectos estéticamente impactantes, sino que también han catalizado el diálogo y la acción en torno a la conservación de la vida marina y los recursos hídricos. Los mismos suponen un recordatorio de la interconexión entre el arte, la ecología y la ética del cuidado, inspirando a nuevas generaciones de artistas y activistas a seguir luchando por un futuro más sustentable y equitativo para nuestro planeta.

En una dirección similar a la planteada por la ya citada Mendieta, Fina Miralles (1950) ha sido una figura destacada en el arte contemporáneo por su profunda exploración de la relación entre los seres humanos y la naturaleza. A lo largo de su carrera, Miralles ha utilizado una amplia gama de medios y disciplinas artísticas para expresar su visión sobre la interacción entre el ser humano y su entorno natural. A través de instalaciones, *performances* y acciones, sus proyectos plantean una profunda reflexión sobre la responsabilidad que tenemos como seres vivos hacia el mundo que habitamos.

Sus instalaciones incorporan elementos naturales como agua, tierra y plantas, integrándolos de manera orgánica en el espacio expositivo para generar una sensación de armonía y conexión entre el ser humano y su entorno. A través de estas creaciones, Miralles nos recuerda que formamos parte de un ecosistema interdependiente en el que nuestras acciones tienen un impacto directo en el medio ambiente. Además, la artista aborda de manera consciente y deliberada cuestiones relacionadas con la sostenibilidad y la ética del cuidado, siendo considerada una precursora en la integración de la ética del cuidado en el arte contemporáneo. *The Limit* (1975) es un ejemplo de cómo el arte trasciende lo visual y se convierte en una experiencia que estimula la reflexión, invitando a contemplar la relación entre la humanidad y la naturaleza.

Por su parte, Gabriela Albergaria (1965) ha desempeñado un papel destacado en el diálogo sobre la relación entre naturaleza y cultura. Su enfoque artístico es un testimonio de la profunda interconexión que existe entre el ser humano y el

mundo natural, y cómo esta conexión debe ser abordada desde una perspectiva de cuidado y responsabilidad. Al explorar la relación entre naturaleza y cultura, Albergaria ha logrado tejer una narrativa visual que nos recuerda que no somos observadores separados de la naturaleza, sino participantes activos en su ecosistema. En obras como *Árvore* (2004/2020) o *Couche Sourde* (2010/2020) muestra la influencia mutua entre la humanidad y el entorno natural, poniendo de manifiesto cómo nuestras acciones y decisiones afectan directamente a la tierra y su biodiversidad.

Uno de los elementos más destacados de su trabajo es su énfasis en el cuidado de la tierra y nos insta a considerar

El arte puede ser una herramienta poderosa para el cambio social

cómo nuestras acciones pueden contribuir a la conservación y la regeneración del medio ambiente. Sus obras fomentan una conciencia de respeto por la naturaleza y el papel que desempeñamos en la preservación de los ecosistemas. En un mundo marcado por la explotación desenfrenada de los recursos naturales y el cambio climático, su enfoque artístico es un recordatorio apremiante de que la relación entre el ser humano y la naturaleza es una responsabilidad compartida. Sus obras invitan a reflexionar sobre cómo nuestras elecciones y comportamientos cotidianos pueden contribuir a la salud y la sostenibilidad de nuestro planeta. La artista combina elementos naturales y artificiales para crear una experiencia inmersiva, donde semillas de diversas especies vegetales evocan un jardín en crecimiento. La obra se convierte en una metáfora de la vida y la regeneración, pues cada semilla representa el potencial de crecimiento y la importancia de preservar la diversidad de las especies vegetales.

Más allá del entorno natural, es significativo el trabajo de artistas como Mierle Laderman Ukeles (1939), cuyo enfoque en las tareas de cuidado no remunerado ha generado un profundo impacto en la percepción de la labor de mantenimiento y limpieza, actividades esenciales que a menudo se pasan por alto en la sociedad contemporánea. A través de sus proyectos, Ukeles ha desafiado la invisibilidad de estas tareas y ha planteado preguntas importantes sobre la remuneración y la valoración del trabajo de cuidado. A través de sus proyectos, la artista se sumerge en el mundo de los trabajadores de saneamiento con quienes interactúa y colabora con el objetivo de poner en valor el trabajo de limpieza,

que con frecuencia se lleva a cabo de manera imperceptible y sin reconocimiento público. La artista cuestiona permanentemente la invisibilidad de las tareas de saneamiento abordando cuestiones relacionadas con la remuneración y la justicia laboral. Se trata de labores esenciales para la calidad de vida en la ciudad, y, por tanto, según la artista, merecen un reconocimiento más profundo y un mejor trato laboral. Para la acción *Touch Sanitation* (1978-1980) Ukeles colaboró con 8500 trabajadores del Departamento de Saneamiento de Nueva York, a quienes agradeció su trabajo. A su vez, llevó a cabo numerosas conversaciones con los mismos, documentando el proceso.

Desde otra perspectiva, podemos vincular a otras artistas con la ética del cuidado como es el caso de Mary Mattingly (1978) que ha abordado la relación entre el ser humano, la producción y el entorno en un planeta cada vez más desbordado por los efectos del cambio climático, la superpoblación y la explotación de recursos naturales. El enfoque artístico de Mattingly fusiona arte, ecología y activismo para reflexionar sobre la sostenibilidad y la ética de la producción en un mundo que enfrenta crecientes desafíos ambientales. En *Life of Objects* (2013) la artista genera una escultura a partir de una gran acumulación de objetos que da lugar a una masa que es empujada con gran dificultad por la vía pública y en espacios naturales.

También Alicia Framis (1967) lleva a cabo un trabajo con un marcado enfoque en cuestiones de sostenibilidad, vivienda y la relación profunda que existe entre los seres humanos y el entorno construido. Su obra va más allá de la mera contemplación artística, ya que aborda temas críticos que afectan directamente la vida de las personas y el impacto en el entorno urbano. Un ejemplo significativo de su enfoque en la relación entre el ser humano y la arquitectura es *Walking House*, instalación que se presenta como una reflexión viva y móvil sobre la idea de vivienda y movilidad en un mundo caracterizado por la urbanización acelerada y la falta de vivienda asequible. Se trata de una estructura arquitectónica que es capaz de moverse por el paisaje. Equipada con patas mecánicas, la casa se convierte en una especie de entidad autónoma que puede caminar y cambiar su ubicación. Este proyecto, que combina arquitectura, ingeniería y arte, plantea preguntas fundamentales sobre la relación entre el ser humano, la vivienda y la tierra que habitamos. En un mundo en el que la urbanización desenfrenada a menudo se traduce en desplazamientos forzados y la pérdida de conexiones con

la naturaleza, este proyecto se presenta como un ejercicio imaginativo que nos invita a la especulación en busca de nuevos modos de habitar el planeta. La obra invita a contemplar cómo las viviendas pueden ser más sostenibles y flexibles, capaces de adaptarse a las cambiantes necesidades y circunstancias de las personas, así como a la dinámica de las ciudades en constante evolución.

Para finalizar, cabe hacer alusión a artistas preocupadas por la contaminación de diferente tipología. Marina DeBris aborda a través de sus proyectos artísticos uno de los problemas ambientales más apremiantes de nuestra era: la contaminación por residuos plásticos en océanos y mares, planteando una reflexión sobre la magnitud de este problema y su impacto devastador en los ecosistemas marinos y costeros. La artista recoge meticulosamente objetos desechados, desde botellas de plástico hasta fragmentos de redes de pesca, y los incorpora en sus creaciones artísticas recordándonos la importancia de reciclar y reutilizar en lugar de desechar. En un momento en el que la crisis planteada en el medio ambiente por el uso de plásticos es una preocupación global, el trabajo de DeBris es un testimonio del poder del arte para inspirar conciencia, acción y cambio. Además, insta a tomar medidas para reducir nuestro consumo de plástico y a ser más responsables en la gestión de los desechos.

Por otro lado, Hanae Utamura (1980), con un profundo sentido de la responsabilidad ambiental, se ha centrado en la contaminación nuclear y sus proyectos son testimonio de las consecuencias devastadoras de la energía nuclear y del impacto ambiental y humano de esta tecnología. Su trabajo se desarrolla en el contexto que siguió a los desastres nucleares de Chernóbil en 1986 y Fukushima en 2011, siendo su enfoque artístico profundamente reflexivo. Utiliza materiales y objetos relacionados con la radiación y la contaminación nuclear como tierra contaminada, ropa de protección radiológica y objetos cotidianos afectados por la radiación. Desafía a la sociedad a enfrentarse a las consecuencias a largo plazo de la energía nuclear, así como a considerar cómo nuestras decisiones en materia de energía afectan tanto a la naturaleza como a las generaciones futuras. En el conjunto de acciones titulado *Secret Performances* (2009-2012), Utamura realiza un acto simbólico de limpieza en espacios naturales abiertos, pasando una escoba por la orilla de un lago o por una superficie cubierta de nieve.

Conclusión

El trabajo de mujeres artistas como las incluidas en el presente capítulo, ha sido esencial para el desarrollo y la difusión de la ética del cuidado en el arte contemporáneo. Su enfoque innovador y comprometido ha generado un impacto duradero que promueve una mayor conciencia sobre la importancia de la sostenibilidad, la responsabilidad y la empatía en nuestra relación con el mundo. A través de sus obras, continúan inspirando a individuos y comunidades a adoptar una postura activa y reflexiva hacia el cuidado y la preservación de nuestro planeta. A través de diversas disciplinas y enfoques, estas artistas han puesto de relieve la importancia de la interconexión, la responsabilidad y la sostenibilidad, entendiendo la interdependencia que existe entre las personas y sus entornos.

A través de sus proyectos, han abogado por la sostenibilidad y la protección del medio ambiente, y han contribuido en la concienciación sobre la fragilidad de los ecosistemas y la urgente necesidad de prácticas sostenibles. Sus proyectos han fomentado una mayor conciencia sobre el impacto de las acciones humanas en la naturaleza, promoviendo un compromiso activo con la conservación y la regeneración del entorno natural. A su vez han demostrado una notable creatividad e innovación en la utilización de diversos medios y técnicas para abordar cuestiones relacionadas con la ética del cuidado. Desde instalaciones y *performances* hasta el uso de materiales reciclados y naturales, estas artistas han ampliado las fronteras del arte contemporáneo, explorando nuevas formas de comunicación y participación que invitan a la reflexión y la acción. Además, muchas de estas artistas han involucrado a comunidades locales en sus proyectos, fomentando una participación activa y colaborativa. Este enfoque no sólo empodera a las comunidades, sino que también refuerza la idea de cómo el cuidado y la sostenibilidad son responsabilidades compartidas.

Podemos afirmar que al integrar la ética del cuidado en su trabajo, las mujeres artistas han desafiado las normas tradicionales del arte y la ética, proponiendo nuevas formas de entender y valorar la interconexión entre los seres humanos y el mundo natural. Han puesto en primer plano las preocupaciones y las experiencias que a menudo han sido marginalizadas, contribuyendo a una comprensión más inclusiva y holística de la ética y la estética. En definitiva, han

demostrado que el arte puede ser una herramienta poderosa para el cambio social en la construcción de una sociedad más justa, equitativa y cuidadosa con el medio ambiente.

Fuentes de consulta

- Gilligan, C. (1982), *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*, Harvard University Press.
- _____ (1986), *La moral y la teoría: psicología del desarrollo femenino*, Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2013), *Joining the Resistance*, Polity Press.
- Held, V. (1984), *Rights and Goods: Justifying Social Action*, The Free Press.
- _____ (1995), *Justice and Care: Essential Readings in Feminist Ethics*, Westview Press.
- _____ (2007), *The Ethics of Care: Personal, Political, Global*, OUP USA.
- Noddings, N. (1988), "An Ethic of Caring and its Implications for Instructional Arrangements", *American Journal of Education*, 96, 2, pp. 215-230.
- _____ (1990), "Feminist Fears in Ethics", *Journal of social philosophy*, 21, 2-3, pp. 25-33.
- _____ (1992), *The Challenge to Care in Schools*, Teachers College Press.
- _____ (1995), *Philosophy of Education*, Westview Press.
- _____ (1999), "Care, Justice and Equity" en Katz, M.; N. Noddings; K. Strike, *Justice and Caring. The Search for Common Ground in Education*, Teachers College Press.

La paradójica unión de las mujeres con la tierra: fuente de opresión y senda de reconciliación

Pascale Peyraga¹

Universidad de Pau y de los Países del Adour (Francia)

ORCID ID: 0000-0003-0998-2648

Introducción

Ante la devastación de la naturaleza causada por la continua explotación del medio ambiente por parte de una sociedad capitalista patriarcal, los ecologistas desarrollan hoy en día una ética enfocada en la necesidad de interconexiones renovadas entre los humanos y la naturaleza, una cuestión en la que las mujeres tienen un papel específico que desempeñar por razones tanto teóricas como prácticas. Recordaremos por una parte la relación tradicionalmente establecida entre mujer y naturaleza, una proximidad que se subrayó desde la Antigüedad y que los pensadores de la Modernidad occidental (Francis Bacon, René Descartes e Immanuel Kant específicamente) sistematizaron con una finalidad mecanicista y utilitarista. Por otra parte, destaca la constatación contemporánea de que el número de mujeres que demuestran interés hacia el cuidado de la naturaleza es mayor que el de los hombres y el hecho de que los daños medioambientales perjudican más la salud de las mujeres que la de los varones (Krauss, 1993, 2016; Merchant, 1996, pp. 160–166). Ahora bien, este doble perjuicio —o sea, la destrucción de la naturaleza que afecta a la par a las mujeres— quedó evidenciado por el movimiento ecofeminista fomentado por la filósofa francesa Françoise d'Eaubonne en los años setenta (d'Eaubonne, 1974, 1978), un movimiento que conoció orientaciones diversas a lo largo

¹ Catedrática de Estudios Hispánicos en la Universidad de Pau y de los Países del Adour (Francia), está especializada en las relaciones entre literatura y artes visuales. Sus investigaciones, dedicadas inicialmente a la teoría de la literatura y la transgenericidad, se han orientado progresivamente hacia la ecopoética y las formas de arte y literatura comprometidas y ciudadanas. En este sentido, ha coeditado las obras colectivas *Artistes Femmes: Les formes de l'engagement* (2020), *L'art en partage citoyen* (2023), *Langues de terre et paroles d'eau* (2025).

de las décadas y cuyos fundamentos Jeanne Burgart Goutal esquematiza del siguiente modo:

Ser ecofeminista... es tratar de plantear una “relación muy estrecha entre la agresión patriarcal contra las mujeres y la agresión contra la tierra”, mostrar cómo “la devaluación de la naturaleza está estrechamente relacionada con la devaluación de las mujeres y su desprecio”, cómo “la historia de la destrucción de la naturaleza va de la mano de la historia de la opresión de las mujeres” [Burgart Goutal, 2020, pp. 25–26].

Pero no basta detenerse en que la proximidad entre la mujer y la naturaleza se haya utilizado como motivo de opresión y exclusión, y algunas filósofas, desde Carolyn Merchant en su obra seminal *The Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution* (Merchant, 1980) hasta Alicia Puleo (Puleo, 2008, 2011, 2019b) —quien imprimió un nuevo impulso al ensayo de Merchant—, se han remontado en la historia para encontrar las raíces de esta analogía y demostrar que no era “natural”, sino que se trataba de una construcción ideológica destinada a situar a las mujeres en el lado de la naturaleza y a los hombres en el de la cultura. Volver a los orígenes de esta construcción mental instituida en la época de la Modernidad y de la Ilustración implicaba redescubrir los fundamentos de la destrucción de la naturaleza y desvelar la naturalización ficticia de esta asociación para abrir paso a nuevos imaginarios. Así, la deconstrucción de una relación analógica impuesta y de unos lugares de asignación culturales, sinónimos de esclavitud, posibilitaba salir de la espiral de muerte, autorizando el fomento de vínculos elegidos entre las mujeres y la naturaleza, basados en el cuidado y la vida.

De hecho, la filósofa estadounidense Carol Gilligan desplegó, paralelamente a esta revisión histórica, la idea de que la conciencia de una misma vulnerabilidad podía traducirse en una ética de la responsabilidad individual y colectiva —el *care*— que aportaba reparación y reconciliación a la par que situaba el cuerpo femenino en el centro de todos los compromisos (Gilligan, 1985). Se trataba entonces de valorar la vulnerabilidad y sustituir a la autonomía ilusoria una interdependencia fructífera que colocaba las cuestiones de salud medioambiental en el centro de la acción ecofeminista manifestada

estéticamente en creaciones artísticas capaces de encarnar nuevos imaginarios de reconciliación.

Nos proponemos por lo tanto examinar, partiendo de una perspectiva diacrónica, el modo en que la relación privilegiada entre las mujeres y la naturaleza ha alimentado ideologías y sistemas de representación diversos e incluso contrapuestos. Al ser utilizada por la ideología patriarcal occidental como motivo de explotación, esta interconexión aparece, por el contrario, como una fuente potencial de reparación y emancipación que supera las fracturas sociales contemporáneas. Para poner en tensión el “imaginario instituido”, el “imaginario instituyente” y el “imaginario creador” —siguiendo la terminología de Castoriadis (1975)—, se toman como base las reflexiones filosóficas expuestas por Merchant en el ensayo citado que abrió el camino al ecofeminismo (Merchant, 1980), y por Puleo, esencialmente en *Claves ecofeministas para rebeldes que aman a la Tierra y a los animales* (2019b), según los cuales la condición de la mujer y la explotación de la naturaleza resultan de una subyugación sistemática impuesta por los padres fundadores de la ciencia moderna en los siglos XVI y XVII.

Analizaremos luego el modo en que, frente a este orden instituido que condenan, y ante los desastres históricos, sociales y medioambientales del Antropoceno, algunas artistas contemporáneas —las españolas Lucía Loren y Ruth Montiel Arias y la colombiana Libia Posada— se valen de un proceso complejo de denuncia, deconstrucción y reconstrucción para desarrollar un imaginario creativo fundamentado en la experiencia y la estética del cuidado —tanto de la Tierra como de las mujeres— y promover un nuevo orden del mundo.

Reevaluando los paradigmas patriarcales de la Modernidad y la Ilustración

Las obras de Carolyn Merchant y Alicia Puleo tienen en común el hecho de que, con treinta años de diferencia, ambas observan su entorno con una mirada enriquecida por corrientes ecologistas y feministas, y su interpretación de los problemas contemporáneos resulta de un análisis histórico en el que la crisis del mundo actual aparece como la consecuencia de un modelo de desarrollo antiguo que tiende a la explotación y la destrucción del planeta y del ser humano femenino. Ambas teóricas pretenden reevaluar los valores basados en la dominación de

la mujer y de la naturaleza como recursos, para desarrollar nuevos valores que respeten la integridad ecológica y a todos los seres humanos, sean hombres o mujeres. Merchant y Puleo miran al pasado para mostrar cómo se ha construido una imagen falsa tanto de la mujer como de la naturaleza, y de sus relaciones mutuas, para revisar los fundamentos pasados de estas representaciones y jerarquías de dominación con el fin de construir un futuro sostenible.

Cuando Merchant publicó *The Death of Nature. Women, Ecology and the Scientific Revolution* (1980), vinculó desde su título a la naturaleza, la mujer y la ecología —las tres vistas a la luz devastadora de la muerte— con la revolución científica. La historiadora de las ciencias ambientales comienza planteando su idea principal, según la cual, en los siglos XVI y XVII, los “padres fundadores” de la Modernidad (Bacon y Descartes, entre otros) dieron origen a la ciencia mecanicista, promovieron la idea de progreso y reconceptualizaron la realidad como una máquina en lugar de como un organismo vivo (p. XVII) para justificar la explotación mortífera de la naturaleza. Merchant relaciona este principio con un segundo predicado que parte de la constatación de una analogía sistematizada entre las mujeres y la naturaleza. **Muestra cómo en la Revolución Industrial se elaboraron representaciones que condujeron a una feminización de la naturaleza y a una naturalización de la mujer con efectos devastadores que hicieron posible su subyugación simultánea.** Añade que los pensadores de la Modernidad justificaron esta dominación introduciendo un doble descrédito en el binomio mujer-naturaleza: si el desprecio de la naturaleza provenía de su equiparación a la materia, el de la mujer se justificaba por su naturaleza irracional. La autora dedica así el capítulo “Nature as Disorder: Women and Witches”, a la persecución por brujería de las mujeres incontrolables, en los siglos XVI y XVII, para descartarlas de los ámbitos públicos y legitimar su sumisión. La consecuencia de este descrédito fue confinar a las mujeres a una “esencia femenina” y designarlas de manera intrínseca como intelectualmente inferiores, mientras que los hombres fueron situados del lado de la razón, y fue en aquel momento cuando se sistematizó en el mundo occidental la antinomia mujer-naturaleza vs. hombre-cultura. A lo largo de la historia, el planteamiento de la dicotomía naturaleza vs. cultura se utilizó para justificar el posicionamiento de las mujeres en un lugar de asignación que respetaba la inferiorización de la naturaleza con respecto a la cultura.

Al igual que Merchant, Puleo mira al pasado para analizar la construcción de un sistema de desarrollo y dominación que ha conducido a la crisis ecológica del siglo XXI y a la destrucción del ecosistema global, lo que ella describe como la “muerte de la naturaleza”, utilizando explícitamente la terminología de Merchant (Puleo, 2019b, p. 36). Su pensamiento, expuesto en varias ocasiones desde principios del actual siglo (Puleo, 2008, 2011, 2019a, 2022), viene resumido en su libro de 2019: *Claves ecofeministas. Para rebeldes que aman a la Tierra y a los animales*, en el que redefine al ecofeminismo y se inspira en el Jardín-huerto de Epicuro para imaginar un jardín ecofeminista donde reine la paz y en el que la alteridad no sea motivo de opresión. Como la filósofa estadounidense, Puleo rastrea el curso de la historia para incriminar las formas patriarcales y su afán de dominación, responsables de la crisis ecológica y civilizatoria contemporánea. Censura el antropocentrismo, la creencia de que sólo los seres humanos tienen valor, y el androcentrismo, que hace del hombre y de su experiencia la medida de todas las cosas. También se plantea encontrar las fuentes de la secular subyugación de las mujeres, utilizando la filosofía como forma de pensamiento crítico para cuestionar la realidad histórica e imaginar un futuro habitable donde el pensamiento ecofeminista sea la piedra angular (Puleo, 2011). Sin embargo, a diferencia de Merchant, ella se centra en el siglo XVIII, el de la Ilustración, que teóricamente encarnaba un ideal de igualdad para todos los seres humanos. A pesar de la participación activa de las mujeres en ámbitos intelectuales y acciones revolucionarias, Puleo condena la actitud de las democracias nacidas del pensamiento ilustrado que excluyeron a las mujeres de la esfera pública bajo el argumento de que estaban próximas a la naturaleza y eran inaptas a la razón. El ideal de igualdad promovido por la Ilustración fue así fuente de frustración, ya que sólo una minoría del movimiento ilustrado reivindicó realmente la equidad de todos los seres humanos, mientras que la mayoría interpretó el término “hombre” restringiéndolo al género masculino (2019b, pp. 24–25). De hecho, la Ilustración tuvo dos caras, una emancipadora y otra opresora, puesto que los principios de libertad e igualdad de la Modernidad se acompañaron de nuevas formas de dominación para las mujeres (pp. 35–36).

Al igual que Merchant, Puleo se basa en los escritos de la antropóloga Sherry Ortner (Ortner, 1972) para explicar el carácter universal de la subordinación de la mujer al hombre y poner de relieve la lógica subyacente de las sociedades que

postulan la inferioridad de la mujer en todas las culturas conocidas.² Según la antropóloga, la dicotomía entre naturaleza y cultura fue un factor clave en la historia de la civilización occidental y se logró en detrimento de la naturaleza. Cuando se rompieron los lazos que unificaban el cosmos, la cultura europea adquirió un estatus elevado y se distanció de todo lo que simbolizaba la naturaleza, de modo que la antítesis naturaleza vs. cultura vino a legitimar el lugar que se asignaba a las mujeres por debajo de los hombres (2019b, pp. 28–29). Así pues, Puleo muestra hasta qué punto la identificación simbólica de la mujer con la naturaleza sirvió como motivo de exclusión y culpa al modelo de subordinación en su conjunto como fruto de una construcción cultural y no de un hecho natural.

Por ello, cuestiona el paradigma ilustrado y propone ya en 2008, en su artículo “Libertad, igualdad, sostenibilidad. Por un ecofeminismo ilustrado”, la defensa de un ecofeminismo crítico que revise y corrija los valores de la Ilustración y cumpla sus promesas de igualdad, un “ecofeminismo ilustrado” cuya naturaleza aclara en sus ensayos de 2011 y 2019.

Pero la dimensión histórica de su propuesta no se limita al periodo de la Ilustración, causa de devastación, pues se remonta a la Antigüedad y a la escuela filosófica de Epicuro, el Jardín, en busca de un modelo de armonía que, según ella, guíe un cambio de valores para el futuro. Inspirándose en las características del Jardín donde se propiciaban encuentros al margen de las convenciones sociales, Puleo formula su propuesta de un espacio alternativo, un “Jardín-huerto ecofeminista”, es decir, un *locus amoenus* liberado de convenciones andro-antropocéntricas (2019b, pp. 7–19), para reevaluar los cuidados y darles su justo valor. Porque si bien las tareas asignadas históricamente a las mujeres las colocaban en una situación de subordinación y vulnerabilidad, también fomentaban una actitud empática, una praxis del cuidado que, en su

2 Aunque actualmente hay feministas latinoamericanas que refutan esta afirmación y defienden la idea de que en América Latina la inferioridad de las mujeres en relación con los hombres fue impuesta por los colonizadores españoles a las culturas indígenas en las que tal desigualdad no estaba presente (Cumes, 2017, pp. 50–53), Ortner parece anticiparse a esta denegación al señalar que la “universalidad de la subordinación de las mujeres” se basa en datos de valorización cultural. En su opinión, bastaría con que uno solo de los tres criterios tenidos en cuenta —ideología cultural, dispositivos simbólicos y organizaciones socioculturales— tendiera a la desvalorización de la mujer para que se estableciera su inferioridad. Dado que, según Ortner, los ejemplos de culturas igualitarias o incluso matrilineales no han resistido el escrutinio científico, hace de esta inferioridad un “universal cultural” (Ortner, 1972, pp. 5–12).

opinión, merece ser universalizada, es decir, generalizada a los hombres y aplicada a otros seres vivos y ecosistemas. Y así dedica el tercer capítulo de su libro a valorar el cuidado en la vida cotidiana, apelando a la reconciliación con la naturaleza, ya sea la naturaleza interna de nuestros cuerpos o la naturaleza del mundo exterior, en busca de una felicidad basada no en la dominación sino en el cuidado (“Cuidado de sí, cuidado de los otros” [2019b, p. 69]). En su ética ecofeminista, la cuestión de la educación ambiental es uno de los instrumentos para combatir la crisis ecológica porque la filósofa ve este cambio cultural como una forma de transformación potencial del mundo, un cambio civilizatorio necesario si queremos dar el paso hacia un presente sostenible y un futuro aceptable para la humanidad.

Este breve repaso del pensamiento de Merchant y Puleo pone de relieve un punto de vista bastante similar que considera la relación entre mujer y naturaleza como una elaboración sociohistórica y no como el resultado de la biología. Como esta representación tiende a explotar tanto al planeta como al ser humano femenino, ambas recalcan la posibilidad de deconstruirla para vivir una nueva relación con el Otro. Esta perspectiva constructivista abre un abanico de posibilidades transformadoras porque podemos esperar que la educación y las artes, en su capacidad de cambiar las representaciones mentales, consigan modificarlas.

Aquí es donde entran las creaciones artísticas que mencionábamos en la introducción. Mientras las artistas españolas Lucía Loren y Ruth Montiel despliegan un simbolismo del cuidado que es esencialmente el de una reparación simbólica de la Tierra, veremos en un segundo momento que la colombiana Libia Posada lleva a cabo experiencias de reconciliación dirigidas a sanar los cuerpos de las mujeres con y gracias al entorno que las rodea.

Cuidando la Tierra: el activismo de Ruth Montiel Arias y Lucía Loren

La ética y la estética del cuidado en las artes contemporáneas son, de hecho, el resultado de un doble movimiento. “Avisar” primero para luego “actuar”, reparar restableciendo nuestros vínculos íntimos con lo vivo a través del arte. Este doble aspecto del cuidado puede plasmarse en las obras de artistas que dialogan a distancia, unos alertando, otros reparando, o dentro de una misma obra

artística. Pensando en ello, nos parece oportuno sacar a colación a dos artistas españolas, Ruth Montiel Arias y Lucía Loren, que a principios del siglo XXI utilizaron objetos estéticos parecidos, a saber, el vendaje y el tejido, los cuales adquieren en sus instalaciones, intervenciones o videos, la dimensión simbólica del cuidado o la reparación de la naturaleza.

Ruth Montiel Arias (Palmeira, A Coruña, 1977), artista multidisciplinar, es una de las creadoras españolas más comprometidas con las catástrofes medioambientales a las cuales ha dedicado varios proyectos de denuncia. Ya en 2012, el incendio de más de 130 000 hectáreas de bosque gallego le inspiró el video *As cinsas do lamento* (*Las cenizas del remordimiento*, 2 min. 23 seg.): tras vender los troncos carbonizados de un paisaje desolado, curando sus heridas como si fueran cuerpos humanos, filmó el paisaje sin vida y proyectó el video en dos pantallas paralelas. El encuadre limita el horizonte visual a la tierra calcinada y a los esqueletos ennegrecidos de los árboles sin más salida que la destrucción. Sólo algunos primeros planos de las heridas abiertas en los troncos y de los apósitos blancos que protegen inútilmente las llagas de los árboles indican un cuidado que llega demasiado tarde. La conclusión es que la naturaleza se muere porque las cintas no pueden curar las heridas irreversibles. Ninguno de los dos videos ofrece alguna escapatoria visual, y la ausencia de banda sonora sella tanto la desaparición de la vida como la imposibilidad de expresar el sentimiento de impotencia que asalta las conciencias. El simbolismo de la curación se revela aquí inútil para reparar las heridas de la Tierra.

Para Montiel, la dimensión del cuidado o la reparación suele ser sinónimo de vulnerabilidad, según sugieren proyectos posteriores que censuran catástrofes ambientales, como *Máscaras para los ilustres* (2014), dedicado al desastre ecológico del petrolero *Le Prestige*, y *Chisa* (2015), sobre la quema de las tierras en Sudáfrica. El primero está ambientado en Galicia y el segundo retoma el tema del fuego, allí legalizado y organizado, lo que equipara el remedio a un motivo de muerte y devastación. Aunque *Máscaras para los ilustres* se concreta esencialmente como un video (5 min. 47 seg.) realizado en respuesta al hundimiento del petrolero que naufragó frente a las costas de Galicia en 2002, Montiel no concibió su obra inmediatamente después de esta catástrofe internacional, ya que fue realizada en 2014, al finalizar un largo juicio concluido en noviembre de 2013. A pesar de los daños causados por el *fuel*, la Audiencia Provincial de A Coruña absolvió a

todos los acusados y responsables de la catástrofe — desde los gestores del buque hasta los responsables políticos españoles — sin condenar su mala gestión del asunto, lo cual provocó la indignación de unas 300 000 personas en Galicia.

De hecho, el video de Montiel se centra más en la cuestión de la (in)justicia medioambiental, enfocando en dos estatuas simbólicas filmadas en un plano

fijo. La primera es una de las tres estatuas de la composición monumental *Ártabros* (1994) de A. Andrade, que se encuentra en el Parque Escul-

Creaciones artísticas capaces de encarnar nuevos imaginarios de reconciliación

tórico de A Coruña. Representa una figura femenina en granito blanco y encarna uno de los tres estamentos que conformaban la sociedad del pueblo nativo ártabro. La segunda escultura, que sobresale sobre un fondo blanco, es una alegoría de la Justicia inmanente, representación de la diosa griega Temis, que tiene el don de predecir el futuro; sostiene la balanza del orden en su mano, mientras sus ojos están cubiertos por una venda, signo de su imparcialidad en la defensa de la justicia. Filmada en largas secuencias de frente o de perfil, recibe en la cabeza un chorro de petróleo que cubre su venda y su cuerpo femenino, y que se vierte luego sobre la balanza de la justicia. En un primer nivel la interpretación es muy sencilla. La obra patentiza la impunidad ante el desastre medioambiental: la justicia es burlada en su imparcialidad, inmersa en una marea negra que remite explícitamente a la catástrofe del buque, así como, metonímicamente, a la industria extractiva propia de las sociedades capitalistas.

La obra encierra una segunda vertiente, ya que la alegoría de la Justicia está encarnada por un cuerpo femenino, lo que se justifica también por su identificación con la diosa Temis, que en la mitología griega era hija de Gaia, la Tierra. Montiel no se contenta con ilustrar así los atropellos a la Tierra y amplía su denuncia en el video con el gesto simbólico de vendar los ojos a la segunda estatua, que remite a la mujer en la primigenia sociedad gallega de los Ártabros. Mujer y naturaleza se asocian como dobles víctimas del Antropoceno, en línea con el pensamiento de las ecofeministas, y las vendas no se utilizan aquí como en *As cinsas do lamento*, como tiras de uso médico, sino para tapar los ojos y metaforizar bien el fracaso de la imparcialidad jurídica, bien la negación de la clarividencia de la mujer o la incapacidad para darle cabida.

A diferencia de la primera obra estudiada, Montiel no plantea una concepción directa y positiva del cuidado —de haberlo hecho, podría haber orientado su creación hacia las actividades restauradoras de los voluntarios tras el naufragio—, sino una creación intervencionista que provoca la reflexión sobre la vacuidad de las leyes que protegen el medio ambiente y sobre la índole de los cuidados que hay que poner en práctica para salvaguardar el planeta.

Esta ambigüedad en torno al cuidado de la naturaleza emerge con fuerza en *Chisa*, un proyecto realizado en 2015 en Sudáfrica, donde la práctica de quemar es el remedio del ser humano contra posibles incendios, ya sean naturales o antrópicos. *Chisa*, que significa “ardiendo” en zulú, hace referencia a una práctica impuesta por las autoridades en Sudáfrica, donde los inviernos son tan secos que todos los terratenientes están obligados por ley a quemar parte de sus tierras para evitar la propagación de incendios. El paisaje se convierte así en una escena dantesca, donde la muerte invade la vida y las cenizas se elevan, contaminando el aire e infectando el agua. De hecho, el humo determina la tasa de mortalidad por intoxicación de los animales y trabajadores que realizan esta labor, invierno tras invierno.

¿Cuál es, entonces, el valor del (pseudo)cuidado que presenta Montiel en *Chisa* y que se refleja en su obra de 2012, *As cinsas do lamento*? Mientras algunas de las fotografías del proyecto se centran en los suelos humeantes, como en el trabajo de 2012, o en las siluetas de los trabajadores que emergen de los suelos resecos y el humo de las hogueras que acaban de encender, el video es sorprendentemente uniforme y estático. La toma inicial, que permanece fija durante todo el video (1 min. 23 seg.), muestra únicamente el humo anaranjado que se eleva hacia el cielo, perturbado tan sólo por algunos crujidos y las voces de los trabajadores zulúes de fondo, enfocando en un resultado de destrucción. La naturaleza sudafricana padece las contradicciones medioambientales organizadas por los humanos, quienes practican la quema como remedio sin recapacitar en las consecuencias: la pérdida de fertilidad del suelo, la alteración de los ciclos biogeoquímicos, el aumento de la mortalidad tanto de los no humanos como de los humanos.

Ahora bien, los dos proyectos, *Máscaras para los ilustres* y *Chisa*, son emblemáticos de la obra de Montiel, caracterizada por la ausencia de culpables visibles o individualmente identificables ante la devastación de la naturaleza y la

explotación del planeta tratado como una mina de recursos, ya que comparten el rasgo común de desenmascarar a los responsables invisibles de estos estragos. En efecto, detrás del humo que se eleva hacia el cielo africano, no están los trabajadores nativos que prenden fuego a la tierra sin la menor protección —y que pronto padecerán enfermedades respiratorias—, sino los intereses económicos que se alzan por encima del entorno natural y de la salud de sus habitantes, animando a los terratenientes a quemar parte de la tierra para evitar multas, en detrimento de la salud de los más vulnerables (sea mujeres, sea nativos explotados).

Del mismo modo, en *Máscaras para los ilustres*, aunque se conoce por su nombre y se identifica a todas las empresas y los políticos implicados en la catástrofe del Prestige —el ministro de Medio Ambiente, el ministro de Fomento, el presidente de la Xunta de Galicia, entre otros—, el video está dominado por la imagen del continuo chorro de *fuel* que cae trascendentalmente sobre la alegoría femenina de la Justicia sin que podamos ver su origen ni controlarlo. En la misma línea, en la secuencia de cámara oculta en la que la artista acude a la Audiencia Provincial para ofrecer al juez el *Derecho penal del medio ambiente* y recordarle el artículo 325 sobre el delito ecológico —que no se ha respetado—, se entera de que el juez está ausente y su nombre no se menciona en ningún momento. Las *Máscaras para los ilustres* se refieren, por lo tanto, a los líderes enmascarados que se esconden tras sus cargos y no sufren las consecuencias de sus crímenes, así como a la ideología invisible de las sociedades patriarcales que inflige a la naturaleza y a todos los organismos vivos, humanos y no humanos, una violencia sistémica (Žižek, 2009, p. 20).

Si bien las obras de Montiel no se distinguen por la proposición de un mundo habitable ni por una declarada dimensión resiliente, cabe destacar su carácter de “obras de intervención”, como las califica la propia artista, designando el arte que interactúa con una situación existente y pretende provocar cambios en contextos políticos y sociales. Su función pedagógica es, por tanto, introducir en la vida cotidiana una relación estética con uno mismo y con el mundo, y sus intervenciones deben entenderse como un intercambio de experiencias compartidas, en este caso, la toma de conciencia de una misma fragilidad, en el origen de la ética del cuidado. Además de tener un impacto práctico en quienes contemplan la creación, al sensibilizar a los espectadores, la propia

Montiel admite acercarse a personas que, verbigracia, “le dicen cosas como: ‘cuando he visto las fotografías de los árboles vendados no he podido dejar de llorar, todos los veranos veo cómo se queman los montes sin poder hacer nada, me he visto reflejada en esas fotografías’” (*Mas de arte*, s. f.). Estas obras no se imponen como “fuerzas de proposición” inmediatas, y su interés reside en la traducción estética de una vulnerabilidad múltiple frente a los delitos imputables a la moral hegemónica de las sociedades capitalistas. Sobre todo, invitan a cuestionar las respuestas que se les dan, señalando con el dedo una legislación medioambiental inadecuada (*Chisa*), simbolizada, significativamente, por figuras femeninas próximas a la naturaleza, desatendidas o no escuchadas (las dos estatuas de *Máscaras*).

Mientras Montiel se sitúa más del lado de la “alerta” o la advertencia, Lucía Loren vincula decididamente la práctica artística con la educación y la puesta en práctica del cuidado de la naturaleza, lo que presupone la participación activa y el compromiso de las poblaciones de cara a un futuro resiliente e implica también cambios metodológicos en el proceso creativo.

Lucía Loren (Madrid, 1973), de formación escultora y docente en la Universidad de Nebrija, se define como una artista activista y, al igual que Montiel, pone de manifiesto problemas medioambientales como la erosión del suelo o la vulnerabilidad de los árboles evidenciada en las grietas de su corteza. También plantea de forma estética la necesidad de cuidar la naturaleza en una serie de obras en las que el tejido activa mecanismos de representación, unas narrativas vinculadas al paisaje contemporáneo. La mayoría de las veces sus intervenciones interactúan directamente con el territorio, según una ética de reparación y mantenimiento inspirada en el ecofeminismo. Por lo tanto, recurre a metáforas de curación y sutura, utilizando bálsamos o vendas adheridas a las heridas de la naturaleza, imágenes inmediatamente perceptibles en muchos de los títulos de sus intervenciones e instalaciones, como *Árbol tejido* (2003), *Coser la cima* (2009), *Al hilo del paisaje* (2009), *Coser la nieve* (2016-19), *Ser aguja* (2019a). Reactiva así, a través de la imagen de la costurera o la tejedora, uno de los grandes arquetipos de lo femenino (d’Erm, 2017, p. 164) que ella misma recuerda en una entrevista con Marisa Fatás, significativamente titulada “Lucía Loren o cómo entretejer la vida a la tierra”:

El cosido se ha asociado culturalmente a una actividad femenina, desarrollada frecuentemente en la intimidad del hogar y con una intencionalidad decorativa. Estas acciones “Cosar la cima” o “Cosar la nieve” proponen una revisión de este imaginario, llevando la acción al territorio de lo público, reflexionan sobre la propia acción de bordar, el propio concepto de “feminidad” e imaginan una relación más estrecha y comprometida con nuestro entorno [Fatás, s. f.].

La metáfora aquí es doble, pues alimenta tanto la idea de que las mujeres reparan la naturaleza saliendo del lugar asignado del hogar para reivindicar la validez de sus habilidades “en el mundo” y reparar una tierra en crisis, como la de que los seres humanos vuelven a conectar con ella. La realidad de la naturaleza dañada, ya sea un tronco abierto o un suelo agrietado por la desecación de la tierra, revela fracturas físicas, límites y separaciones que la artista compensa simbólicamente con materiales procedentes siempre de técnicas artesanales, saberes populares redescubiertos o actividades agrícolas. Así, por ejemplo, *Artesanía de un surco* (2009) se basa en el tejido de una estructura vegetal entrelazada con ramas de mimbre que cubre un surco, testigo de la aridificación de la tierra y de la modificación morfológica del paisaje reseco. Y en *Cosar la cima* (2009) las fisuras de la tierra causadas por las inclemencias del tiempo se reparan con puntadas de lana de oveja, uniendo los términos opuestos de erosión y fertilidad, o daño y reparación, lo que revela asimismo los estrechos vínculos que existen entre el mundo animal y el mundo geológico. Se añade, por lo tanto —y éstos son tan sólo dos ejemplos que pueden generalizarse a muchas obras de Loren—, un tercer nivel simbólico, el de una reconexión simbiótica entre la tierra, el mundo vegetal y el mundo animal, humano y no humano.

En cualquier caso, un aspecto fundamental de las intervenciones e instalaciones en la naturaleza de Loren es que, como portadoras de una estética de la reparación, tienen una extensión ética directa, formando parte de lo que Sue Spaid denominó ecovenciones (Spaid, 2002, 2017). Este término, “ecovención” (ecología + invención), se acuñó en 1999 para describir un proyecto artístico que utiliza una estrategia inventiva con un objetivo ecológico (Spaid, 2002, p. 1), y esta dimensión ética performativa es la que rebasa el mero nivel de denuncia o de reparación simbólica como observamos en las realizaciones de Montiel.

Para Loren, la naturaleza no ha muerto y aún estamos a tiempo de sanarla cuidándola y reconectando con ella. Así es como integra en sus proyectos y en su práctica artística una dimensión agroecológica y pedagógica, la de la educación ambiental, en la que cada uno de los niveles metafóricos que pretenden transformar el imaginario instituido se combinan con una acción específica que da a este nuevo imaginario instituyente una forma concreta inmediata a través de la experimentación.

La estructura de la instalación *Artesanía de un surco*, verbigracia, crea un espacio protegido del impacto de las gotas de lluvia y de la luz solar directa, y favorece el crecimiento de la vegetación en su interior. También ayuda a retener la tierra y las piedras transportadas por las tormentas, rellenando el cárcavo y contribuyendo a fijar la morfología del suelo. Por último, los vástagos de mimbre cortados en invierno germinan en primavera, alimentando el proceso vivo de regeneración que da sentido a esta intervención. A partir de esta “narración” sobre el suelo, Loren promueve una de las numerosas prácticas llevadas a cabo por la agroecología, la agricultura de conservación y la agrosilvicultura, que contribuyen a mantener suelos fértiles y ricos en materia orgánica. Al hacer hincapié en la preservación de “la piel del paisaje”, ese espacio biológicamente activo que nos nutre y sustenta a nosotros y a otros organismos vivos, hongos, bacterias, hermandades de organismos junto con la comunidad vegetal y animal de la superficie, enlaza a todos y cada uno de nosotros con la tierra y los organismos que mantienen vínculos vitales de interdependencia entre ellos. El simbolismo del vínculo se extiende, en el tercer nivel de aplicación, a la interconexión social y a la educación ambiental, ya que la mayoría de las intervenciones de Loren son prácticas artísticas colaborativas (Loren Atienza, 2019; Loren Atienza y Zuloaga, 2012; Villanueva Lorenzana, 2021) que actualizan los sistemas comunales existentes desde hace siglos en las comunidades rurales, una visión sistémica y holística que permite romper con el individualismo de la sociedad industrial y no deja de recordar el pensamiento rizomático de Deleuze y Guattari (Deleuze y Guattari, 1980/1988, pp. 932) o el pensamiento tentacular de Donna J. Haraway, que requiere *simpoiesis*, o “hacer con”, en lugar de *autopoiesis* u *autocreación* (Haraway, 2016/2019). La artista-docente pone en práctica esta necesidad de reconectar con el territorio a través del arte y las ecovenciones, y la expone en artículos (López Abril et al.,

2017; Loren Atienza, 2019b; Villanueva Lorenzana, 2021), hasta resumirles en sentencias-manifiestos:

[...] hemos de fomentar la creatividad y la participación social para la recuperación y apropiación de espacios de intercambio y diálogo colectivo en conexión con la naturaleza, recuperando así paisajes y relaciones [López Abril et al., 2017, p. 2].

Creo que, desde el arte, se pueden impulsar propuestas integradoras, enlazando los procesos de creación, los relatos colectivos, la custodia del territorio y la creación de tejido social [Fatás, s. f.].

Partiendo de la premisa de que la desconexión afectiva con el paisaje y nuestro entorno natural y social es una de las principales causas del deterioro socioambiental que sufrimos actualmente (López Abril et al., 2017, p. 2), Loren actualiza el motivo femenino de la costura y el tejido que pone de relieve la posición privilegiada de la mujer para reconciliarnos con la naturaleza en nombre de todos. Pero la necesidad de una reconexión generalizada hace que no podamos limitarnos sólo a esta agentividad, como demuestran los intercambios entre el arte, el territorio y sus habitantes en sus ecovenciones (Loren Atienza y Zuloaga, 2012), que recuperan todas las energías y todos los saberes, especialmente los saberes populares ancestrales, no sólo por su valor cultural sino también por su valor en clave de sostenibilidad (Villanueva Lorenzana, 2021). Parece, pues, que **la estética del cuidado nos obliga a repensar la propia epistemología de la creación artística, sus propios límites y el lugar de sus actores.** La práctica de Loren no se basa tanto en la producción de un objeto acabado como en una experiencia desarrollada a lo largo del tiempo — que requiere la formulación de un diagnóstico medioambiental preliminar en colaboración con la población local — y la integración de una variedad de emociones y conocimientos para construir comunidades vivas y cohesionadas capaces de prevenir futuros conflictos sociales y ambientales (López Abril et al., 2017, p. 5). Arte participativo o ciudadano por excelencia, las intervenciones de Loren son inseparables de la educación ambiental, cada vez más presente en sus proyectos donde se exploran ecosistemas, se utilizan pedagogías del cuidado y se presentan como

herramientas ecosociales de transformación para crear conciencia de cambio a través de la acción directa.

Cuidando a las mujeres y reconciliándolas con el territorio: la trayectoria compleja de Libia Posada

Si Loren y Montiel desarrollan una estética del cuidado que incluye una dimensión performativa en el caso de la ecoagricultura de Loren, la colombiana Libia Posada (Medellín, 1959), caracterizada por su doble condición de artista y cirujana, sitúa también el cuidado en el centro de su actividad artística. Si bien el objetivo es, *a priori*, dar visibilidad a la violencia sistémica que sufren las mujeres, permitiéndoles participar en el proceso creativo para reivindicar su historia, su cuerpo y su identidad, esta reconstrucción no puede lograrse sin experimentar con el territorio, estableciendo nuevas relaciones entre el cuerpo femenino y la geografía.

La obra de la artista colombiana ejemplifica un doble proceso imaginario que nos lleva de la exhibición de la violencia letal experimentada por las mujeres, a una reapropiación de sus cuerpos y de su identidad, una dinámica que incluye el territorio colombiano y en la que los términos de deconstrucción, cuidado y reconstrucción desempeñan un papel clave.

Aunque nuestro objetivo es estudiar la traducción estética de la ética del cuidado, en cuyo centro se encuentran las mujeres y la naturaleza, éstas no se invocan sistemáticamente de forma simultánea, pues la perspectiva ecofeminista es en esencia un movimiento interseccional (véase Kimberlé Crenshaw, 1989, 1991) que revela la interdependencia de diversas relaciones de dominación (raza, género, edad, etnia, etcétera). La trayectoria artística de Posada patentiza este entretejido, reclamando la participación activa de las mujeres colombianas para testimoniar las diferentes formas de violencia que padecieron (violencia de género, violencia armada contra poblaciones vulnerables...) antes de abogar por la reconciliación con la tierra y la naturaleza a través del arte y el reconocimiento de los saberes médicos heredados de las culturas indígenas, negados durante mucho tiempo por las sociedades occidentales coloniales. Comenzaremos este recorrido con la serie *Re-tratos* (2007), parte del proyecto *Evidencia clínica* iniciado en 2006 con un grupo de mujeres de Medellín afectadas por la violencia

de género, y nos detendremos en un primer momento en los dos títulos citados que revelan el objetivo epifánico de la artista, vinculado al desvelamiento de una realidad invisibilizada o naturalizada.

El término “evidencia”, tomado del latín *evidentia* (“prueba”, “visibilidad”), alude a la cualidad de lo que es percibido inmediatamente por la vista. A ello se une el adjetivo “clínico”, referido, según la RAE, a lo propio del paciente y que abarca todas las manifestaciones de una enfermedad. Pero la “evidencia clínica”, aquí, las marcas de los golpes en los rostros de once mujeres retratadas, no es de hecho visible y palpable de forma directa porque sólo a través del artificio del maquillaje aplicado en los rostros de estas mujeres por un maquillador forense sale a la luz la violencia física. La serie *Re-tratos* presenta, desde luego, “retratos de mujeres”, unas fotografías de mujeres sacadas en plano busto que aíslan cada una de esas figuras en un fondo oscuro, descontextualizándolas de su entorno. Sin embargo, Posada insiste en el mismo término de “retrato”, desunido por el signo diacrítico “*re-tratos*”, que introduce la disyunción, el desmembramiento, incluso la herida, y subraya de manera particular la etimología del término para aclarar su sentido profundo. En efecto, el diccionario etimológico de Roque Bárcia enfoca en la base latina *re-traho* para resaltar la capacidad del retrato de repetir, de reproducir —por imitación o simulación—, una realidad anterior que sirve de referencia y modelo (en sentido estricto, la voz “retro” (*re-traho*) implica la capacidad de “hacer presente algo”), un movimiento hacia el exterior que Steffano Zuffi también enfatiza, sin la menor ambigüedad:

La palabra “retrato” deriva del latín *re-traho*, y tiene un recorrido etimológico muy parecido al del término análogo *portrait*, derivado de *pro-traho* [...]. En ambos casos la traducción exacta del latín indica la acción de “sacar fuera” [Zuffi, 2000, p. 7].

El retrato, por tanto, consiste en arrojar luz, generar un movimiento de dentro hacia fuera, revelar la esencia de la persona representada. En este caso, la revelación trata sin duda de la violencia sufrida por estas mujeres, pero incluye un significado adicional en comparación con la primera intervención artística de *Evidencia clínica*, realizada el año anterior. En esta última, Posada convocó a 50 de sus conocidas y, con la ayuda de médicos especialistas en

maltrato femenino, las maquilló antes de dejarlas salir a la calle con la cara y el cuerpo cubiertos de moretones. El abanico de reacciones reveló el grado de sensibilización de la sociedad ante los casos de maltrato femenino y la lacra de la violencia doméstica. Con respecto a esta primera visibilización de unas violencias propias del espacio privado, la segunda serie, *Re-tratos*, añade por lo menos dos dimensiones, la del espacio cultural (el museo) y la temporalidad (la permanencia histórica de la violencia). En efecto, esta fase del proyecto requirió la colaboración del Museo Nacional de Colombia, ya que las fotografías se enmarcaron e instalaron en el tercer piso del museo, en las salas de pintura del siglo XIX, sustituyendo cuadros de la colección permanente. La transición del espacio privado al público se refuerza aquí con la exposición de los rostros tumefactos en el espacio museístico, un espacio cultural transmisor de los valores sociales dominantes. La presencia de marcos alrededor de estos rostros estáticos, casi cargados de una dignidad hierática, sugiere una imagen de mujeres encerradas en un lugar de destino, y su colocación entre retratos de fundadores (“La nueva compañía de los prohombres de la patria” en palabras de Builes [2007]) y personalidades de otra época convierte la violencia contra las mujeres en una condición histórica para significar su permanencia en el tiempo y definirla como una construcción cultural, en línea con las reflexiones filosóficas de Merchant. Aunque la pose y la indumentaria de estas mujeres permiten que las fotografías enmarcadas se integren perfectamente en la galería de retratos románticos, de la que toman prestadas sus características formales, la sobriedad de la composición y el fondo descontextualizado no anclan las obras en una temporalidad definida, de modo que el dispositivo de la artista sirve esencialmente para trazar una línea entre el presente (el del soporte fotográfico) y el pasado (el de los cuadros), a fin de expresar la continuidad de la opresión de las mujeres en la historia.

Es así como esta violencia adopta múltiples formas y la puesta en escena de estos retratos — que presentan la violencia contra las mujeres como sistémica — supone además una crítica del colonialismo. En efecto, los retratos de hombres ilustres junto a los rostros de estas mujeres golpeadas, todas ellas indígenas, son representativos del hombre blanco dominante, imagen de la opresión colonial. De este modo, Posada arroja luz sobre la condición de las mujeres maltratadas, sometidas a la vergüenza, al tiempo que culpa a la cultura patriarcal occidental

y cuestiona los supuestos de las representaciones. Una cultura y una ideología hegemónicas promovidas en los lugares de exposición oficiales, concretamente en los museos, que presentan una imagen reductora de la mujer, la de una mujer idealizada de belleza romántica, ocultando una segunda realidad, la de las mujeres sometidas a la violencia de género.

De hecho, los visitantes del museo se enfrentan a estos prejuicios sobre la belleza y los modelos de representación femenina. Al subvertir las imágenes de la colección permanente, Posada muestra claramente los signos de una condición colectiva ignorada o naturalizada, pero no sólo expone la violencia de género que persiste a lo largo de los siglos, sino que cuestiona el papel de los espacios culturales que propagan los cánones hegemónicos (Roca y Suárez, 2012). Entabla un diálogo activo entre la historia oficial del arte y otros ámbitos artísticos ausentes del museo, en particular la producción artística de las mujeres.

Un enfoque interseccional parecido puede observarse en las fotografías de *Signos cardinales* (2008), emblemáticas de un amplio dispositivo de reparación del que son vectores las mujeres, ya sea la propia artista o las víctimas fotografiadas. Con la exposición de esta serie, Posada hizo hincapié en otro tipo de violencia en Colombia, la del desplazamiento forzado interno, que comenzó en los años cincuenta y se intensificó a partir de los ochenta afectando a millones de personas, en su gran mayoría mujeres y niños. Pero no se limitó a denunciar esta violencia poco mediatizada, sino que integró su serie en un proceso que requería la participación activa de las víctimas, un proceso memorial que las condujo por el camino de la resiliencia a través de la reapropiación de la identidad. En un primer momento, Posada recogió las historias de migración forzada de las mujeres y reconstruyó su viaje para transcribirlo simbólicamente en las piernas de doce de ellas. Tras escucharlas durante horas y conseguir que recordaran los nombres de los ríos y pueblos que habían atravesado, la artista les lavó los pies, en un ritual de cuidados purificadores, y dibujó en las piernas de las voluntarias el itinerario geográfico recordado antes de fotografiarlo en primer plano: una cartografía para no olvidar.

Establecía una interacción entre cuerpo, territorio y experiencia a través de su creación artística, vinculando estos tres ejes fundadores de su práctica artística y su ética vital, cuya importancia aún evocaba en 2020:

La pregunta por el ser humano [...] cómo ese ser humano se relaciona con la geografía; cómo afecta la geografía y la geografía lo afecta a él; el cuerpo como espacio de representación de la experiencia; cómo esa experiencia se representa también en lo geográfico, es el cuerpo como un territorio que sea pleno lleno de signos. [...] la geografía, como les decía, es uno de mis grandes intereses, porque ese cuerpo vive en una geografía y se afectan mutuamente de una manera muy estrecha [Museo de Arte Moderno de Medellín, 2020].

Esta sinergia entre cuerpo y geografía está intrínsecamente presente en la expresión polisémica de “signos cardinales” que superpone los campos de la geografía y la medicina, la orientación y el cuidado, ya que se refiere tanto a los “puntos cardinales” necesarios para orientarse en un territorio como a los signos físicos del cuerpo que guían al médico hasta el lugar de la enfermedad. Pero la relación entre ambos sistemas es más compleja de lo que parece primero. Ciertamente, la serie fotográfica establece un vínculo directo entre la marcha forzada y las lesiones que de ella se derivan, vínculo apuntalado por la metáfora visual donde la ruta trazada desgarrar la longitud de las piernas como una herida. Y los mapas que dibuja la artista, como cicatrices profundas y tatuajes, dan visibilidad a los viajes forzados de millones de desplazados.

Si bien el dispositivo es consecuencia de actos de violencia, se construye desde una perspectiva de comprensión, reconocimiento y reparación. Signo bivalente, el mapa es a la vez la marca del sufrimiento padecido y la afirmación de una memoria recuperada, la reapropiación de un territorio corporal que cada mujer hace suyo al margen del discurso convencional y de la historia oficial. El primer elemento notable en esta construcción de “otro discurso” es el abandono del lenguaje verbal, medio de comunicación privilegiado por la historiografía “seria”, en beneficio de representaciones visuales y sensibles llevadas por cuerpos en los que se encarna la historia del desplazamiento forzado. La segunda es la relación jerárquica que establece la experiencia artística: los mapas dibujados “en” las piernas de las víctimas no representan tanto “el hombre en el territorio” como “el territorio en el hombre” y ponen de relieve una subjetivación del paisaje, integrado al final de una doble experiencia física: la del itinerario recorrido por esas piernas y esos pies, y luego la de la reproducción simbólica de esa trayectoria en las propias piernas.

“Mi cuerpo es mi territorio” (Gallón Salazar, 2010) es el título que Angélica Gallón Salazar dio al artículo dedicado a *Signos cardinales*, destacando la reappropriación de sí misma a través del cuerpo magullado, purificado, pero también situado, anclado en un territorio con el que estas mujeres se reconectan. He aquí una de las constantes del pensamiento ecofeminista, que contrapone a los grandes principios universales una ética de la responsabilidad individual y colectiva en un contexto determinado, teniendo en cuenta la interdependencia de la existencia en la tierra. “El pensamiento ecofeminista concede importancia a la localidad, al territorio e incluso al cuerpo-territorio/territorio-Tierra, recordándonos que el cuerpo femenino es el verdadero centro del que emanan todos los compromisos”, argumenta Burgart Goutal (2020, p. 56). La práctica artística de Posada promueve la centralidad del cuerpo como sede de experiencia y conocimiento, en línea con teóricas ecofeministas como Mary Judith Ress cuando afirma que en el ámbito de la epistemología “el cuerpo y la experiencia corporal es la fuente de todo conocimiento sobre el placer y el dolor, el *locus* desde donde se decide sobre el bien y el mal. Que el cuerpo es central como fuente de nuestro conocimiento era una de las conclusiones más significativas” (Ress, 2010, p. 120). Esta apropiación subjetiva del espacio recorrido es intrínseca al propio motivo del mapa que difiere en muchos aspectos de la simple reproducción mimética o calco de la realidad, como aclaran Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*:

Si el mapa se opone al calco, es precisamente porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye. [...] El mapa es abierto, inyectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciados por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, fluirse como una acción política o como una meditación [Deleuze y Guattari, 1988, p. 18].

Y es fácil comprender el interés de artistas como Posada por operaciones cartográficas que ponen en juego dimensiones estéticas, creativas e imaginarias, creando una imagen de la realidad basada en relaciones convencionales que

poco tienen que ver con la mimesis. La filósofa Manola Antonioli nos recuerda que “el mapa nunca es un simple instrumento mimético, sino que siempre es un sistema constructivo” (Antonioli, 2010), haciéndose eco de la afirmación de Gilles Tiberghien de que “no existe la verdad cartográfica, sino muchas maneras de dar cuenta del mundo a través de los mapas” (Tiberghien, 2007, p. 11). Lo que cuenta aquí es el poder movilizador y la fuerza simbólica de la representación que abre tierras e imaginarios nuevos y puede leerse, como escribe Émilie Hache —analizando textos ecofeministas—, como “actos de sanación y empoderamiento, intentos pragmáticos de reparación cultural frente a siglos de denigración de las mujeres y de reconexión con la tierra/naturaleza” (2016, p. 31).

La propia Posada comenta que estas mujeres realizaron a pie “unos viajes heroicos durante los cuales trazan mapas e inauguran rutas que no están descritas en los atlas convencionales u oficiales de geografía” (Centro León, 2016) y, al igual que *Evidencia clínica II*, nos parece que la serie *Signos cardinales* cuestiona, a través de las trayectorias abiertas por estas mujeres itinerantes y del tipo de mapa elegido por la artista, un modo de representación espacial que fue prerrogativa de los conquistadores, una herramienta de poder y de apropiación del espacio durante todo el periodo de colonización. Por el contrario, los mapas de Posada, basados en los relatos personales de las víctimas, son “mapas-itinerarios” que presuponen un tipo de práctica, percepción y concepción del espacio radicalmente diferente del mapa cuadrículado del mundo occidental moderno que pretende objetividad y transparencia. Estos mapas-itinerarios incluyen de varias maneras la experiencia subjetiva del territorio que representa, el cual nunca se percibe como independiente de las prácticas y los desplazamientos que tienen lugar en él (Tiberghien, 2007, p. 6), una dimensión que Posada también especifica cuando describe su planteamiento como cartógrafa-artista: “Les dibujo los mapas en los pies: la ruta que viene de Carepa (Antioquia) hasta Medellín, por ejemplo, y utilizo un sistema de convenciones —explica la artista—. El lugar de origen es una casita con montañas. Luego hay varias casitas con los números uno, dos o tres adentro, que son los distintos desplazamientos que la misma persona ha sufrido” (Guerrero, 2008). El mapa se carga de temporalidad y experiencia vivida, vinculando el *oikos*, la casa o los espacios habitados con el mundo exterior y el entorno (las montañas) para definir un punto de partida, una situación inicial del ser en su medio, sujeto a desplazamientos

reales pero también interpretables desde el prisma de la evolución o la transformación (con y en el espacio que atraviesa el sujeto). El mapa se convierte en un medio de apropiación de territorios existenciales y, por su propia forma y por las convenciones artísticas que lo rigen, determina una forma de abandono del eurocentrismo a favor de una cartografía “autóctona” ajena a la modelización abstracta, universalizadora y matemática, renovando así la relación social con el mapa (Antonioli, 2010).

De este modo, la cartografía desarrollada en *Signos cardinales* para luchar contra el olvido y reparar los daños sufridos equivale a una operación de (re) territorialización, de reconquista psíquica, física y cultural, mediante la cual las mujeres desplazadas, a través de su participación activa en la experiencia artística, dan sentido a su entorno. En su conjunto, el proceso artístico contribuye a reinventar las relaciones con el territorio habitado, una relación evolutiva que conduce de un espacio natural sometido a la violencia (aquel por el que transita la población civil, víctima de la violencia sistémica) a un espacio simbólico emancipador, portador de una narrativa sobre el mundo en la que las mujeres se nutren de su propia experiencia para renacer a sí mismas.

Se trata, por tanto, de una relectura de la relación primordial que se establece entre las mujeres y la naturaleza. Las actividades que culturalmente se encomiendan a las mujeres, como el cuidado de la naturaleza, derivan también de una ética del cuidado que tiene su origen en la apropiación de espacios y actividades para involucrarse en ellos, pero no se trata sólo de revitalizar una cultura y reforzar esos aspectos históricamente construidos, sino de volver a ellos con nuevas preguntas, con una nueva mirada sobre lo que siempre ha estado ahí, sobre esas tareas tradicionales que se han aprendido en el marco de la repetición del género.

Para concluir este breve recorrido por la creación artística de Posada, atravesada por los temas de la violencia y el cuidado, de las mujeres y su entorno, ya sea social, histórico o natural, queremos mencionar brevemente un tercer proyecto artístico, *Hierbas de sal y tierra* (2012-2013), vinculado al cuidado y la naturaleza, y con el que consideramos se completa la trayectoria resiliente y sanadora que la artista-médica está diseñando con y para otras mujeres.

Consciente de la importancia del conocimiento botánico, promueve la perpetuación y el uso de este saber atávico, no sólo por la capacidad curativa de las

plantas, sino porque este conocimiento se transmite de generación en generación para establecer una genealogía del conocimiento y reconectar a las personas con sus orígenes culturales.

Por ello, llevó a cabo una experiencia en la comunidad de la región de Coquí, una zona remota del departamento del Chocó, para explorar la herencia cultural de los usos medicinales de las plantas y evaluar la vitalidad del conocimiento botánico ancestral y su posible relación con la medicina científica. En la primera fase del proyecto “Toma de hierbas” (2012), Posada invitó a mujeres de la comunidad a la creación de un herbario botánico y su colocación en el dispensario local: tras recolectar plantas medicinales, tomaron posesión del dispensario y pegaron las plantas medicinales en las paredes a modo de herbario, acompañadas de textos explicativos sobre su uso y los conocimientos que hacían referencia a ellas, una instalación fotografiada por la artista doctora. También escribió un texto divulgativo sobre el cuidado de las azoteas, huertas elevadas sembradas en una canoa en las que se mezclaban tradicionalmente verduras medicinales y aromáticas, el cuidado y la alimentación, a través de los cuales Posada redefine el papel de las mujeres como garantes del cuidado y guardianas de la naturaleza.

Pero, como ocurre a menudo con la obra de Posada, el enfoque no consiste en una simple valorización o en un retorno “idéntico” a prácticas ancestrales en las que la relación privilegiada entre la mujer y la naturaleza permaneciera inalterada. Los cuidados que debe proporcionar la medicina botánica no se dirigen tanto a las enfermedades y lesiones físicas, como a la incuria del Estado y a la precariedad de la sanidad oficial, a través de la cual se maltrata a las poblaciones pobres y aisladas. En efecto, la “toma” de uno de estos dispensarios sin equipamiento, sin personal y sin medicamentos, está cargada de significado porque el dispensario es uno de esos “lugares distópicos” que la artista censura en dos de las fases del proyecto, tituladas respectivamente “Estudios para una cartografía distópica” y “Paisajes distópicos”. En éstos, los mapas, las fotografías y los videos recalcan las precarias condiciones de la asistencia sanitaria y la ausencia de ciencia médica en determinadas zonas geográficas desatendidas por los poderes centrales, convirtiendo la situación sufrida en una distopía y la asistencia sanitaria en una utopía, un no-lugar o un espacio a recuperar. En el caso de *Hierbas de sal y tierra*, la distopía no remite a una sociedad imaginaria regida por una ideología nefasta

(Leconte y Passard, 2021), ya que los espacios ficticios representados mantienen una relación de analogía con el mundo real: interrogan, en negativo, una visión del mundo y plasman el imaginario de la desilusión al que se refiere Bazin en su ensayo sobre las distopías (2019, pp. 7, 20), y revelan la mala gestión política del cuidado por las fuerzas gubernamentales.

En este proyecto, la reapropiación del conocimiento botánico tradicional —conocimiento derivado de la experiencia y el saber encarnado— parece ser una respuesta a siglos de denigración de las mujeres y de sus saberes, y conduce así al renacimiento de culturas indígenas que compensan el fracaso de la medicina “moderna”. Por ello, resulta adecuado que la cartografía distópica dibujada por Posada sea como los mapas de *Signos cardinales*, una hoja de ruta en la que los puestos de salud están tachados y sustituidos por “azoteas” situadas al margen del funcionamiento de los cuidados habituales. También es esencial que el herbario creado no sea una colección que ordena plantas secas para su estudio botánico, típico de las expediciones científicas que pretendían clasificar y catalogar la flora de los territorios descubiertos, sino un herbario vivo con plantas recién recolectadas, colocadas en las paredes de un nuevo “hogar”, de un nuevo *oikos* capaz de atender a las personas.

Con motivo del 43.º Salón Nacional de Artistas, Posada reactivó algunas de las acciones emprendidas en Coquí. En concreto, retomó la idea del herbario, esta vez con esquejes de plantas endémicas producidos en talleres participativos con mujeres y niños de barrios populares de Medellín, y expuestos en vitrinas immaculadas del Museo de Antioquia que recordaban los espacios asépticos de los hospitales. Con esta última fase del proyecto *Hierbas de sal y tierra* se completaba, por tanto, el proceso de reconocimiento de la cultura tradicional del cuidado —término que debe entenderse tanto en sentido literal, médico, como en sentido figurado, el del *care* según Gilligan y las ecofeministas— legado por las mujeres. Unos saberes ancestrales transmitidos por las poblaciones indígenas que habitan predominantemente en el campo y que se actualizan y resignifican en el medio urbano, donde pueden al menos codearse con la medicina moderna, o incluso interactuar con ella y enriquecerla mediante injerto.

Conclusiones

Nuestro objetivo inicial era examinar el modo en que la relación entre las mujeres y la naturaleza, instrumentalizada por los fundadores de las sociedades occidentales con fines de explotación sistémica, podría adquirir un nuevo significado en los albores de un siglo XXI sujeto a crisis sociales y medioambientales. Si la “muerte de la naturaleza” que se diagnostica en el ensayo epónimo de Merchant adquiere ahora un significado profético, ese mismo ensayo también encubre una remediación que Puleo amplía a través de la propuesta de un jardín ecofeminista inspirado en la ética del *care*, un lugar en el que revalorizar una actitud empática hacia la vulnerabilidad y una *praxis* del cuidado, liberada de convenciones androcéntricas. Además, la capacidad del arte para influir en el imaginario nos pareció proporcionar un terreno privilegiado para observar esta evolución ética y política, y nos impulsó a analizar las obras de artistas que reivindican la función social del arte, y cuyas obras manifiestan una sensibilidad hacia la vulnerabilidad —de la naturaleza o de los seres humanos, especialmente de las mujeres— y una cercanía a la ética del cuidado, descrita por la politóloga y feminista Joan Tronto como:

[...] una actividad genérica que incluye todo lo que hacemos para mantener, perpetuar y reparar nuestro “mundo”, de modo que podamos vivir en él lo mejor posible. Este mundo incluye nuestro cuerpo, a nosotros mismos y a nuestro entorno, todo lo cual intentamos vincular en una compleja red de apoyo a la vida [Tronto, 2009, p. 143].

De hecho, hemos observado en los trabajos de Montiel, Loren y Posada los dos constantes propias del cuidado, a saber, una atención perceptiva que puede entenderse como una *disposición* hacia la alteridad (visible en las obras de Montiel) y una *praxis* o *práctica* por la que se asume y cuida la vulnerabilidad o fragilidad del otro (patente en las intervenciones de Loren y Posada) (Tronto, 2009, p. 163). Además, las tres artistas estudiadas desarrollan actividades artísticas cercanas a la naturaleza o a las mujeres y valoran en el espacio público tareas tradicionalmente femeninas, imaginando a través de ellas una relación más comprometida y cercana con el entorno, valiéndose de la posición privilegiada de la mujer para reconciliarnos con la tierra (Loren, 2009, 2016-2019), e

igualmente de la posición de la tierra para reconciliar a la mujer consigo misma y con su historia (Posada, 2008). Hasta podemos entablar un paralelismo entre sus intervenciones y las cuatro fases que identifica Tronto para conseguir un “buen cuidado” (pp. 147–150): la primera, definida como *caring about*, que consiste en la disposición de la atención como reconocimiento de una necesidad y está presente de manera clara en el conjunto de las obras estudiadas. La segunda, *taking care of*, y la tercera, *care-giving*, que hacen referencia a asumir la responsabilidad y al trabajo de cuidar, y que encontramos tanto en las intervenciones de Loren como de Posada. Nos interesa más la cuarta fase que apela a los vínculos sociales generados por la *praxis* del cuidado y que se fundamenta en el *care-receiving*, es decir, en la capacidad de respuesta del receptor, en los casos que analizamos, las personas vulnerables que han colaborado en el proceso creativo (los vecinos que participan en las ecoconvenciones de Loren, las mujeres desplazadas en *Signos cardinales*, etcétera).

En efecto, las éticas del cuidado —que ponen la atención en las relaciones interpersonales afectadas por un índice de vulnerabilidad que demanda la asunción de un cuidado responsable del Otro con el fin de asegurar su bienestar— inciden en la epistemología de la práctica artística y fomentan, al fin y al cabo, unas formas de artes participativas que privilegian la estética relacional en la que las artistas colaboren con los actores locales.

Por otra parte, el desarrollo de interrelaciones múltiples, intrínsecas a la moral del cuidado, impacta el binomio mujer/naturaleza en el origen de la moral del cuidado. En el transcurso de nuestro análisis tuvimos que replantearnos el vínculo inicialmente formulado entre la mujer y la naturaleza, que está en el centro del concepto de vulnerabilidad. A pesar de que las mujeres se encuentran entre las poblaciones más frágiles y ocupan una posición privilegiada en las prácticas de cuidado que tradicionalmente han asumido, la relación singular de la mujer con la naturaleza se vio subsumida por interacciones más amplias y complejas requeridas por los nuevos riesgos y la nueva forma de habitar el mundo. Si la vulnerabilidad o la sensibilidad de las mujeres representa una puerta de entrada privilegiada a la práctica del cuidado, ésta no puede reducirse a una práctica “de” mujeres para las mujeres y la naturaleza. De hecho, pensar el tema de la opresión, la vulnerabilidad y el cuidado nos obliga a salir de la mera relación entre mujer y naturaleza, y a alejarnos de una perspectiva de

género del problema (muy presente, sin embargo, en la obra de Posada), en favor de otra lógica: la lógica que opone, por una parte, una moral arraigada en la sensibilidad, una ética del cuidado llena de emociones, de historias singulares y relaciones complejas con los demás y, por otra, la moral tradicional del patriarcado, de inspiración kantiana, forjada mediante el recurso a un sujeto racional y universal. Un patriarcado denunciado tanto por Montiel como por Posada bajo la forma de una ideología invisible, la del capitalismo hegemónico portador de una violencia sistémica.

Y la propia Gilligan, que en su trabajo pionero sobre la ética del cuidado (1985) identificó la voz de la empatía y la atención al Otro con la voz de las mujeres, retoma ahora sus argumentos en su último ensayo, *In a Human Voice* (2023). Da un giro significativo al señalar que, si bien la “voz diferente” se entendió inicialmente como una voz “femenina”, es, ante todo, de forma más inclusiva, una voz humana opuesta a la del patriarcado.

A la luz de estas últimas consideraciones, podemos por fin volver a la paradójica unión de la mujer y la naturaleza. Ruth Montiel, Lucía Loren y Libia Posada, abrazando los valores éticos del cuidado nacido de la vulnerabilidad, han emprendido prácticas artísticas encaminadas a devolver la dignidad, el sentido y la vida a la naturaleza despreciada y a los seres sojuzgados, efectuando la paradójica inversión por la que las relaciones entre los oprimidos se convierten en un remedio a la vez que en una ética de resistencia y liberación asumida y afirmada. Pero quizá la mayor paradoja resida en el hecho de que la relación entre las mujeres y la naturaleza, en la raíz de nuestra reflexión, se haya diluido en un entramado de relaciones más amplias, liberando a las mujeres y a la naturaleza de una relación privilegiada pero constrictiva.

Fuentes de consulta

- Antonioli, M. (2010), “Singularités cartographiques”, *Trahir*, 1-12, en <https://trahir.wordpress.com/category/manola-antonioli/>
- Bárcia, R. (1880), *Primer diccionario general etimológico de la lengua española*, (1-5), F. Seix.
- Bazin, L. (2019), *La dystopie*, Presses Universitaires de Clermont-Ferrand.
- Builes, M. (2007), “La nueva compañía de los prohombres de la patria”, *Semana.com. Últimas Noticias de Colombia y el Mundo*, en <https://www.semana.com/on-line/articulo/la-nueva-compania-prohombres-patria/86107-3/>
- Burgart Goutal, J. (2020), *Être écoféministe: Théories et pratiques*, L'Échappée.
- Castoriadis, C. (1975), *L'Institution imaginaire de la société*, Seuil.
- Centro León (director) (2016), *Centro León. Entrevista a Libia Posada*, en <https://www.youtube.com/watch?v=T0YZg2kGKVQ>
- Crenshaw, K. (1989), “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics”, *University of Chicago Legal Forum*, 1989(1), 139-167, en <https://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>
- _____ (1991), “Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color”, *Stanford Law Review*, 43(6), 1241-1299.
- Cumes, A. (2017), “La cosmovisión maya et le patriarcat: une interprétation critique”, *Recherches féministes*, 30 (1), 47-59.
- d'Eaubonne, F. (1974), *Le féminisme ou la mort*, P. Horay.
- _____ (1978), *Ecologie, féminisme: Révolution ou mutation?*, Ed. ATP.
- Deleuze, G., y F. Guattari (1988), *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos (obra inicialmente publicada en 1980).
- d'Erm, P. (2017), *Soeurs en écologie: Des femmes, de la nature et du réenchantement du monde*, Éditions La Mer Salée.
- Fatás, M. (s. f.), “Lucía Loren o cómo entretejer la vida a la tierra”, *Kalon*, en <http://kalon-mag.es/post/lucia-loren>.
- Gallón Salazar, A. (2010), “Mi cuerpo es mi territorio”, *El Espectador*, en <https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/mi-cuerpo-es-mi-territorio-article-241530/>

- Gilligan, C. (2023), *In a Human Voice*, Polity Press.
- _____ (1985), *La moral y la teoría: psicología del desarrollo femenino* (trad. J. Utrilla), Fondo de Cultura Económica (obra inicialmente publicada en 1982).
- Guerrero, D. (2008), “El arte, del lado de los desterrados”, *El Tiempo*, en <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-3089173>
- Hache, É. (2016), *Reclaim: Recueil de textes écoféministes* (trad. E. Notéris), Cambourakis.
- Haraway, D. (2019), *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno* (trad. H. Torres), Consonni, (obra inicialmente publicada en 2016).
- Krauss, C. (2016), “Des bonnes femmes hystériques : mobilisations environnementales populaires féminines”, en É., Hache, *Reclaim. Recueil de textes écoféministes* (pp. 211-238), Cambourakis.
- _____ (1993), “Women and Toxic Waste Protests: Race, Class and Gender as Resources of Resistance”, *Qual Sociol* 16, 247-262, en <https://doi.org/10.1007/BF0099010>
- Leconte, C., y C. Passard (2021), “Avant-propos: Retour vers le futur? La dystopie aujourd’hui”, *Quaderni*, 102, 9-12.
- López Abril, M., M. Vega, y L. Loren (2017), “El arte como herramienta para la educación ambiental”, *Carpeta Informativa del Ceneam*, 3-8.
- Loren Atienza, L. (2003), *Árbol tejido* [intervención, fotografías], Villoslada de Cameros, La Rioja, en <https://lucialoren.com/index.php/intervenciones/item/14>
- _____ (2009), *Artesanía de un surco* [intervención, fotografías, video], Puebla de la Sierra, Madrid, en <https://lucialoren.com/index.php/intervenciones/item/21>; <https://vimeo.com/225597385>
- _____ (2009), *Al hilo del paisaje* [intervención], Sala de Exposiciones Zabaleta, Universidad de Jaén, en <https://lucialoren.com/index.php/intervenciones/item/9>
- _____ (2016-2019), *Coser la nieve* [intervención, fotografías], Montejo de la Sierra, Madrid, en <https://lucialoren.com/index.php/intervenciones/item/45>
- _____ (2019a), *Ser aguja* [video instalación], Bienal de Andorra Land Art, en <https://lucialoren.com/index.php/instalaciones/item/49>

- _____ (2019b), “Territorios de colaboración: arte, paisaje y educación”, en *Imaginar la transición hacia sociedades sostenibles* (pp. 181-188), Universitat Politècnica de València.
- Loren Atienza, L., y Y. Zuloaga (2012), “Arte y territorio. Intervención artística para la reconstrucción del medio natural y cultural”, en *Arte, educación y cultura. Aportaciones desde la periferia*, COLBAA.
- Mas de arte (s. f.), Ruth Montiel Arias, en <https://masdearte.com/especiales/ruth-montiel-arias/>
- Merchant, C. (1980), *The Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution*, Harper & Row.
- _____ (1996), *Earthcare. Women and the Environment*, Routledge.
- Montiel Arias, R. (2012), *As cinsas do lamento* [video], en https://aresvisuals.net/fichas/61c_montiel_arias_ruth/
- _____ (2014), *Máscaras para los ilustres* [fotografía, video, escultura intervenida], en <https://ruthmontielarias.com/ux-portfolio/mascaras-para-los-ilustres/>
- _____ (2015), *Chisa* [fotografía, video, pintura expandida], en <https://ruthmontielarias.com/ux-portfolio/chisa/>
- Museo de Arte Moderno de Medellín (director) (2020), *Conversación entre la artista y médica Libia Posada con nuestro curador jefe Emiliano Valdés*, en <https://www.youtube.com/watch?v=iRBnj3MADs4>
- Ortner, S. B. (1972), “Is Female to Male as Nature is to Culture?”, *Feminist Studies*, 1(2), 5-31, en <https://doi.org/10.2307/3177638>
- Posada, L. (2006), *Evidencia clínica I* [intervención].
- _____ (2007), *Re-tratos* [cuadros, fotografías], en *Evidencia clínica II* [instalación], Museo Nacional de Colombia, Bogotá.
- _____ (2008), *Signos cardinales* [intervención, fotografías].
- _____ (2012-2013), *Hierbas de sal y tierra* [instalación, fotografías].
- _____ (2014), “Signos cardinales”, *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 9 (2), en <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/13072/10411>
- Puleo, A. H. (2008), “Libertad, igualdad, sostenibilidad. Por un ecofeminismo ilustrado”, *Isegoría*, 38, artículo 38, en <https://doi.org/10.3989/isegoria.2008.i38.402>

- _____ (2011), *Ecofeminismo: para otro mundo posible*, Ediciones Cátedra.
- _____ (2019a), “Mujeres y naturaleza”, *Alfa: Revista de la Asociación Andaluza de Filosofía*, 35, 31–66.
- _____ (2022), “El ecofeminismo, conciencia feminista profunda de la crisis socioambiental”, *Análisis Carolina*, 23, pp. 1–11, en https://doi.org/10.33960/AC_23.2022
- Puleo, A. H., y V. Perales (2019b), *Claves ecofeministas: para rebeldes que aman a la Tierra y a los animales*, Plaza y Valdés Editores.
- Ress, M. J. (2010), “Espiritualidad ecofeminista en América Latina”, *Investigaciones Feministas*, 1, 111–124.
- Roca, J., y S. Suárez (2012), *Transpolítico arte en Colombia: 1992–2012*, Lunwerg.
- Spaid, S. (2002), *Ecovention: Current Art to Transform Ecologies*, Contemporary Arts Center.
- _____ (2017), *Ecovention Europe: Art to Transform Ecologies, 1957–2017*, Museum de Domijnen Hedendaagse Kunst.
- Tiberghien, G. A. (2007), *Finis terrae: Imaginaires et imaginations*, Bayard.
- Tronto, J. (2009), *Un monde vulnérable, pour une politique du care*, Hervé Maury, trad., La Découverte, (obra inicialmente publicada en 1993).
- Villanueva Lorenzana, E. (2021), “Lucía Loren. La vida en el centro del arte”, *Mujeres Mirando Mujeres*, en <https://mujeresmirandomujeres.com/lucia-lorenzana-villanueva-lorenzana-mmm-2/>
- Zuffi, S. (2000), *El retrato: obras maestras entre la historia y la eternidad*, Electa.
- Žižek, S. (2009), *Sobre la violencia, seis reflexiones marginales* (trad. A. J. Antón Fernández), Paidós, (obra inicialmente publicada en 2008).

Cuerpo-afecto-territorio-comunidad. Ecofeminismos del sur y ecoterritorialidad en artistas contemporáneas latinoamericanas

Yunuen Díaz¹

Facultad de Artes, Universidad Autónoma del Estado de Morelos

ORCID ID: 0000-0002-5100-7435

Introducción: visualizar el sufrimiento ambiental

Hablar de ecología en América Latina es hablar de una enorme deuda de justicia ambiental que inició desde la época colonial cuando se comenzaron a desecar por primera vez los lagos con la finalidad de expandir los terrenos para el cultivo a gran escala y el desarrollo de la ganadería,² introduciendo así las primeras prácticas de ecocidio en los territorios amerindios. Por otro lado, la imposición de una cultura significó también un epistemicidio, pues al no reconocer los conocimientos de las culturas prehispánicas en las cuales el cuidado de los ecosistemas era fundamental, se adoptó una visión disminuida y utilitaria de la Tierra; anteriormente comprendida como un ser vivo y una entidad sagrada, pasó a ser vista como una superficie explotable.

Como bien ha analizado Macarena Gómez Barris, la región se convirtió desde entonces en una *zona extractiva* (2017), normalizando un gran número de prácticas que impusieron un modelo de acumulación de capital para los países imperialistas a partir de la explotación de los países colonizados, lo que ha significado ganancias económicas para unos y deterioro ambiental para

¹ Yunuen Díaz (México, 1982). Artista, escritora y jardinera. Ha publicado los libros: *Barro y arroz. Tierra, cocina y resistencia* (2022, INBAL); *Sur, la verdadera historia falsa de la documenta 14* (2019, INBAL) y *Todo retrato es pornográfico* (2023, EXIT). Sus líneas de investigación son los feminismos, las artes medioambientales, los estudios de la comida y la ecología, así como los cruces entre artes visuales y literatura. Su obra artística se ha presentado en diversos foros de México y a nivel internacional. Su trabajo se puede consultar en: <https://una-cesta-de-semillas.webnode.page/>

² La ganadería no era una práctica prehispánica, pues no existían vacas en estos territorios, únicamente se criaban animales domésticos como los guajolotes.

otros. Si bien hablamos de una larga historia de despojos, en el siglo XXI las prácticas extractivas se intensificaron debido al incremento en la demanda de energía y materiales que el capitalismo contemporáneo promueve a través de la cultura del hiperconsumo. Como ha analizado Maristella Svampa, esta expansión a gran escala de actividades depredadoras y contaminantes ha provocado fuertes impactos “socio-sanitarios y ambientales, incrementando la deuda ecológica del Norte y ampliando las zonas de sacrificio en el Sur global” (Svampa, 2021, p. 3).

Se identifican como *zonas de sacrificio* a aquellos lugares en los cuales se introducen prácticas productivas de gran escala con alto impacto ambiental que dañan las condiciones de vida de las comunidades, siendo este deterioro permitido por los Estados en aras de un supuesto progreso. Las *zonas de sacrificio* en América Latina continúan creciendo sin que exista una mediación efectiva, pues son muchas veces los propios Estados quienes promueven estos proyectos al seguir los modelos económicos capitalistas.

De este modo el desarrollismo neoliberal ha impulsado desde finales del siglo XX la realización de prácticas cada vez más agresivas para los territorios como la explotación petrolera, la construcción de represas hidroeléctricas, la proliferación de cementeras, la minería a cielo abierto, el *fracking*, entre otras, que provocan una enorme degradación ambiental y afectan a las comunidades.

Por otro lado, cuando analizamos con detalle el metabolismo social encontramos que existe una responsabilidad desigual en el consumo de energía y en la generación de contaminantes; por ejemplo, Estados Unidos consume 30% de los recursos naturales del mundo (France 24, 2021) y de acuerdo con el informe “What a Waste Global Database”, en promedio cada estadounidense tira 812 kilos de basura al año, lo que equivale a 2 kilos aproximadamente de basura por habitante al día (Gestión, 2022); sin embargo, hasta 2018 Estados Unidos enviaba al extranjero la mitad de sus plásticos reciclables, llegando 88% de éstos a naciones que no poseían los recursos adecuados para administrarla. Además, hasta 2016, Estados Unidos tenía sólo 4% de la población mundial, pero generaba 17% de la basura plástica del mundo (Parker, 2020). A pesar de ello, no es el único país contaminante. Los países con ingresos más altos per cápita generan más del 34% de los desechos, pese a que en ellos sólo vive 16% de la población del planeta (BBC, 2018).

Al mismo tiempo podemos ver cómo el impacto del deterioro también es desigualmente padecido, pues la industrialización, los megaproyectos y los monocultivos a gran escala son colocados en países del Sur, sin que por ello exista algún tipo de compensación para las regiones y grupos sociales afectados por los residuos derivados de estas prácticas.

Es por ello que el cuidado de los ecosistemas en América Latina es una lucha antiimperialista por la defensa de los bienes comunes: agua, tierra, aire. Esta defensa de los medios primarios para la vida es lo que define a los ecofeminismos del sur. Como denuncia la ecofeminista hindú Vandana Shiva: “La demanda por recursos para abastecer las economías de mercado que dominan ciertas fuerzas mundiales hace disminuir cada vez más la base de recursos para la supervivencia” (Shiva, 2004, p. 3).

En ese sentido, los ecofeminismos del sur han denunciado también el racismo ambiental del modelo desarrollista, pues las afectaciones de los megaproyectos suelen ser sufridas por personas racializadas, marginalizadas, precarizadas y/o vulnerables. De modo que cuando hablamos de ecología en esta región también es necesario hablar de interseccionalidad, ya que la ubicación geográfica, la racialidad, el género y la condición económica marcarán cómo se vive la crisis climática y la contaminación; definirán quién tiene acceso a un medio ambiente sano y sobre quién recaen los problemas de salud. De esta manera, los ecofeminismos del sur no sólo cuestionan los paradigmas entre cultura y naturaleza, sino que se articulan también como una denuncia de las afectaciones y como una demanda de restauración.

En la región latinoamericana vemos cómo frente a la exclusión, el empobrecimiento y las desigualdades, se desarrolla un ecofeminismo basado en la defensa de la tierra, motivo por el cual este movimiento es nombrado por la socióloga Maristella Svampa como *ecoterritorialidad*. De acuerdo con Svampa, este feminismo tiene actores sociales provenientes de sectores populares, indígenas y de grupos desfavorecidos. Su enfoque social está fuertemente marcado, pues se activa ante la urgencia de frenar la explotación pero, sobre todo, para resguardar la vida en las regiones empobrecidas, signadas por el despojo y/o que viven fuertes afectaciones ambientales derivadas de las industrias extractivas (2021).

En el presente capítulo se analizarán proyectos artísticos cuyo contenido hace evidentes los problemas ecosociales en los contextos latinoamericanos. El

acercamiento metodológico consiste en analizar cinco obras de arte contemporáneo, a partir de las cuales se abordarán tanto los contextos como las poéticas de las artistas para hacer visible el sufrimiento ambiental al que los territorios latinoamericanos son sometidos.

He seleccionado estas obras por su énfasis en el tratamiento de problemas desde una perspectiva ecosocial, es decir, la demostración de cómo las problemáticas ambientales no sólo afectan a la naturaleza, sino también a las personas

Entender la cultura como el cultivo de vínculos

y las comunidades. Estas piezas muestran que las problemáticas no son recientes, pues están asociados a las des-

igualdades impuestas desde el periodo colonial, con lo cual las piezas elegidas manifiestan imaginarios antiimperialistas y un perfil decolonial, oponiéndose a naturalizar las prácticas de explotación del territorio.

Por otro lado, la relacionalidad es un factor muy presente en estas piezas. En todos los casos abordados, el trabajo con asociaciones, comunidades, estudiantes o grupos de mujeres, configuran procesos micropolíticos para construir otros marcos epistemológicos donde la asociación, los afectos, la imaginación compartida y la esperanza activa, se abren paso para reorganizar la vida.

Si para el capitalismo neextractivo del siglo XXI los bienes comunes se han transformado en *commodities*, como lo denuncia Maristella Svampa (2021, p. 4), las artistas intentan mostrarnos una relación más profunda con los entornos. Sus piezas nos invitan a cambiar la cultura del utilitarismo por una cultura afectiva y de cuidados como propone Svampa:

No se trata de sacralizar la naturaleza ni de esencializar el vínculo con ella, antes bien, se trata de defender la tierra y el territorio, mostrando que la sostenibilidad de la vida y del planeta se asienta sobre otro vínculo con el cuerpo y con la naturaleza, a la vez material y espiritual, en el marco de una epistemología de las emociones y de los afectos [Svampa, 2021, p. 6].

Si bien las epistemologías hegemónicas occidentales construyeron una oposición entre racionalidad y emotividad, colocando a la emotividad como rasgo de vulnerabilidad, autoras feministas como Sara Ahmed nos invitan a apreciar

cómo la emotividad y la racionalidad nunca están separadas y cómo la afectividad nos lleva también a adoptar prácticas de oposición a las narrativas dominantes: “El feminismo involucra una respuesta emocional al “mundo”, en la cual la forma de la respuesta implica una reorientación de nuestra relación corporal con las normas sociales” (Ahmed, 2015, p. 259).

De este modo, las piezas presentadas buscan una receptividad corporal que movilice las emociones para llevar a cabo procesos de politización desde el ámbito afectivo. En ese sentido, la dimensión afectiva es revalorada para mostrar cómo los ámbitos asociados a lo femenino son productores de nuevas realidades.

Este recorrido ecoterritorial incorpora obras de artistas provenientes de cinco países: Guatemala, México, Brasil, Perú, y Colombia. Cuatro de ellos son considerados como países megadiversos (Brasil, Perú, México y Colombia) y tres albergan en su territorio parte de la Amazonia (Brasil, Perú y Colombia), lo que al mismo tiempo les coloca como blancos de procesos extractivos.

En el primer apartado, “Situando las ecologías desde el sur”, la pieza de la artista guatemalteca Marilyn Boror Bor, *Nos quitaron la montaña, nos dieron cemento*, presenta los daños que la expansión cementera ha traído a su comunidad. Si bien la industria cementera es una de las más contaminantes a nivel mundial, su presencia se encuentra tan normalizada que pocas veces se reflexiona sobre el daño ambiental que provoca.

En el segundo apartado, “También los territorios devastados son naturaleza”, la pieza de la artista Carolina Bollaín, *Senderismo antropocénico*, nos lleva a reflexionar sobre la marginación que sufren los paisajes afectados por las industrias y los megaproyectos, invitándonos a realizar caminatas con los colectivos de activistas y de defensa del territorio para conocer esa otra cara del desarrollismo. En el mismo apartado comparto un trabajo realizado por mí con estudiantes, donde se denuncia la vulnerabilidad de las personas defensoras de la tierra en territorio latinoamericano ya que, a diferencia del impacto mediático y el prestigio que los ambientalistas europeos pueden llegar a tener, en América Latina se convierten en blanco de ataque y viven bajo amenazas constantes.

En el apartado tres, “Afectos y familias ambientales”, la aproximación a la obra *To see the forest standing* (2017) de la artista Maria Thereza Alves, de Brasil, nos invita a conocer el trabajo de 34 agentes agroforestales indígenas y su lucha por mantener los ecosistemas amazónicos vivos, acercándonos a las

epistemologías originarias donde el cuidado de los territorios es un vínculo familiar y sagrado con la tierra.

En el apartado cuatro, “Ser indígenas en la ciudad y mantener los vínculos con el río”, presento la obra *Serenata para un río hablador* (2021) de la artista peruana Sandra Nakamura, quien en conjunción con mujeres de la comunidad shipibo-konibo crean e interpretan cantos *mashá*³ para el río Rímac en el hábitat citadino de Lima donde se encuentran asentadas, mostrándonos que el vínculo con la naturaleza puede prevalecer incluso en urbanizaciones hostiles.

Finalmente, en el último apartado de este capítulo, “Cultivando los saberes ancestrales”, reviso el proyecto *Mihique-suna gue* de la colectiva Zanjas y Camellones, quienes reviven un sistema de cultivo prehispánico en una reserva de Bogotá, donde cultivos de agua y tierra integran un ecosistema diverso. Esta obra nos invita no sólo a conocer una práctica ancestral, sino a comprender con mayor profundidad el papel que podemos tener como agentes regeneradores en nuestros entornos.

El cruce entre prácticas artísticas vinculadas con comunidades y el discurso ambientalista no es casual, los lenguajes estéticos nos ofrecen la posibilidad de desarrollar nuestra sensibilidad ambiental. Dado que la justicia climática es una deuda creciente, importa generar espacios transformadores para desnaturalizar la visión extractiva que ha imperado sobre América Latina y crear una cultura de cuidado de la vida y de los entornos. Este cambio de narrativa requiere de las herramientas imaginativas, emotivas y movilizadoras que el arte puede ofrecer.

Situando las ecologías desde el sur

Nos quitaron la montaña, nos dieron cemento es un proyecto artístico iniciado en 2023 por la artista guatemalteca Marilyn Boror Bor para denunciar el despojo de la tierra y las consecuencias ambientales que ha tenido el establecimiento de la planta de Cementos Progreso en su comunidad. El proyecto se compone de una instalación (Figura 1), un *performance* (Figura 4) y un tríptico con imágenes de mujeres de su comunidad (Figura 3). La instalación se integra por vasijas de

3 Tipo de canto repetitivo que se utiliza para la curación.

barro que le fueron donadas por su madre, sus abuelas, sus tías y otras compañeras de la región maya con las que la artista tiene vínculos (Figura 2). Todas fueron usadas previamente por ellas en su vida cotidiana por lo que están cargadas de afectos y memorias. La artista llenó de cemento fresco los recipientes; sin embargo, al secarse, el cemento se hinchó rompiendo su contenedor. La artista creó así una metáfora del daño que el cemento ha traído a su comunidad.

Marilyn Boror Bor es una artista maya-kaqchikel originaria de San Juan Sacatepéquez o Tierra de las Flores. En este lugar se asentó desde 2013 la planta San Gabriel de Cementos Progreso. La industria cementera ha sido una de las más favorecidas durante la era neoliberal a nivel global. De acuerdo con la BBC, el cemento es el material fabricado más utilizado en la historia (Rodgers, 2018). Si bien, cuando hablamos de contaminación, el plástico aparece con los mayores titulares, todo el plástico producido en los últimos 60 años suma 8000 toneladas, mientras que la industria del cemento produce una cantidad superior a ese número cada dos años (Watts, 2019).

Según la Asociación Europea del Cemento, por cada tonelada de material se libera como mínimo, media tonelada de CO₂ (Sputnik, 2019), siendo la fuente de aproximadamente 8% de las emisiones de dióxido de carbono del mundo (Rodgers, 2018). La industria cementera emite a la atmósfera más CO₂ que el combustible de aviación (2,5%) y no está muy lejos del generado por la agricultura (12%) (Rodgers, 2018).

Según la Agencia Internacional de Energía, se está fabricando más cemento que nunca y la intensidad de producción de CO₂ también ha aumentado un 9.2% por tonelada (Romero, 2022). Para obtener cemento se requiere descomponer la piedra caliza y para ello es necesario someterla a más de más de 1400 °C. Cuando el carbono entra en contacto con el aire, se convierte en CO₂, que asciende a la atmósfera y contribuye al efecto invernadero.

Además de la contaminación del aire, el cemento también afecta a los suelos al impedir la filtración del agua en la tierra, lo cual trae consigo inundaciones, desertificación y contaminación de las aguas subterráneas.

Por otro lado, la industria del cemento consume casi una décima parte del uso de agua en las industrias. El 75% de este consumo se da en regiones que sufren de sequías (Watts, 2019). A ello hay que agregar las afectaciones que las comunidades sufren al vivir cerca de una cementera:



Figura 1: *Nos quitaron la montaña, nos dieron cemento*, Marilyn Boror Bor, 2023. Instalación en la Bienal de Sao Paulo. Registro realizado por Jimena Pons Ganddini, cortesía de la artista.



Figura 2: *Nos quitaron la montaña, nos dieron cemento*, Marilyn Boror Bor, 2023. Registro realizado por Jimena Pons Ganddini, cortesía de la artista.

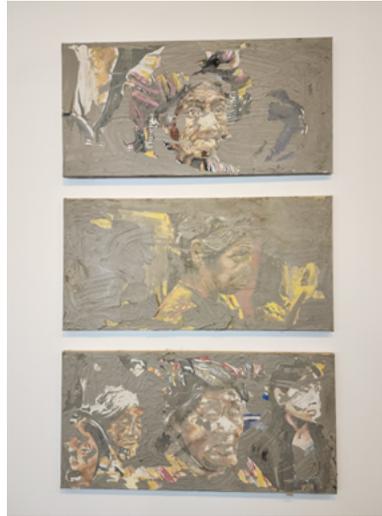


Figura 3: *Nos quitaron la montaña, nos dieron cemento*, Marilyn Boror Bor, 2023. Rostros de mujeres de la comunidad de San Juan Sacatepéquez. Registro realizado por Jimena Pons Ganddini, cortesía de la artista.

El ruido, el polvo, la voladura (vibraciones), la contaminación del agua, los impactos visuales, la destrucción del patrimonio y los impactos amplios a la fauna y flora. Y aunque se ha demostrado que el ruido y el polvo generado por la voladura, la perforación, la trituración, el cribado; la carga de palas y camiones; y el polvo adicional generado a partir de los apilamientos y el movimiento de camiones por los caminos de la cantera es el contaminante más visible vinculado a la extracción y el procesamiento de cemento. También el bombeo de agua para permitir la excavación plantea amenazas al agua superficial por sedimentación de sólidos en suspensión. La contaminación de los sólidos y los hidrocarburos disueltos, así como la contaminación de aguas subterráneas, y alteración de los manantiales y pozos locales, son otros factores que hay que considerar al evaluar los impactos de una cementera en los territorios y cuerpos que habitan esos entornos [Ventura, 2019].

Como se puede apreciar, las cementeras convierten a los territorios en zonas de sacrificio. Así podemos ver en la obra de Boror Bor cómo se intersecciona lo

étnico ya que, al tratarse de una comunidad originaria, no se han tomado medidas de cuidado o resarcimiento por las afectaciones.

Por otro lado, si bien el agua es un bien indispensable para la vida y debería ser accesible para las personas, el capitalismo prioriza su uso para las industrias. Como analiza Svampa:

Cada vez se destina más agua para la minería metálica y para el litio, más agua para el fracking, mientras los ríos son represados y/o convertidos en rutas acuáticas del extractivismo, los glaciares son destruidos no solo a causa del calentamiento global sino por la minería, los humedales son devastados por incendios o eliminados para expandir la frontera agropecuaria y urbanística, las cuencas hídricas aparecen cada vez más contaminadas por derrames, o experimentan bajantes históricas —como sucede con el río Paraná, el segundo de Sudamérica después del Amazonas, y las redes de agua potable son contaminadas por agrotóxicos y químicos industriales. Así, la defensa del agua como bien común, público, y derecho humano fundamental es uno de los ejes troncales de las luchas ecoterritoriales encabezadas por las mujeres, en el proceso de sostenibilidad de la vida [2021, p. 21].

Como mencioné en la introducción de este libro, desde la época colonial se proyectó sobre los territorios donde habitaban las comunidades originarias una mirada que les representaba como inexistentes, así sus territorios fueron y han sido apropiados por el Estado y por las corporaciones.

Aunque las comunidades siempre han tratado de luchar contra esta visión, sus voces no son escuchadas por el sistema, sino por el contrario, se ha tratado de invisibilizar sus reclamos, pues como denuncia Svampa, para los Estados y las corporaciones: “se trata sólo de ciudadanos de segunda, de vidas tóxicas y descartables” (2021, p. 13). La obra de Boror Bor es un reclamo a esta situación y nos invita a reflexionar sobre estos atropellos.

En la instalación de Boror Bor podemos ver cómo el barro de las vasijas moldeadas por las manos de las alfareras nos habla de un vínculo con la tierra; mientras que el cemento que proviene de un proceso industrial es la expresión de la explotación de la tierra donde ésta es vista como mero recurso masificado. Las vasijas que se rompen nos interpelan mostrando la irrupción de los procesos

capitalistas en regiones que anteriormente habían podido preservar sus propias cosmogonías y que ante el avance del capitalismo ven su vida amenazada.



Figura 4: Registro del *performance* “Monumento vivo”. Marilyn Boror Bor se coloca en un pedestal mientras vierten cemento en sus pies. Imagen cortesía de la artista.

Además de la instalación descrita, Marilyn Boror Bor realiza un *performance* en el cual se coloca sobre un pedestal donde se puede leer el título “Monumento vivo” mientras vierten cemento sobre sus pies. Con esta pieza la artista coloca su cuerpo como representación de toda su comunidad que ha sido afectada. También es un reclamo que apunta a criticar cómo las comunidades originarias suelen ser exaltadas en los museos, mientras se les margina en sus propios territorios.

Otra parte de la obra de Boror Bor en este proyecto incluye una imagen esgrafiada en cemento con el rostro de mujeres de su comunidad, así la artista nos hace ver cómo a pesar de todo, las mujeres continúan en resistencia protegiendo la vida. Sus rostros sobre el cemento nos muestran la confrontación entre un sistema de devastación y el sistema de organización de las comunidades originarias donde las mujeres mantienen la memoria y los cuidados de su entorno.

La obra de Boror Bor es un llamado para dejar de normalizar que existan vidas sacrificables, para confrontar las desigualdades y solicitar que se deje de exponer a las comunidades a situaciones invivibles. Este tema será tratado también en el siguiente apartado.

También los territorios devastados son naturaleza

Senderismo antropocénico es un proyecto de trabajo de la artista mexicana Carolina Bollaín realizado en 2021. Su propuesta consistió en realizar recorridos y exploraciones por zonas devastadas en el estado de Coahuila y sus alrededores, teniendo por guía a personas defensoras del territorio y ambientalistas. El senderismo integró diez rutas para hacer visible la extracción de agua en la comunidad de Jalpa, el despojo de territorio por proyectos mineros en Salaverna, Zacatecas; la extracción de piedra en Arteaga, Coahuila; la extracción de tierra para ladrilleras, así como el desecho de materia tóxica por la fábrica Tupy y un basurero ilegal en Saltillo; la tierra desgastada por la explotación agrícola en Paredón, Coahuila; la tala ilegal de árboles en la Sierra de la Marta, Coahuila; y finalmente, la contaminación de la tierra en Mapimí, Durango (Figura 5).



Figura 5: *Senderismo antropocénico*. Registro del recorrido en Jalpa, Ruta Rosa. Fotografía de registro de Criss Poulan, cortesía de la artista Carolina Bollaín.

Estos recorridos fueron acompañados por fotografías y filmaciones donde podemos apreciar los paisajes arrasados por prácticas contaminantes y extractivas. También vemos a la artista ocupando los huecos que han quedado en la tierra por la destrucción de los suelos, mostrando su propio cuerpo y el cuerpo de la tierra como territorios heridos. El proyecto es interesante porque existe una visión idealizada de la naturaleza y cuando se habla de senderismo, éste se asocia con caminatas hacia lugares como bosques o territorios arbolados, en cambio, la artista nos coloca frente a la realidad de una naturaleza expuesta a las prácticas capitalistas que han arrasado con ella, paisajes donde podemos ver los ecocidios provocados por los modelos neoliberales de desarrollismo.

Otro aspecto importante es que la artista nombró a cada recorrido con el apelativo de una mujer, con lo cual dota de identidad a los territorios y los convierte en sujetos. Esto es importante porque la visión occidental de la naturaleza la contempla como objeto pasivo; sin embargo, **en países como Bolivia y Ecuador, los territorios comienzan a ser vistos como sujetos de derecho, concebidos como espacios de vida y como generadores de cultura.** De modo que dar nombre al territorio forma parte de un acercamiento afectivo para dotarles de identidad.

Algo importante también es que los nombres de las rutas son un homenaje a las mujeres de las comunidades o bien, de mujeres con quienes visitó los lugares, por ejemplo, Rosa es el nombre dado al recorrido en Jalpa, como homenaje a doña Rosa, habitante de la región que la recibió en su cocina. Otros nombres provienen de familia, amigas y cómplices que la acompañaron y con ello, la artista asocia la afectividad interpersonal con una afectividad hacia los lugares devastados; esos que la sociedad preferiría no ver, esos que no aparecen en los mapas turísticos y que pocas personas visitan por voluntad propia (Figura 6).

Esta obra nos coloca de nuevo ante la injusticia ecocida, pues los megaproyectos hacen ricos a unos cuantos mientras afectan a muchas comunidades. De acuerdo con Maristella Svampa, la región latinoamericana es una de las más desiguales en el mundo:

En 2013-2014, según Oxfam, 10% de las personas más ricas de la región se quedaba con 37% de los ingresos; pero si se consideraba la riqueza, estos

datos ascendían de modo abrumador, mostrando que el 10% más rico acumulaba 71% de la riqueza; mientras el 1% más privilegiado se quedaba con 41% [Svampa, 2021, p. 4].



Figura 6: *Senderismo antropocénico*. Recorrido en Saltillo, Ruta Tita. Fotografía de registro de Criss Poulan, cortesía de la artista Carolina Bollaín.

Esta desigualdad entre quienes viven los privilegios económicos y tienen acceso a ambientes cuidados y aquellos que sufren de las afectaciones ambientales, debe ser expuesta para revertir la situación. Los impactos ambientales y socio-sanitarios deben dejar de ser normalizados en nombre de un supuesto progreso que sólo es gozado por unos cuantos, mientras que las vidas de las comunidades son vulneradas. La obra de Carolina Bollaín nos muestra estos territorios que son defendidos por sus comunidades.

Por otro lado, en mi propio trabajo como artista he procurado poner en valor a las personas defensoras del territorio cuyas vidas son vulneradas. En 2018 desarrollé la instalación *En peligro de extinción* (2018) junto con mis estudiantes de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (Figura 7). La obra consiste en 38 jaulas de pájaros que contienen cada una el dibujo de un pájaro acompañado de la historia de una persona ambientalista o defensora de la

tierra que ha sido agredida, encarcelada o asesinada en respuesta a su trabajo. El primer montaje de la pieza se realizó en el Día Mundial del Medio Ambiente con la finalidad de sensibilizar a la comunidad, pues no sólo la flora y la fauna son puestos en peligro por los crecientes avances extractivos; también las y los defensores ambientales sufren en sus propias vidas la violencia estructural ecocida.



Figura 7: *En peligro de extinción*, Yunuen Díaz, 2018. Intervención en el Centro de Investigación en Biodiversidad y Conservación. Imagen cortesía de la artista.

De acuerdo con el informe del Centro Mexicano de Derecho Ambiental, de 2010 a 2017 se registraron 391 casos de violencia contra defensores ambientales en México (Leyva et al., 2018). Un informe de Global Witness indica que en 2020 se registraron 30 ataques letales contra las personas defensoras de la tierra, un aumento del 67% respecto a 2019. Además de ello, la violencia es focalizada, pues la mitad de los ataques se realizaron en comunidades indígenas. Esta situación es una expresión manifiesta de hasta qué punto los megaproyectos extractivos son sostenidos mediante violencias múltiples, no sólo contra el territorio, sino contra las personas.

En el ensayo “Defender la tierra”, la pensadora mixe Yásnaya Aguilar denuncia los altos niveles de impunidad en México en los ataques contra ambientalistas, pues cerca del 90% de los casos denunciados continúan sin justicia (Aguilar, 2022).

A diferencia de las asociaciones europeas como Amnistía Internacional o Greenpeace, que logran tener mucha visibilidad, influencia y reconocimiento, las personas defensoras en México no tienen un protagonismo mediático y por ello sus vidas están en peligro, ya que se enfrentan a un sistema global de poder. Exponer esta situación se vuelve necesario para construir sistemas de justicia ambiental que abriguen a quienes cuidan de los entornos. Este tema también será tratado por Maria Thereza Alves en su obra.

Afectos y familias ambientales

To See the Forest Standing (2017) es un proyecto de Maria Thereza Alves con la Asociación del Movimiento de Agentes Agroforestales Indígenas del Estado de Acre en Brasil (AMAIIAC), dedicados a preservar las áreas boscosas de su territorio. Alves entrevistó a 34 de los 145 agentes que cuidan 204 reservas. Estas entrevistas se presentan en una instalación donde cada uno aparece en la pantalla compartiendo las visiones sobre su propio entorno y el trabajo que realizan (Figura 8). Estos agentes no son reconocidos por el gobierno brasileño y por lo tanto no reciben ningún salario por su trabajo, a pesar de tener a su cargo la responsabilidad del cuidado del Amazonas brasileño.

Los agentes forestales son responsables de mantener una agricultura sustentable, resguardar la vida de los animales, organizar campañas de reforestación y proteger las fuentes de agua, así como de realizar programas de educación ambiental y mantener el cuidado de los sitios arqueológicos. Su trabajo es muy importante; sin embargo, el vano reconocimiento de su labor es un síntoma de cómo los Estados invisibilizan y desestiman el trabajo de las comunidades originarias (Figura 9). Acre es un estado con más del 80% del territorio aún cubierto por bosques; sin embargo, en 1999 el Partido de los Trabajadores inició una campaña para introducir en la zona el “capitalismo verde”. Este proceso comenzó en 1999, apoyado por el Banco Mundial, cuando se introdujeron programas de supuesto apoyo a las comunidades originarias; sin embargo, según relata Leticia Yawanawá (Atai Yawanawá en su propia lengua), consejera de la organización de mujeres indígenas SITOAKORE,⁴ en realidad estos “apoyos” afectaron la vida

4 Organización de Mujeres Indígenas de Acre, Sur de la Amazonia y Noroeste de Rondonia.



Figura 8: *To See the Forest Standing*, 2017. Vista de la instalación. Cortesía de Maria Thereza Alves.

de las comunidades. Por ejemplo, anteriormente en la comunidad se producían alimentos para autosustento y tras los programas, se volvieron dependientes de las bolsas de comida del gobierno, por otro lado, los programas estuvieron acompañados de evangelizaciones que instauraron nuevos dogmas alterando la cultura endémica, además, el empobrecimiento de las mujeres las ha llevado a migrar. Finalmente, aunque estos programas debían reducir la deforestación, en realidad ésta aumentó, sobre todo en el periodo de gobierno del presidente Bolsonaro (Cabello y Jutta, 2022, pp. 46-53).

Para frenar este capitalismo verde, las propias comunidades se han organizado. Conscientes de que la relación entre el cuidado de los bosques y la preservación de su cultura se encuentran emparentados, formaron la Asociación del Movimiento de Agentes Agroforestales Indígenas del Estado de Acre en 2002, aunque desde 1996 ya se estaban formando los agentes agroforestales indígenas para preservar la lengua y la cultura de su comunidad.

En ese sentido, actualmente en la región latinoamericana vemos cómo numerosos grupos de comunidades originarias están organizados para trabajar en el fortalecimiento de su cultura, su identidad y la preservación de su territorio.

To See the Forest Standing

Agroforestry Agents of the State of Acre

Banê
Huni Kain People, Terra Indígena Kaxinawá do Rio Jordão

Busá
Huni Kain People, Terra Indígena Katukina/ Kaxinawá

Sã
Shanawa People, Terra Indígena Katukina/ Kaxinawá

Muru
Huni Kain People, Terra Indígena Alto Purus

Mashã
Huni Kain People, Terra Indígena Katukina/ Kaxinawá

Kakã
Huni Kain People, Terra Indígena Kaxinawá de Nova Olinda

Dasu
Huni Kain People, Terra Indígena Alto Rio Purus

Yube
Huni Kain People, Terra Indígena Rio Humaitã

Shanya
Huni Kain People, Terra Indígena Kaxinawá do Serengal Independência

Tene
Huni Kain People, Terra Indígena Alto Jordão

Keã
Huni Kain People, Terra Indígena Kaxinawá Praia do Carapanã

Pya lo
Asháninka People, Terra Indígena Asháninka do Rio Amoneau

Sã
Huni Kain People, Terra Indígena Curalinho

Busê
Shanawa People, Terra Indígena Katukina/ Kaxinawá

Isaka
Huni Kain People, Terra Indígena Igarapé do Caucho

Mand/ Ibatãai
Huni Kain People, Terra Indígena Kaxinawá do Rio Jordão

Yuvãna Shãwã
Shãwãwã People, Terra Indígena Arara

Tnaã
Yawanawã People, Terra Indígena Rio Gregório

Kaku
Nupikun People, Terra Indígena Campina/ Katukina

Pupua
Nukuni People, Terra Indígena Nukuni

Yãki
Huni Kain People, Terra Indígena Kaxinawá Praia do Carapanã

Muru
Huni Kain People, Terra Indígena Kaxinawá Praia do Carapanã

Yura Shawã
Shãwãwã People, Terra Indígena Arara

Katã Shawã
Shãwãwã People, Terra Indígena Araras

Xindu
Poyanawã People, Terra Indígena Poyanawa

Yawa Kaxãu
Yawanawã People, Terra Indígena Yawanawã do Rio Gregório

Ninawã
Huni Kain People, Terra Indígena Igarapé do Caucho

Shãwã Daxãya
Shanawa People, Terra Indígena Arara

Sã
Huni Kain People, Terra Indígena Colônia 27

Poyã/ Nawa Sharu
Nupikun People, Terra Indígena Campina/ Katukina

Nesmer
Huni Kain People, Terra Indígena Alto Rio Purus

Pãka
Katukina People, Terra Indígena Rio Gregório

Zãnhã Yãbe
Huni Kain People, Terra Indígena Kaxinawá Praia do Carapanã

Yãka
Shãwãwã People, Terra Indígena Arara do Igarapé Humaitã, member of AMAAIAC (Association of the Movement of Indigenous Agroforestry Agents of the State of Acre)

Video installation by Maria Thereza Alves for "Verschwindende Vermächtnisse: Die Welt als Wald". Curated by Anna-Sophie Springer & Elsevier Turpin. Centrum für Naturkunde, Universität Hamburg, Germany 2017.

Figura 9: To See the Forest Standing, 2017. Afiche de la exposición. Cortesía de Maria Thereza Alves.

De acuerdo con las Naciones Unidas, la tierra, los territorios y los recursos que tradicionalmente han poseído u ocupado los pueblos indígenas contienen 80% de la diversidad biológica del mundo (Trujols, 2018). Esto es el reflejo de una relación cercana entre las comunidades y su territorio que se traduce en un trabajo de cuidado sostenido a lo largo del tiempo. Por otro lado, si bien en las narrativas occidentales se dice que el Amazonas es un territorio biodiverso porque no ha sido aún alterado por la mano humana, lo cierto es que las poblaciones indígenas han vivido en él desde hace siglos y según recientes investigaciones, han sido ellas quienes han contribuido a aumentar la diversidad y la fertilidad de la región. Como ejemplo de ello se puede mencionar que las comunidades originarias propiciaron el cultivo de plantas que permitían la absorción efectiva del carbono de la atmósfera. Cultivos como el árbol de nuez (con una altura de 50 metros y un periodo de vida de hasta mil años) han sido encontrados especialmente cerca de asentamientos indígenas, cuestión que permite evidenciar que fueron desarrollados por las propias comunidades. De acuerdo con Carolina Levis, ecologista de la Universidad Federal de Santa Catarina en Florianópolis: “La selva amazónica puede considerarse un patrimonio natural y cultural de importancia mundial porque contiene el legado de la interacción con el ser humano y con muchas otras especies” (Ferreira, 2019).

Yásnaya Aguilar Gil ha analizado cómo la división entre naturaleza y cultura de la tradición occidental no encuentra correspondencia en el pensamiento de los pueblos originarios, pues éstos se entienden como parte de la naturaleza y ésta es una de las razones por las que hay una relación de cuidado entre las comunidades y sus entornos (Aguilar, 2022).

Como explica la escritora mixe Ana Matías Rendón, en las comunidades originarias el territorio se entiende en su relación material como proveedora de todas las cosas que son necesarias para la vida: el agua, el oxígeno, la tierra para cultivar; y por otro lado, se le considera como un ser sagrado, pues se observa en la Tierra esa capacidad de regeneración y creación que sustenta la vida cíclicamente, por ello se le trata con respeto y cuidado (Matías, 2022).

De acuerdo con la antropóloga métris Zoe Todd y la geógrafa y artista sonora Anja Kanngieser, en las comunidades originarias existe una filiación con el entorno que ellas han nombrado parentesco o familiaridad ambiental. Mientras las narrativas capitalistas exaltan la individualidad, la competencia y la acumulación

económica, normalizando la explotación de los territorios, la propuesta de Todd y Kanngieser es comprender cómo las relaciones de parentesco articulan relaciones de reciprocidad:

El cuidado es atender a quienes te rodean y la reciprocidad es crear maneras de honrar y fortalecer las interdependencias y necesidades colectivas, es usar el poder que tienes para dismantelar las asfixiantes estructuras del mundo de los colonizadores [Todd y Kanngieser, 2020].

Esta relación entre el cuerpo, el territorio, la comunidad y la naturaleza, es muy importante para las comunidades originarias. No se puede entender el pensamiento sin cuerpo pues todo pensamiento está encarnado, pero tampoco podemos pensar en un cuerpo aislado del mundo: el cuerpo siempre está en relación con otros, los entornos laborales, escolares y vecinales conforman un ecosistema social (interdependencias); y además ese cuerpo siempre está en un entorno ambiental; no vivimos en el vacío, nuestro cuerpo siempre está situado en un lugar transformándose con lo que le rodea: los suelos, las plantas, el clima, el acceso al agua, la calidad del aire, el tipo de alimentos a los que se tiene acceso, entre otros factores, impactan no sólo la salud, sino la forma en la que percibimos el mundo (ecodependencia). Por lo tanto, es necesario hacer visible esta relación que las feministas comunitarias latinoamericanas, como Lorena Cabnal, nombran *cuerpo-territorio* (Cabnal, 2013), pues en efecto, hay un entrelazamiento entre nuestro cuerpo y el entorno social, cultural, político y ambiental; además, específicamente para las mujeres indígenas que sufren discriminaciones y violencias debido a su género y su etnicidad, se ha vuelto fundamental hacer visible este entrelazamiento.

La obra de Maria Thereza Alves nos presenta otras formas de reconocernos como parte de la tierra al acercarnos a las epistemologías originarias de las comunidades amazónicas. Sus historias nos ofrecen la posibilidad de reconstruir nuestras filiaciones y parentescos ambientales para reencontrar nuestros vínculos con el entorno.

Ser indígenas en la ciudad y mantener los vínculos con el río

*Serenata para un río hablador*⁵ es un proyecto realizado en 2021 por la artista peruana Sandra Nakamura en colaboración con mujeres de la comunidad amazónica shipibo-konibo, asentadas en la ciudad de Lima. La obra consistió en la creación e interpretación de cantos *mashá*, con la intención de sanar el río Rímac que atraviesa la capital peruana.

Las participantes y coautoras del proyecto de la comunidad shipibo fueron Sina Mea (Salomé Buenapico), Pesin Kate (Cordelia Sánchez), Metsa Rama (Pilar Arce) y Metsa Kate (Rossy Silvano), quienes crearon los cantos que se escucharon a lo largo de una jornada a través de una grabación y en varios momentos del día en su propia voz. Se trató de provocar un encuentro con el río a través de las voces de las shipibas en cuya cultura el agua tiene un lugar central (Figura 10).

Esta es la transcripción traducida de uno de los cantos:

Hoy canto una canción
Dedicada al río
Canto en memoria de mis familiares
Canto en memoria de mis amistades
Canto en memoria de mis conocidos

Mi canto se dirige a todas las mujeres
Mi canto se dirige a todos los varones
Para que me escuchen
Estén donde estén

Sé que mi voz será amplificada
Al cantar

Ella me dijo que grabaría mi voz
Para que mi canto se replique

5 El proyecto fue comisionado para “Espacios Revelados: Lima”, un proyecto de la Fundación Siemens, Alemania, en <https://www.instagram.com/espaciosreveladoslima/>

A través de los medios tecnológicos
Y llegue a todos ustedes

Estoy cantando en la ribera del río
El viento impulsará mi voz hacia el horizonte
Y mi canto ha de escucharse a grandes distancias
Y en todas las comunidades

Sé que algún día han de extrañarme
Cuando mi cuerpo ya no esté
Mencionando mi nombre
Recordarán que yo canté en este lugar
Y le entregué mi voz al río.

En esta obra la voz del río y la voz de las mujeres configuran un horizonte común donde se entrelaza el cuerpo-territorio. El río contaminado y la amenaza a la cultura de las comunidades shipibo se conjugan en una enunciación que permite a la audiencia empatizar con otros horizontes de sensibilidad.

Por otro lado, como parte de su cultura, las mujeres shipibo también realizan dibujos con figuras geométricas. Sus diseños conocidos como *kené* tienen un significado profundo y forman parte de su espiritualidad. Para la intervención con Nakamura, las mujeres crearon un diseño especial con líneas geométricas azules que simbolizan el río y lo colocaron en el Puente Trujillo, donde interpretaron sus cantos en su lengua originaria (Figura 11). A diferencia de otras comunidades que han optado por mimetizarse con el entorno urbano, las shipibo-konibo intentan mantener su cultura, su lengua y su organización comunitaria.

Según analiza la estudiosa Françoise Morin, las comunidades shipibo konibo han tenido una gran resistencia a la asimilación occidental: desde la época colonial tuvieron enfrentamientos con los misioneros que querían evangelizarles; posteriormente, en el periodo de extracción del caucho, fueron obligados a trabajar en ese ramo; en 1930 una nueva oleada de misioneros, esta vez protestantes, incursionó en territorio shipibo; más tarde, una ola migratoria impulsada por el Estado peruano, buscó vincular a la Amazonia con el “desarrollo nacional”, construyendo la carretera Lima-Pucallpa (Morin, 1998). Todos estos



Figura 10: Registro de la intervención *Serenata para un río hablador* de Sandra Nakamura, con las mujeres shipibo-konibo de la comunidad Cantagallo, río Rímac, 2021. Fotografía de Edi Hirose.



Figura 11: Registro de la intervención *Serenata para un río hablador* de Sandra Nakamura, con las mujeres shipibo-konibo de la comunidad Cantagallo, río Rímac, 2021. Fotografía de Edi Hirose.

factores fueron alterando la vida en el Amazonas de las comunidades shipibo-konibo, quienes pese a todas estas intervenciones continúan resguardando su cultura.

La población indígena amazónica que vive en ciudades ha ido creciendo significativamente en los últimos veinte años. De acuerdo con el investigador Oscar Espinosa, el asentamiento shipibo-konibo de Cantagallo en Lima comenzó a formarse en el año 2000. Aunque hay diferentes versiones sobre su llegada, la que apunta Espinosa como más probable fue una invitación para vender sus artesanías en un festival, al término del cual 7 familias decidieron quedarse a vivir en Lima. Según el autor, este número fue aumentando rápidamente y para 2013 eran un aproximado de 226 familias (Espinosa, 2019).

En 1978 el gobierno del general Morales Bermúdez promulgó la Ley de Comunidades Nativas y de Desarrollo Agrario de la Selva y Ceja de Selva, con la cual declaró que las tierras forestales no son propiedad de la comunidad indígena, sino que son cedidas para su uso por parte del Estado, esto significa que las comunidades no pueden ejercer soberanamente sobre su territorio. El otro problema con esta ley es que no reconoce la existencia de comunidades indígenas en entornos urbanos, por lo que las comunidades shipibo-konibo se han encontrado con múltiples trabas para concretar sus proyectos (Espinosa, 2019, p. 159).

En diferentes administraciones la comunidad shipiba de Cantagallo logró hacer acuerdos para tener un territorio en la ciudad de Lima con el objetivo de vivir su propia cultura, y aunque les prometieron la construcción del Proyecto Parque Rímac y Río Verde con viviendas y espacios para tener una universidad bilingüe, lugares de producción de su arte y zonas de cultivo, ningún gobierno ha cumplido con esos acuerdos. La comunidad shipiba se ha movilizado en diferentes ocasiones, teniendo en algunos momentos atención mediática, pero su situación no ha podido solucionarse aún y el asentamiento en el que habitan no posee las condiciones del proyecto Parque Rímac que les habían prometido, al contrario, es una zona con problemáticas diversas.

Por otro lado, el canto al río nos coloca frente a dos modos de relación con el entorno, por un lado, la de los pueblos originarios, cuidadosos de su hábitat y por otro, el modo de vida capitalista, consolidado como el modelo hegemónico que ha mostrado su poca empatía con la naturaleza. De acuerdo con la CEPAL, 90% de los contaminantes en todo el mundo son transportados por los ríos al

mar (Escobar, 2002). De acuerdo con información del Banco Mundial, 70% de las aguas residuales de Latinoamérica vuelven a los ríos sin ser tratadas (2013). Estos son ejemplos del poco cuidado que existe de las aguas en los modelos neoliberales que operan a nivel global.

Si bien el agua debería ser un bien común y aunque el acceso a agua limpia para todas las personas debería ser un derecho, poco a poco esta se ha ido privatizando y al ser un bien escaso, desde el año 2020 el agua comenzó a cotizarse en Wall Street. Maristella Svampa analiza:

El paso dado por el capitalismo financiero en relación con el agua desde una lógica puramente especulativa atenta contra los derechos de los pueblos y contra el sostenimiento de la vida, exacerba las problemáticas ya existentes, y aumenta la amenaza de crisis climática y colapso ecológico [Svampa, 2021, p. 16].

Este modelo económico que convierte al agua en un *commodity*, contrasta totalmente con la forma en la cual la cultura shipibo-konibo se relaciona con ella, pues para ellos, los ríos poseen un carácter espiritual. Escuchar a las mujeres shipibo-konibo es una invitación a reorganizar nuestra relación con el agua, pues todas las personas dependemos de ella para nuestra supervivencia, y en ese sentido, deberíamos asegurar el acceso a ella para todas las personas. El canto de las mujeres shipibo dignifica los ríos y nos recuerda nuestra dependencia de las aguas, construyendo con ello lo que la investigadora y curadora Lisa Blackmore nombra como cultura hidrocomún, para recuperar y reventar las conexiones sensoriales, estéticas y semióticas con el agua (Blackmore, 2022). El conocimiento de las culturas indígenas proviene de siglos experimentación y relación con la biodiversidad y los ecosistemas. La obra de Nakamura nos invita a reencontrarnos con esa sabiduría y sensibilidad ancestral para frenar las lógicas capitalistas que consumen el agua. Sobre ello también se hablará en el siguiente apartado.

Cultivando los saberes ancestrales

En la época prehispánica las comunidades muisca de Colombia habían desarrollado una tecnología muy refinada que les permitía cultivar sus alimentos de manera sustentable. Conocido como *mihique-suna gue* el sistema consistía en zanjas de agua donde vivían peces que delineaban camellones de tierra donde se cultivaba maíz, papa, frijol y quinoa. Sin embargo, con la llegada de los colonizadores, este tipo de cultivo fue dejado de lado y ciudades como Bogotá fueron perdiendo su vida acuática para dar paso a terrenos de cultivo occidental. En 2022, una colectiva liderada por la artista María Buenaventura, la curadora Juliana Steiner y el arquitecto paisajista Diego Bermúdez, asesorados por la abuela Blanca Nieves Ospina, buscó recuperar este sistema de cultivo extinto. Así nació la colectiva Zanjas y Camellones quienes dieron vida al sueño de rehacer este sistema de cultivo prehispánico en la hacienda Las Mercedes, al norte de Bogotá (Figuras 12 y 13).

Si bien, el proyecto fue complicado en un inicio debido a que las actuales normas sanitarias de producción no permiten la inundación de la tierra, lograron encontrar las condiciones para desarrollar el proyecto en la Reserva Forestal Thomas van der Hammen, dedicada a conservar esta área para mantener la conectividad ambiental entre los cerros orientales y el río Bogotá. Pese a que la zona fue declarada reserva en 2000, en 2016 el alcalde de Bogotá, Enrique Peñalosa, intentó urbanizar esta región, pero encontró la oposición de la comunidad de ambientalistas, quienes frenaron la propuesta. En ese sentido, el proyecto de la colectiva ayuda a visibilizar y mantener este refugio.

Algo importante de resaltar es que el proyecto de la colectiva Zanjas y Camellones,⁶ no sólo recupera una tecnología ecosistémica en la zona, sino que es una práctica de restauración biocultural para reconocer la relación ecosistémica ancestral de las comunidades muisca. Como tal, nos permite acceder a otras epistemologías casi borradas por la colonización.

6 Los integrantes de la colectiva son: María Buenaventura, Diego Bermúdez, Lorena Rodríguez Gallo, Sabina Rodríguez, la abuela muisca Blanca Nieves, Liliana Novoa, Guido Caicedo, Jesús Larrota, Juan Rodríguez, Alejandro Bernal, Leonel Vásquez, Diego Martínez Celis y Milena Camacho, en <https://zanjasycamellones.com/mihique-suna-gue-caminos-de-agua/>



Figuras 12 y 13: *Camellones muisca*, aún visibles en el humedal Jaboque, curvos y rectos, febrero 2022. Fotografía de María Buenaventura.

Si bien, actualmente el término Capitaloceno se usa para enfatizar que las crisis ambientales se deben específicamente a las prácticas capitalistas de sobre-explotación de los territorios. Algunos estudiosos como Bruno Latour y Donna Haraway nos recuerdan que la imposición del régimen colonial dio inicio a las devastaciones ecológicas en la región amerindia desde su implantación en el siglo XVI, ya que desde entonces se impusieron haciendas y grandes plantaciones que suplantaron los modelos de producción alimentaria originarios (Haraway, 2019). Este cambio en el uso del suelo y las relaciones perceptuales sobre el territorio implicó el pasar de una comprensión de los ecosistemas de manera orgánica a una visión utilitaria de la Tierra. Esta modificación material y cultural impuesta sobre el territorio trajo consigo la implantación de dinámicas productivas basadas en la apropiación y la explotación económica, por ello ambos autores prefieren nombrar a este régimen socio-histórico como *Plantacionoceno* (Haraway, 2019, p. 298).

Otra autora que ha analizado este tema es la jamaicana Sylvia Winter, quien en su texto “Novela e historia, plantación y parcela” (1971) realizó un análisis sobre cómo el uso de la tierra entre los africanos traídos al territorio amerindio tenía un valor cosmogónico que buscaron repetir en las parcelas, en cambio, para los colonizadores, el desarrollo de las plantaciones estaba instaurado en un régimen meramente económico e instrumental. Este modelo colonial se convirtió en la narrativa dominante replicada una y otra vez como la norma. Winter nos lleva a reflexionar en este texto sobre cómo las historias de las personas subalternizadas han sido oscurecidas por una historia supuestamente universal donde se legitiman tanto la explotación de personas esclavizadas como la explotación de la tierra, llevadas a cabo en las grandes plantaciones. Con esto, la autora nos invita a cuestionar los fundamentos de la cultura occidental entendiendo que en ella se narran dinámicas de poder. Por eso nos invita a preguntarnos en todo momento: “¿Qué es en nuestro contexto la historia?”, pero más aún: “¿Qué es nuestro contexto?” (p. 95). Estas preguntas nos invitan a resituarnos en todo momento frente a una historia homogeneizante para recuperar las narrativas diversas que han sido borradas.

Así, recuperar el modelo de cultivo de zanjas y camellones de los muiscas no es una expresión nostálgica sino una reivindicación histórica, una invitación a cuestionar las narrativas occidentales, a hacer visible lo que quedó borrado,

pero más aún, a recuperar una memoria de prácticas de cuidado del entorno para salvaguardar los territorios.

En el proyecto *Mihique-suna* que vemos cómo se pueden poner en práctica algunas de las ideas propuestas por la filósofa feminista Donna Haraway, quien en su libro *Seguir con el problema* (2019), propone realizar interacciones que puedan volver a la humanidad un *humus* para regenerar el medio ambiente. Este es quizás el mensaje más profundo de la pieza, la invitación a que en estos tiempos tan oscuros podamos cambiar el rumbo de nuestras acciones para encontrar prácticas más empáticas con los entornos.

Termino el recorrido ecoterritorial con esta pieza, ya que nos presenta una práctica de restauración biocultural, donde elementos simbólicos y materiales se dan cita para ofrecernos prácticas donde el territorio y la memoria pueden ser reforestados (Figura 14).



Figura 14: Escritura de los camellones en la tierra, primer camellón levantado por Guido Caicedo, Jesús Larrota y Juan Rodríguez, 3 de julio de 2022. Fotografía de María Buenaventura.

Conclusión

Si bien América Latina ha sido un territorio donde se han desarrollado prácticas extractivas desde la época colonial, en los últimos años las prácticas económicas promovidas por el capitalismo global se han expandido más aún, afectando a territorios y comunidades de por sí llevados a la marginación.

En este contexto de violencias promovidas por el modelo económico desarrollista, las mujeres artistas han jugado un rol fundamental en la expresión de las afectaciones ambientales, convirtiéndose en portavoces para denunciar la desigual distribución de las cargas climáticas.

Las obras presentadas se vinculan en sus preocupaciones por desarrollar formas relacionales en contacto con comunidades mediante procesos afectivos poniendo en valor los saberes ancestrales. De este modo, se articula lo que he nombrado como: cuerpo-afecto-territorio-comunidad, ya que estas artistas conciben los cuatro ámbitos como parte de un mismo entramado. Así, a través de su arte nos muestran una unidad compuesta de sociodependencias y ecodependencias que no funcionan de manera aislada, sino en un conjunto siempre en movimiento de redes de apoyo y relaciones ecosistémicas.

Debido a que la justicia ambiental y la restauración son temas pendientes en las agendas políticas latinoamericanas, éstas necesitan ser promovidas con urgencia frente a las crisis del sistema-mundo que enfrentamos. Así, construir lenguajes para dar visibilidad al sufrimiento invisibilizado de las comunidades es una de las consignas principales de este arte ecoterritorial latinoamericano.

La ausencia de políticas de protección, reparación y resarcimiento para los territorios y las comunidades por parte de los Estados lleva a las artistas a buscar vías de sanación y resiliencia en contacto con comunidades, articulando formas de encuentro con las personas y los entornos. Su aportación principal consiste en desarrollar procesos donde se abren horizontes emancipatorios para crear mundos vivibles, biodiversos y justos para todes. Tal como propone la socióloga Mágina Millán: “La armonía con lo otro, naturaleza y mundo sobrenatural, y con el otro, sólo puede ser reconstituida justamente con el renovado ejercicio de la libertad” (2014, p. 130).

El trabajo de las artistas presentadas en este capítulo da cuenta de un trabajo de colaboración, diálogo y articulación que dan forma a los ecofeminismos del

sur frente a los abusos sistémicos, sobre todo en estos feminismos ecoterritoriales donde lo que se pone en juego en muchas ocasiones es la posibilidad de mantener vidas vivibles en entornos devastados.

Las obras nos permiten vislumbrar al arte como un ejercicio de empatía y apoyo mutuo como ejes fundamentales en la articulación de sensibilidades ambientales y prácticas éticas. Una eticidad vinculada al territorio donde se desenvuelven prácticas de cuidado y restauración que entienden a la cultura no como una acumulación de saberes sino como el cultivo de vínculos. Esta es una característica muy importante de las prácticas artísticas ecofeministas y ecoterritoriales contemporáneas, pues en ellas la relación: cuerpo-afecto-territorio-comunidad se integra como un continuo necesario e indivisible para la preservación de la vida en común. Como propone la socióloga Rita Segato, frente a un mundo de competencia y violencia sistémica, los proyectos de vincularidad son propuestas transformadoras porque proponen articular vías más empáticas de existencia que contrarrestan la crueldad de los proyectos del capitalismo global (Segato, 2018).

Las artistas de este capítulo nos muestran al arte no como la producción de objetos, sino como el desarrollo de vínculos donde se hacen visibles los lazos que permiten nuestra subsistencia. La comunión entre el cuerpo y el territorio, entre el cuerpo y los lazos sociales, así como la comunión entre los afectos personales y los afectos territoriales, nos permiten vislumbrar una reorganización epistémica que permite desarrollar prácticas de cuidado de las personas y los entornos. Se trata así de una sensibilidad abierta a redescubrir el mundo y desplegar ante nosotros modos de habitar más poéticos, empáticos y éticos. Ésta es una aportación muy importante de las artistas presentadas.

Fuentes de consulta

- Aguilar, Y. (2022), “Defender la tierra”, *Revista de la Universidad de México*, Ciudad de México, UNAM, en <https://www.revistadelauniversidad.mx/articulos/6da1bd-457e-4815-9440-b559e5d5a0be/defender-la-tierra>
- Ahmed, S. (2015), *La política cultural de las emociones*, UNAM.
- Banco Mundial. (31 de diciembre de 2013), “Un 70% de las aguas residuales de Latinoamérica vuelven a los ríos sin ser tratadas”, en <https://www.bancomundial.org/es/news/feature/2014/01/02/rios-de-latinoamerica-contaminados>
- BBC. (9 de octubre de 2018), “Los 10 países que más y menos basura generan en América Latina (y cómo se sitúan a nivel mundial)”, en <https://www.bbc.com/mundo/noticias-45755145>
- Blackmore, L. (2022), Imaginando culturas hidrocomunes: investigaciones interdisciplinarias y prácticas curatoriales entre ríos. *Heterotopías*, 5(10), 43-72.
- Cabello J. y K., Jutta (2022), “10 años de REDD* en Acre y sus impactos sobre las mujeres indígenas y 'extractivistas'”, entrevista con Leticia Yawanawa y Dercy Teles de Carvalho”, en *15 años REDD un mecanismo intrínsecamente corrupto*, Movimiento Mundial por los Bosques Tropicales (WRM), pp. 46-53.
- Cabnal, L. (2013), “Para las mujeres indígenas, la defensa del territorio tierra es la propia defensa del territorio cuerpo”, entrevista publicada en *PBI, abriendo espacios para la paz*, en https://pbi-mexico.org/fileadmin/user_files/groups/spain/1305Entrevista_a_Lorena_Cabnal_completa_01.pdf
- Escobar, J. (2002), *La contaminación de los ríos y sus efectos en las áreas costeras y el mar*, CEPAL, Naciones Unidas, en <https://repositorio.cepal.org/server/api/core/bitstreams/db3b12df-ae24-4302-97ca-94db2bod738c/content>
- Espinosa, O. (2019), “La lucha por ser indígenas en la ciudad: el caso de la comunidad shipibo-konibo de Cantagallo en Lima”, *Revista del Instituto Riva-Agüero*, vol. 4, núm. 2, en <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/revistaira/article/view/21009/20690>

- Ferreira, B. (1 de octubre de 2019), “La selva amazónica fue un éxito gracias a los indígenas y ahora podría volver a serlo”, en <https://www.vice.com/es/article/gyzypm/amazonas-incendios-como-evitarlos/>
- France24, (2021), “La vuelta al mundo: la huella ecológica de Estados Unidos, Australia y Rusia”, en <https://www.france24.com/es/ee-uu-y-canadá/20210730-recursos-naturales-estados-unidos-australia-rusia-medio-ambiente>
- Gestión. (30 marzo de 2022), “China, el país que más desechos sólidos produce cada año”, en <https://gestion.pe/economia/china-el-pais-que-mas-desechos-solidos-produce-cada-ano-noticia/>
- Gómez-Barris, M. (2017), *The Extractive Zone, Social Ecologies and Decolonial Perspectives*, Duke University Press.
- Haraway, D.J. (2019), *Seguir con el problema, generar parentesco en el Chthuluceno*, Consonni.
- Leyva, A., et al. (2018), Informe sobre la situación de las personas defensoras de los derechos humanos ambientales 2017, Centro Mexicano de Derecho Ambiental, A. C., en <https://www.cemda.org.mx/publicaciones-y-estudios-del-cemda/informe-sobre-la-situacion-de-las-personas-defensoras-de-los-derechos-humanos-ambientales-2017/>
- Matías, A. (2022), *Espacio-tiempo mixe: pensar a través de la Filosofía Ayuuk*, en <https://anamatiasrendon.com/espacio-tiempo-mixe-libro-pdf>
- Millán, M. (2014), *Más allá del feminismo: caminos para andar*, UNAM.
- Morin, F. (1998), “Los shipibo-conibo” en Santos Granero, Fernando y Frederica Barclay (eds.), *Guía etnográfica de la Alta Amazonía*. Volumen III. Lima: IFEA, Smithsonian Tropical Research Institute, Abya Yala, pp. 275-438.
- Parker, L. (3 de noviembre de 2020), “Nuevo informe posiciona a Estados Unidos como la nación que mayor basura plástica genera”, *National Geographic*, en <https://www.nationalgeographicla.com/medio-ambiente/2020/11/informe-estados-unidos-basura-plastica>
- Rodgers, L. (17 de diciembre 2018), “La enorme fuente de emisiones de CO₂ que está por todas partes y que quizás no conocías”, BBC, en <https://www.bbc.com/mundo/noticias-46594783>
- Romero, S. (26 de julio de 2022), “Las emisiones de CO₂ del cemento se han duplicado en los últimos 20 años”, *El Confidencial*, en <https://>

- www.elconfidencial.com/medioambiente/empresa/2022-07-26/efecto-invernadero-cambio-climatico-cemento_3463584/
- Segato, R. (2018), “Contrapedagogías de la crueldad”, Prometeo Libros.
- Shiva, V. (2004), “La mirada del ecofeminismo”, *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana*, vol. 3, núm. 9, Universidad de los Lagos, en <https://www.redalyc.org/pdf/305/30500908.pdf>
- Sputnik. (24 de junio 2019), “El cemento contamina más que todos los camiones del mundo”, en <https://noticiaslatam.lat/20190624/cemento-contaminacion-co2-cliker-alternativas-1087752102.html>
- Svampa, M. (2021), “Feminismos ecoterritoriales en América Latina. Entre la violencia patriarcal y extractivista y la interconexión con la naturaleza” en *Documentos de trabajo*, núm. 59 (segunda época), Fundación Carolina.
- Todd Z. y Kanngieser, A. (2020), “El medioambiente desde los estudios de parentesco”, *Constelaciones. Arte contemporáneo indígena desde América*, UNAM, en <https://muac.unam.mx/constelaciones/programa/enunciaciones/el-medioambiente-desde-los-estudios-de-parentesco>
- Trujols, J. (26 de abril 2018), “Los indígenas guardan el 80% de la biodiversidad, el resto la hemos exterminado”, *Noticias ONU*, en <https://news.un.org/es/audio/2018/04/1432172>
- Ventura, C. N. (2019), “Cementerías: la falsedad del desarrollo territorial, reducción de bienes ambientales y la violencia de los derechos fundamentales de las mujeres”, Heinrich Böll Stiftung, en https://sv.boell.org/sites/default/files/2020-05/Documentos_cemento_El_Salvador%20-%20EDITOR D11MAYO%20IJIH.pdf
- Watts, J. (2019), “Cemento: el material más destructivo de la Tierra”, *El diario.es*, en https://www.eldiario.es/internacional/theguardian/cemento-material-destructivo-tierra_1_1675968.html
- Wynter, S. (1971), “Novel and History, Plot and Plantation”, *Savacou*, en https://www.studiomusa.art/site/assets/files/1024/novel_and_history_plot_and_plantation-sylvia_wynter.pdf

Ecofeminismo y territorio en el *gynocine* español reciente

Christelle Colin¹

Universidad de Pau y de los Países del Adour (Francia)

ORCID ID: 0000-0002-6422-0788

Este trabajo pretende establecer un estado de la cuestión sobre el *gynocine* español reciente que se centra en temáticas medioambientales o que tiene un enfoque ecofeminista. El concepto de *gynocine* es definido por Barbara Zecchi en su libro *Gynocine, teoría de género, filmología y praxis cinematográfica* (Zecchi, 2013) como una propuesta diferente y necesaria de clasificación del cine hecho por mujeres frente a las limitaciones de los términos “cine feminista”, “cine femenino” y “cine de mujeres” evitando de esta manera las implicaciones del adjetivo feminista, desplazándolas “desde el texto a su interpretación” pero también reconsiderando el cine hecho por mujeres y/o sobre mujeres de manera más integradora “al prescindir, en su clasificación y apelación, de la vinculación directa con lo estrictamente biológico”. De hecho, Zecchi precisa que de esta manera el *gynocine* permite abarcar una producción cinematográfica que va más allá de la realizada única y exclusivamente por mujeres, incluyendo también obras sobre mujeres o en cuyo proceso de producción participan una mayoría de mujeres. Nos situaremos en la línea del pensamiento de Zecchi para dar visibilidad en este trabajo a una doble *gynealogía*, la primera la de las producciones españolas coetáneas y ginocentradas y la segunda, más precisa, la de las realizaciones españolas ecofeministas, una producción emergente en España entre 2010 y 2024. Desde el punto de vista metodológico seleccionamos dentro de esta línea del tiempo del *gynocine* las creaciones implicadas de una manera u otra con el medio ambiente y no necesariamente con una perspectiva ecofeminista

¹ Christelle Colin es profesora en el Departamento de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos de la UPPA (Pau, Francia) desde 2009. Su labor como docente e investigadora se centra en el cine español reciente. Más concretamente, su investigación actual se centra en la representación y percepción de la naturaleza y el paisaje en el cine español, y en la ecocrítica cinematográfica.

en un principio, ya que estas propuestas son relativamente recientes en el cine español con respecto, por ejemplo, a una producción literaria ecofeminista más consolidada.

La militante y feminista Françoise d'Eaubonne es la que define por primera vez el concepto de ecofeminismo en su ensayo *Le féminisme ou la mort* (d'Eaubonne, 2020). En su texto, explora y establece los vínculos entre la opresión y la explotación de la mujer y la naturaleza por el modelo patriarcal que impone la dominación masculina. Más tarde, el concepto es retomado por Alicia Puleo, filósofa y teórica del ecofeminismo en España. En su libro *Claves ecofeministas: para rebeldes que aman a la tierra y a los animales* (Puleo y Perales, 2019), Puleo y Perales analizan la doble opresión sufrida por la mujer y la naturaleza y señalan que los modelos patriarcales y capitalistas son los responsables de esta situación. Más allá de estas consideraciones definitorias y contextuales, Puleo y Perales proponen una superación prospectiva de esta situación de dominación al plantear el ecofeminismo como “una nueva visión empática de la Naturaleza y una redefinición del ser humano para avanzar hacia un futuro libre de dominación” (Puleo y Perales, 2019, 23). De esta manera proponen una solución alternativa a la opresión, una liberación gracias a una nueva mirada comprensiva y a la consideración de un intercambio respetuoso con la naturaleza. Por otra parte, Puleo realiza también un balance sobre el estado aún deficiente de la producción ecofeminista en la literatura y el cine:

¡Existe una auténtica necesidad de más material ficcional feminista y ecofeminista! Porque las historias que nos cuentan la literatura y el cine nos hacen disfrutar y nos transmiten emociones poderosas. Nuestro universo imaginario se construye con ellas. Si el contenido que tienen es convencional y patriarcal, no nos permiten concebir modelos feministas y ecofeministas de vida buena y conocer formas satisfactorias de dar un sentido a nuestras vidas. Necesitamos el potencial emancipatorio que aportan la imaginación y el arte. Tenemos una gran desventaja cuando carecemos de estas producciones artísticas [Puleo, 2023].

En su libro *Ecoficciones, cine para sentipensar la crisis climática* (Bernárdez, 2023), Asun Bernárdez prolonga esta reflexión sobre el poder de las ficciones

cinematográficas para ofrecer soluciones positivas a la crisis ambiental. A partir de estas primeras observaciones sobre el poder performativo de la ficción podríamos interrogarnos en un primer momento sobre la situación del cine ecofeminista en España.

En cine, la labor de censo y recuento de estas producciones, gracias a las bases de datos cinematográficas ya existentes como la de Zecchi (2015) o a la exploración de la producción difundida entre los festivales, nos permite plantear la hipótesis siguiente: desde un punto de vista comparativo parece existir una mayor producción cinematográfica latinoamericana sobre medioambiente y mujeres, mientras que en España las producciones de este tipo son mucho más recientes y quedan diluidas en una categoría de cine de género o cine rural, escapando a su clasificación en la categoría de ecocine feminista, por ejemplo. Por lo tanto, el presente trabajo pretende establecer o visibilizar una *gynealogía* ecocinematográfica que puede ser clave, como lo sugiere Alicia Puleo, para impulsar una toma de conciencia creativa y lectora o espectadora.

Si bien esta cuestión de la visibilidad es importante, nos interesará también evaluar la existencia de una estética cinematográfica femenina sobre la naturaleza para reflexionar más precisamente sobre la problemática siguiente: ¿La mirada de las mujeres cineastas españolas sobre la naturaleza y/o el medioambiente constituye una nueva forma de conocimiento de las relaciones entre lo humano y lo no humano? Para ir más lejos propondremos evaluar también el concepto de cuerpo-territorio que procede de las conceptualizaciones de los pueblos originarios y de las corrientes decoloniales latinoamericanas y que parece ocupar cierto espacio en este corpus coetáneo y europeo para revelar procesos de desterritorialización y propuestas de reterritorialización.

Las pioneras

En el cine español del nuevo milenio las primeras propuestas sobre naturaleza proceden de la reacción de dos cineastas a un fenómeno del Antropoceno: la catástrofe del petrolero Prestige en las costas gallegas en 2002. Así, en 2005, Nely Reguera, realiza el documental *Muxia, a ferida*, en el que se adentra en las consecuencias directas del vertido de petróleo para la naturaleza y la gente que vive en esa zona en la Costa da Morte. En 2012, Isabel Coixet completa esta primera

mirada femenina sobre la catástrofe realizando *Marea blanca*, un documental sobre la generosidad de los numerosos voluntarios que fueron a limpiar las costas gallegas. Si el documental insiste a nivel visual sobre una contaminación del entorno casi omnipresente, no deja de transmitir un mensaje esperanzador gracias a la mirada humanista de la directora. En 2016, con su ficción *El Olivo*, Iciar Bollain cierra esta primera etapa de las cineastas pioneras que reflexionan sobre la acción humana negativa en el entorno. La película cuenta cómo en un contexto de crisis económica la joven Alma intenta salvar el olivo centenario de la finca de su abuelo destinado a ser vendido en Alemania para adornar un centro comercial. El vínculo con las raíces (simbolizadas por este árbol familiar y el injerto que trae de vuelta de Alemania) y de manera más extensa con la tierra, constituye tras una lucha difícil la salida a una serie de crisis social, rural, económica, e interior. Estas primeras propuestas se inscriben en una perspectiva antihumanista, por momentos pesimista, pero pretenden dar esperanzas en clave humanista o incluso feminista cuando la protagonista de *El Olivo* es la que lucha por afirmarse y salvar al olivo permitiendo de esta manera la transmisión del legado familiar y natural a pesar de la acción negativa de los humanos sobre el entorno, de manera directa o más perniciosa, por culpa del sistema capitalista encarnado en la crisis económica del 2008.

El cine poético y sensible

En la primera década de los 2000, en el nuevo cine gallego (Bragaña y González, 2024), un cine experimental caracterizado por su realismo creativo o su forma ensayística, el paisaje constituye un elemento primordial e incluso se convierte en protagonista esencial de historias que ofrecen una representación de la naturaleza subjetivizada por la mirada autoral. Por ejemplo, la perspectiva contemplativa adoptada por Carla Andrade en *El paisaje es vacío y el vacío es paisaje* se construye a partir de un trabajo minucioso sobre el encuadre, la profundidad de campo, el préstamo pictórico o fotográfico para crear una relación singular y plasmar un encuentro entre la realizadora y el sujeto de su película, pero también entre el espectador y el paisaje natural gallego (sus mares, bosques y montañas). La posibilidad de la observación visual y por momentos de una verdadera auscultación de la naturaleza gracias a un tempo lento facilitan una experiencia

sensible, sonora o háptica que permite trabajar sobre un estado de percepción capaz de “acoger” los sonidos de la naturaleza, una actitud al fin y al cabo que propicia una reconfiguración de nuestra relación con ella. De esta manera, este tipo de cine agita los sentidos del espectador para sensibilizarlo ante la belleza del paisaje y al mismo tiempo para que tome conciencia de la necesidad de cuidar de la naturaleza. De manera implícita, este cine poético parte de la hipótesis según la cual existe una “crisis de la sensibilidad” hacia lo natural (Morizot, 2020) y que el arte puede enseñarnos a recuperar ésta.

En el mismo periodo, otros cines regionales exploran esta vía contemplativa poniendo en el centro de sus relatos los paisajes rurales regionales cuya representación se ve muchas veces influenciada por el arte pictórico, aunque esta representación supera el sentido clásico de paisaje para insistir en una aproximación sinestésica a la imagen fílmica, o por lo menos destacando el carácter háptico y la textura de la misma. En *De tu ventana a la mía*, Paula Ortiz filma de esta manera los contrastes de los paisajes áridos o más montañosos de su Aragón natal, un paisaje testigo del destino vital de varias generaciones de mujeres que quieren emanciparse a pesar de los obstáculos impuestos por la sociedad o por un contexto histórico de opresión. Del mismo modo, Jaione Cambordo en 2023 en *O corno* explora también el paisaje raíz y refugio de las mujeres maltratadas por su época o por el sistema patriarcal. Este cine poético y feminista propone una inmersión paisajística constante gracias a planos vegetales y telúricos que permiten considerar el fuerte vínculo que unen las mujeres y una tierra que se convierte en un bálsamo natural en esas vidas trágicas. **La unión secular de las mujeres al territorio que las acoge y las protege, permite a su vez configurar un espacio de sororidad en reacción a los contextos opresivos** (la larga dictadura de Franco, esencialmente).

Formas de vida en resistencia

En la década siguiente y en el contexto de la multiplicación de festivales de cine ecológico o rural aparecen una serie de películas que podríamos incluir en la llamada *edad de plata* del *gynocine* ecológico al ser más numerosas y constantes en sus perspectivas y temáticas. Varias directoras optan por tratar en sus obras formas de vida en resistencia como el pastoralismo o la vida de los últimos

habitantes de algunos núcleos rurales de la España vacía (del Molino, 2020). *La senda del pastor* de Silvia Pradas (2023), *La loba parda* de Cristina Ortega (2019) o *El día que volaron la montaña* (2022) de Alba Bresoli describen desde una perspectiva íntima y empática la vida rural de los últimos o nuevos pastores para recuperar una forma de vida en vías de extinción a la vez que llevan a cabo un doble discurso ecocrítico y eco-poético al denunciar por una parte las presiones del Antropoceno sobre los parajes naturales —narrando por ejemplo, la vida de los únicos habitantes de Escó en el Pirineo aragonés, un pueblo despoblado a raíz de la construcción de un embalse en 1959 y de nuevo amenazado por la construcción de una autopista— y al proponer por otra parte el pastoralismo como una reminiscencia de un mundo primordial perdido. Más allá de la descripción de las transhumancias, la focalización en el retrato aislado de los animales descentra la mirada de dos maneras al proponer reinvestir el espacio rural con el advenimiento de una comunidad ampliada que incluye, de manera consciente, a los humanos y los animales a la vez que plantea los límites del cine para captar la alteridad suprema de los animales que llevan consigo un mundo y un lenguaje propio. Las películas muestran que la presencia de los animales pone de manifiesto cierta impotencia del ser humano para acceder a su mundo. El espacio rural muy presente en estos documentales recientes constituye, por otra parte, el centro de una reflexión sobre una reapropiación física de los territorios silenciados de la España vacía. Las películas pretenden crear un territorio simbólico y prospectivo de unión e intercambio entre humanos y naturaleza y entre habitantes de un mismo lugar mediante las proyecciones itinerantes de la película que difunden un patrimonio en peligro de extinción y unas prácticas *cult-rurales*. De esta manera, *La senda del pastor* pretende cambiar las representaciones de lo rural a la vez que trata de transmitir y preservar una profesión ancestral, así como la convivencia posible y respetuosa entre el ser humano y la naturaleza.

De la ecoterritorialidad al cuerpo-territorio en España

Las últimas propuestas cinematográficas más significativas insisten en la necesidad de una proximidad geográfica y organizada al poner de realce los aspectos relacionales en un territorio local femenino. El cine de Mariola Olcina constituye

un ejemplo interesante de estética ginocentrada ecofeminista. En su cortometraje documental *Yeguas* (2019) cuenta cómo Cundina, una mujer rural, cuidó de ella al final de su embarazo como las yeguas se cuidan unas a otras. En una especie de equivalencia, la sororidad se impregna aquí de la influencia del mundo animal, constituyendo un modelo, un conocimiento cuya interpretación nos entrega la directora. Sus otros cortometrajes documentales o de animación indagan en las formas de vida subterránea y sobre lo que nos aportan para construir un mundo sostenible o al contrario parten de una distopía que revela la inhabilitabilidad del mundo para finalmente proponer un re-encantamiento del mundo imaginando una sociedad ideal a través de una voz colectiva. La originalidad del enfoque de Mariola Olcina (Olcina, 2024), punto que comparte con otras directoras de la última generación, radica en la visibilización de su trabajo en las redes donde presenta sus obras y teoriza el cine ecofeminista. Explica en estos términos su trayectoria proponiendo otra mirada, otro relato, una poética divergente:

Llevo desde 2010 desarrollándome en el mundo del vídeo creativo y la comunicación con el propósito de visibilizar las alternativas a la crisis climática de forma optimista y generar referentes que nos animen a seguir caminando de forma más alegre y ligera por la tierra.

Prolonga este trabajo en la serie documental *Planetarias*, que retrata a mujeres dedicadas a cuidar el medioambiente con alegría. Con este proyecto, la auto-producción y el trabajo cooperativo con otras mujeres completan con coherencia esta reflexión sobre el cine ecológico desde su concepción hasta su difusión, un cine intrínsecamente vinculado con problemas de género, que pretende a su vez empoderar a las mujeres “sin caer en estereotipos ni en encasillamientos heteropatriarcales para desafiar culturalmente nuestro imaginario” (Olcina, 2024) y dar visibilidad a su reflexión sobre el futuro del planeta así como crear y definir una proximidad organizada que potencia los aspectos relacionales y las creencias comunes.

Estibaliz Urresola constituye otro ejemplo de estas nuevas generaciones de mujeres cineastas comprometidas con la lucha medioambiental. Tras el éxito de su largometraje *20 000 especies de abejas* sobre la transexualidad en la infancia, la joven directora vasca habla del activismo femenino en su corto *Cuerdas* sobre “la

lucha de unas vecinas vascas contra la fábrica que les está contaminando la vida, ensuciando paisaje y salud, y sobre la hipocresía de ciertos patrocinios a la cultura” (Alonso, 2023). La directora explica de esta manera cómo surgió su proyecto:

Yo participé en unas jornadas de ecofeminismo en Bilbao, a las que acudí como espectadora y activista, pero sin la pretensión de sacar de allí proyecto alguno. Pero hubo allí una imagen que me sacudió: mujeres de muchas partes del mundo reunidas para luchar por la vida y la salud ambiental, casualmente la mayoría mayores de 60 o 70 años. Me pareció muy potente conocer a sujetos políticos tan activos en edades que no suelen tener cabida en la pantalla [Alonso, 2023].

Su trabajo constituye un intento de visibilizar el margen edadista comprometido con las causas locales conectadas con una memoria colectiva más global, una sororidad que supera los límites geográficos españoles. La película subraya que los problemas medioambientales creados por las industrias en beneficio de los gobiernos locales afectan la salud de las mujeres y de sus hijos. Esta observación introduce el hecho de que las mujeres se comprometen a luchar por la justicia social y medioambiental, lo que demuestra una acción activa y colectiva para defender sus intereses comunes y promover el cambio social. La perspectiva adoptada por Urresola entronca también de manera más amplia con estudios como el de Nancy Santana Cova en su artículo titulado “El ecofeminismo latinoamericano. Las mujeres y la naturaleza como símbolos” donde destaca la resistencia de las mujeres latinoamericanas frente al capitalismo y a las empresas extractivistas que están afectando gravemente a los recursos naturales en detrimento de la población local y, en particular, de las mujeres (Santana Cova, 2006). La película de Urresola parece impregnarse de esta reflexión sobre la situación de las mujeres de los territorios latinoamericanos y de las luchas de sus habitantes por preservar la autonomía, el modo de vida y la cultura. La película tiene un alcance universal, superando lo local con sus especificidades para conectar con situaciones y luchas ecofeministas de otras partes del mundo.

Cuerdas constituye de esta manera otra historia situada en un contexto europeo que comparte características con los contextos latinoamericanos. Pone en evidencia el poder patriarcal y la lucha de estas ancianas que

pretenden reivindicar sus territorios culturales y sociales: el coro de mujeres ancianas reivindica un espacio para poder cantar, un espacio que no esté financiado por el patrocinio de la industria que contamina el pueblo en el que viven (las primeras imágenes de la película son planos sobre la anciana limpiando residuos de contaminación en su ventana) y que enferma a sus hijos (el cuerpo enfermo es tanto el de los hombres-hijos como el de algunas mujeres del coro: el tono es claramente pesimista y de denuncia cuando se comunican los diagnósticos médicos). Urresola explora aquí el concepto de cuerpo-territorio desarrollado por el enfoque ecofeminista latinoamericano desde las corrientes decoloniales y las conceptualizaciones de los pueblos originarios según el cual el vínculo entre el cuerpo y la tierra subraya la interconexión de lo humano, el territorio y la naturaleza, lo que implica una unidad entre el ser humano y el medio ambiente. El cuerpo femenino de las protagonistas de la película y sus manifestaciones patológicas, o en cambio su poder vocal, constituye el centro del compromiso a la hora de analizar la situación (reuniones para buscar otro local o decidir qué hacer) o llevar a cabo la acción (denuncia frontal a los patrocinadores). Además, la directora evidencia el papel crucial y mediador de las mujeres en la resolución de los conflictos sociales y medioambientales. El silencio de Carmen a lo largo de casi toda la película nos permite identificarla como un personaje observador que al final de la película afirma su posición y su desesperación durante el debate en la reunión con los representantes de la empresa. Su actitud anticipa un desenlace en el que las mujeres afirman su lucha y determinación a través del canto en euskera. La voz autóctona se constituye entonces como una herramienta esencial para entender el territorio como reconocimiento de pertenencia identitaria o cultural o para declararse en contra de varias formas de violencia ejercidas hacia los cuerpos de estas ancianas. Por lo tanto, la película oscila entre el sufrimiento dramático y una progresión hacia la implicación y la afirmación del vínculo intrínseco entre el cuerpo (la voz) y el territorio (al que se defiende, un territorio local inmediato pero también identitario que de manera implícita permitiría interpretar la problemática vasca a través de un enfoque decolonial). En efecto, carecer de un local para ensayar equivale a renunciar a una actividad de entretenimiento que constituye también una expresión corporal cultural e identitaria fundamental para autoidentificarse.

Oro rojo realizado en 2021 por un equipo cinematográfico completamente femenino constituye otro buen ejemplo de reflexión ecoterritorial en el *gynocine* español. El documental de animación de 12 minutos pretende visibilizar el trabajo de las mujeres magrebíes que llegan a España para recoger fresas y a las que se les ofrece contratos temporales para constituir una mano de obra numerosa y barata para el mercado de 300 000 toneladas de fresas recogidas y enviadas a varios países de Europa. La directora, en este fresco femenino colectivo, pretende denunciar los abusos laborales y sexuales sufridos por estas mujeres magrebíes, muchas veces silenciados por la prensa. Para ello da visibilidad a las protestas de estas mujeres que se manifiestan en las calles de Huelva, epicentro de esta producción intensiva del oro rojo. La protesta plasmada visualmente gracias a imágenes documentales filmadas por un teléfono móvil que interrogan el estatuto de la imagen de archivo, se enfatiza con el trabajo sobre la voz y los gritos de estas mujeres, en español o en árabe, pidiendo más derechos. Si bien la protesta se sitúa en primer plano y desde el principio, como tema central, constituye también el punto de partida hacia una reflexión más amplia sobre las causas de estos abusos y sobre el sistema capitalista que la directora intenta desmontar por completo. Para ello, parte de los abusos cometidos por los hombres (cabezas abiertas sin mirada y con el cráneo lleno de sangre) sobre estas mujeres-mercancías (representadas por manos) que van y vienen de manera disciplinada al antojo de sus empleadores para denunciar las malas condiciones de trabajo, la complicidad de los gobiernos que gestionan las migraciones norte-sur para su provecho, y también el expolio de la tierra provocado por el cultivo intensivo en los invernaderos que permiten tener más cosecha sin respetar los ritmos naturales. La realización en *stop motion* permite poner en escena a unos personajes representados por partes del cuerpo (cabezas y manos) que remiten de manera irónica y crítica a sus funciones en esta cadena laboral capitalista (los hombres piensan, las mujeres trabajan). El abuso de los recursos terrestres se redobla en un abuso de género, entregándonos una perspectiva claramente ecofeminista donde se denuncia el sistema patriarcal y capitalista.

Tras presentar la propia toma de conciencia de la directora que aparece a nivel visual en segundo plano en la película, el documental intenta concienciar a las consumidoras, responsabilizándoles de ser partícipes de este sistema

perverso. La voz en *off* de la directora es la que estructura finalmente esta denuncia rotunda. Al comer las fresas, nos comemos “el sistema en estado puro” sin darnos cuenta de los efectos desastrosos de estas cadenas de producción a nivel social, humano y medioambiental. Las mujeres protagonistas de esta película luchan por deshacerse de las opresiones culturales y económicas que las convierten en sujetos subordinados a los hombres a la vez que avisan de las consecuencias irreversibles de una explotación medioambiental sin límite.

Además, la película se centra en una última parte en la constitución y la visibilización de una protesta femenina simbolizada por un grito colectivo: “contra todo lo imaginado, ellas han gritado”. Esta respuesta inesperada constituye un cambio de paradigma al situar a las mujeres explotadas en un acto de resistencia en las calles de Huelva. La película incita a romper con el imaginario existente sobre una mujer migrante explotada y sumisa para retratar, al contrario, a varias mujeres magrebíes de manera detallada, comprometidas con la causa feminista y medioambiental. Aunque la estructura de la película parezca circular, en realidad al final el campo es imaginado de nuevo no como espacio de cultivo superficial sino insistiendo en su parte invisible, subterránea, llena de raíces y redes interconectadas que simbolizan aquí a las mujeres “unidas por el mismo grito de lucha”, visibilizando una *gynealogía* de la resistencia. Al destacar los abusos sufridos por las temporeras magrebíes y por la tierra andaluza, abusos perpetrados por el sistema patriarcal y capitalista, la película plantea una reflexión situada sobre las movilidades y las desterritorializaciones como consecuencias de las migraciones y pretende volver a definir un territorio común de lucha y compromiso por las mujeres y la tierra, una reterritorialización simbólica, un estar y un ser en el tiempo y el espacio. Un hacer territorio basado en cercanías relacionales.

El realismo mágico para interpretar el enraizamiento

La última tendencia de este *gynocine* tiene que ver con propuestas de ficción o docuficción que denuncian las acciones del Antropoceno, poniendo en evidencia el cambio climático en historias fuertemente impregnadas de un realismo mágico genuino que invita a volver a las raíces o a posicionarse frente al desastre. Una leyenda constituye de esta manera la base de la película *El agua* (2022) de Elena

Lopez Riera, sobre la gota fría y las inundaciones periódicas de la zona de Murcia. Una historia transmitida de generación en generación en unos planos documentales sobre las mujeres del pueblo gira en torno a la desaparición de unas chicas jóvenes cuando se vuelven a producir estas inundaciones. Esta premisa constituye el armazón de un relato ficticio documentado mediante la inserción reiterada de imágenes de archivo o de planos sobre la gente real del pueblo que denuncia un marco patriarcal opresor que se ejerce tanto sobre las mujeres como sobre la naturaleza (contaminación del río y de las huertas, cultivos intensivos

Una reterritorialización simbólica, un estar y un ser en el tiempo y el espacio. Un hacer basado en cercanías relacionales

destinados a la exportación masiva, vuelos de palomas perseguidas por los palomos). La toma de conciencia de la protagonista se lleva a cabo de manera progresiva: al principio, su ecoansiedad la lleva a

escuchar la voz del río que quiere poseerla para reafirmarse en un plano final frontal que define su decisión de ser la única autora de su historia. De esta manera, se desvincula del relato patriarcal, cumpliendo así con el legado feminista de su madre y su abuela, dos personajes femeninos que viven sin hombres. El recorrido de la protagonista constituye otra experiencia modélica de emancipación de la mujer con el fin de situarse en un territorio del que está constantemente desposeída.²

En 2023, Rocío Mesa en su película *Secaderos* se vale también de esta influencia del realismo mágico para acercarnos a las problemáticas rurales y medioambientales (la juventud atrapada en el campo, los cultivos perdidos por la sequía, las dificultades económicas de los agricultores), gracias a un cuento cuyo personaje principal es un gigante de tabaco al que sólo pueden ver los niños. Esta comunicación privilegiada con los niños insiste aquí en la importancia de una pedagogía del medio ambiente, de lo rural y de una naturaleza animada como punto de referencia para futuras generaciones esencialmente urbanas que

2 La personificación de la tierra murciana a través de la mujer joven es un motivo tratado por la artista murciana Mayca Montero Gil en su exposición fotográfica *Enraizadas* para visibilizar a las mujeres y su compromiso con las problemáticas medioambientales. En <https://bibliotecaregional.carm.es/agenda/enraizadas-exposicion-de-la-fotografa-mayca-montero/>, consultada el 11 de julio de 2024.

tornan de vez en cuando a los pueblos de sus abuelos. Tanto el realismo mágico como el cine poético de la primera década de los 2000 se constituyen sin duda, como una estrategia narrativa útil para reflexionar sobre la pérdida (y la recuperación) de la sensibilidad hacia lo natural.

Conclusión

Este trabajo constituye una primera aproximación e interpretación del *gynocine* ecopoético y ecoterritorial en España. Esta tendencia cinematográfica ha evolucionado desde propuestas distanciadas y observadoras del medio ambiente hacia propuestas cada vez más numerosas³ e implicadas que interrogan el concepto de paisaje en el cine poético, la finitud del mundo rural o la presencia en pantalla de la alteridad animal, o que visibilizan varias formas de resistencia frente a opresiones masculinas y capitalistas gracias a recursos originales como el cine de animación, la docuficción o la ficción imbuida de realismo mágico. Esta pretensión panorámica y definitoria del concepto nos ha llevado también a considerar la presencia y acogida del concepto de cuerpo-territorio tal como es pensado en América Latina y su adaptación e interpretación en el contexto español para formular una reflexión sobre los procesos de desterritorialización de las mujeres vulnerables (inmigrantes y ancianas) pero también de reterritorialización afirmada tanto para construir una identidad femenina y feminista como para garantizar el acceso a un territorio físico o más simbólico donde la vida de la naturaleza y de las mujeres deje de estar amenazada.

3 Cabe precisar también la incipiente afirmación de este cine sobre mujeres y territorio gracias a unas películas recientes muy bien acogidas por el público y la crítica, como es el caso de *Secaderos* de Rocío Mesa (Loureda, 2022) o *El agua* de Elena López Riera (Yañez, 2022), o gracias a infraestructuras de difusión y proyección ya consolidadas como es el caso del festival Ecozine. En <https://educacionambiental.pamplona.es/ciudadania/festival-de-cine-y-medioambiente-ecozine/>, consultada el 7 de noviembre de 2024.

Fuentes de consulta

- Alonso, S. (2023), “De ‘20.000 especies de abejas’ a ‘Cuerdas’: el activismo de Estibaliz Urresola”, entrevista a Estibaliz Urresola, en <https://elasombrario-publico.es/20-000-especies-de-abejas-cuerdas-activismo-estibaliz-urresola/>, consultada el 11 de julio de 2024.
- Bernárdez, A. (2023), *Ecoficciones, cine para sentipensar la crisis climática*, Tirant Humanidades.
- Bragaña, A. y X. González (2024), Novo cine galego, en <http://novocinemagalego.info/>, consultada el 11 de julio de 2024.
- D’Eaubonne, F. (2020), *Le féminisme ou la mort, Le passage clandestin*.
- Del Molino, S. (2020), *La España vacía: viaje por un país que nunca fue*, Turner.
- Loureda, C. (2022), “‘Secaderos’, de Rocío Mesa, o el poder de la mirada”, en <https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a41857234/agua-critica-pelicula/>, consultada el 7 de noviembre de 2024.
- Morizot, B. (2022), *Manières d’être vivant: enquêtes sur la vie à travers nous*, Actes Sud.
- Olcina, M. (2024), “Cine y ecofeminismo”, en <https://mariolaolcinaalvarado.com/>, consultada el 11 de julio de 2024.
- Puleo, A. y V. Perales (2019), *Claves ecofeministas: para rebeldes que aman a la tierra y a los animales*, Pozuelo de Alarcón.
- Santana Cova, N. (2006), “El ecofeminismo Latinoamericano. Las mujeres y la naturaleza como símbolos”, *Cifra Nueva*, 11, pp. 37-46.
- Yañez, M. (2022), “Crítica de ‘El agua’, la voluntad y el deseo femenino”, *Fotogramas*, en <https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a41857234/agua-critica-pelicula/>, consultada el 7 de noviembre de 2024.
- Zecchi, B. (2013), *Gynocine, teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- _____ (2015), “El proyecto Gynocine”, en <https://www.gynocine.com/home-esp>, consultada el 11 de julio de 2024.

Artistas contemporáneas mexicanas frente a problemas medioambientales: Minerva Cuevas, Colectivo Amasijo y Naomi Rincón-Gallardo

Isadora Escobedo Contreras¹

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

ORCID ID: 0009-0003-0458-1770

Introducción

La conjunción entre la ecoterritorialidad y el arte surge en la década de los sesenta cuando el ecologismo se consolidó como movimiento social en coincidencia con la emergencia del *performance* en el arte. La desmaterialización del objeto artístico en favor de la acción y del proceso dan pie para que las feministas se sirvan del arte para poner en crisis a los estereotipos de género y para revelar y desmontar la objetualización del cuerpo femenino edificado a través de la cultura patriarcal (Grosz, 1994). El *performance* permite, entonces, que el cuerpo pasivo de las mujeres se transforme de forma activa en un vehículo para la expresión propia y por tanto, en un territorio de resistencia.

La idea del cuerpo como territorio, o como primer territorio de defensa, ha sido desarrollada por los feminismos a raíz de la comprensión del cuerpo como un espacio carnal donde se manifiestan y se ejercen formas de poder y control como la imposición de la maternidad o la cultura de la violación. Para los ecofeminismos del sur global, la defensa del cuerpo como territorio se extiende hacia la defensa de la naturaleza, pues se entiende que existe una conexión simbólica y real entre la explotación de los cuerpos de las mujeres y la explotación de la tierra

¹ Feminista y atea, creyente del bien común. Es doctora en Historia del Arte por la Universidad de León, España, y licenciada en Comunicación Social por la Universidad Autónoma Metropolitana-X. Sus líneas de investigación se enfocan hacia las epistemologías del sur, la resistencia civil y el arte contemporáneo, las intermedialidades y los feminismos. Es profesora de grado y posgrado de la UAEM, donde actualmente es secretaria de Investigación de la Facultad de Artes. Desde 2024, forma parte del Consejo Académico del Centro de Estudios Críticos de Género y Feminismos de la Universidad Iberoamericana.

y los recursos naturales. Proteger el cuerpo es visto como parte de una lucha más amplia por proteger el medio ambiente y resistir las fuerzas destructivas del patriarcado y el capitalismo (Busconi, 2018).

La investigadora chilena Angela Erpel Jara describe la relación entre el feminismo y la resistencia social de la siguiente manera:

Es así como hoy, gran parte de las luchas feministas se han inclinado hacia una fuerte resistencia hacia el capitalismo voraz. La extracción de materias primas en volúmenes descomunales y sus graves consecuencias en el hábitat, la alimentación y la salud, convoca a las mujeres en torno a la creación de un cuerpo sociopolítico que lucha por la sostenibilidad de la vida y por el buen vivir de los pueblos, lo que se ve amenazado por este modelo de ‘progreso y desarrollo’ que borra paradigmas de vida ancestrales, imponiendo un modelo de cruel desigualdad [Erpel, 2018, p. 4].

En ese sentido, el ecofeminismo se presenta como una suerte de lucha social que se activa en tanto existe un sentido de resistencia frente al capitalismo y sus prácticas explotadoras de la naturaleza, así como a sus respectivas formas de opresión y de desigualdad ejercidas desde las estructuras patriarcales con las que opera este sistema.

Por su parte, si bien muchas propuestas artísticas, ecológicas o medioambientales se han desarrollado sin una adscripción explícita al ecofeminismo, sí se ajustan a lo que se denomina el giro ecoterritorial, un concepto surgido en los movimientos sociales de América Latina y otras regiones del mundo que describe un cambio en la manera de entender y abordar los conflictos sociales y ambientales, enfatizando la interconexión entre el territorio, el medio ambiente y las comunidades que habitan esos espacios (Svampa, 2012). A esto se suma el apuntalamiento de las epistemologías del sur, un pensamiento que valora y reivindica los saberes locales y tradicionales de las comunidades, en oposición a las epistemologías dominantes que a menudo desprecian o ignoran estos conocimientos. Esto incluye una visión crítica de las prácticas y paradigmas científicos que han justificado históricamente la explotación de los recursos naturales, es decir, se sostiene una postura moral y política en contra del capitalismo neoliberal y en favor de una ética de respeto y cuidado hacia las mujeres y la naturaleza.

Arte ecofeminista

Son múltiples las experiencias artísticas que ponen de manifiesto que existe una preocupación global sobre las consecuencias del cambio climático, la degradación de la naturaleza y la contaminación de suelos, aguas y aires, la necesidad de repensar la relación con los seres vivos no humanos y la extinción o muerte masiva de las especies, así como también la relación de estos fenómenos con el impacto de corporativos internacionales, complicidades de los gobiernos para la explotación indiscriminada de los recursos naturales, la opresión laboral de las transnacionales para el uso de mano de obra barata en los países en vías de desarrollo, la desigualdad que sufren las mujeres por la doble jornada y el trabajo no remunerado y la economía de los cuidados.

Estas reflexiones han provocado en lxs artistas un cambio en la manera de concebir, producir y compartir el arte, pues se impulsa una postura crítica respecto a las narrativas capitalistas y dominantes y se aboga por formas más inclusivas y sostenibles de entender el mundo. Esto implica un replanteamiento general del arte en todos los sentidos, desde el impacto ambiental producido por los materiales y procesos de producción artística, hasta la manera en la que se presenta y se comparte el arte, pues la especulación financiera del mercado del arte, el papel de las galerías y los museos y la concepción del arte contemporáneo como alta cultura conlleva una lógica capitalista que equipara el arte con cualquier otro producto.

Por su parte, la adopción de lxs artistas del enfoque desarrollado por las epistemologías del sur provoca la generación de obras de arte que se centran en la validación y la recuperación de conocimientos y saberes que han sido históricamente marginados o silenciados por la hegemonía del norte global cuestionando la universalidad de la producción occidental en favor de la pluralidad de saberes y la recuperación de las cosmovisiones indígenas, afrodescendientes, campesinas, y otros grupos subalternos. Boaventura de Sousa Santos (2011) define esta forma de conocimiento como:

El reclamo de nuevos procesos de producción, de valorización de conocimientos válidos, científicos y no científicos, y de nuevas relaciones entre diferentes tipos de conocimiento, a partir de las prácticas de las clases y los

grupos sociales que han sufrido, de manera sistemática, destrucción, opresión y discriminación causadas por el capitalismo, el colonialismo y todas las naturalizaciones de la desigualdad en las que se han desdoblado; el valor de cambio, la propiedad individual de la tierra, el sacrificio de la madre tierra, el racismo, al sexismo, el individualismo, lo material por encima de lo espiritual y todos los demás monocultivos de la mente y de la sociedad –económicos, políticos y culturales– que intentan bloquear la imaginación emancipadora y sacrificar las alternativas. En este sentido, son un conjunto de epistemologías, no una sola, que parte de esta premisa, y de un Sur que no es geográfico, sino metafórico: el Sur antiimperial. Es la metáfora del sufrimiento sistemático producido por el capitalismo y el colonialismo, así como por otras formas que se han apoyado en ellos como, por ejemplo, el patriarcado. Es también el Sur que existe en el Norte, lo que antes llamábamos el tercer mundo interior o cuarto mundo: los grupos oprimidos, marginados, de Europa y Norteamérica [p. 16].

En este sentido, es notorio cómo en la producción de arte contemporáneo de Asia, África y Latinoamérica se han comenzado a incorporar y revalorizar los conocimientos, las prácticas y los materiales de las comunidades originarias, desafiando las nociones eurocéntricas del arte. Esta mirada hacia otras culturas provoca, invariablemente, una reflexión sobre las secuelas que el colonialismo ha dejado primeramente, con relación al territorio, la alimentación, los usos y costumbres, pero también con respecto a la manera en que las personas perpetúan los estereotipos de clase y de raza y continúan promoviendo la jerarquización de conocimiento. En ese sentido, el arte también se ha sumado a la tendencia por descolonizar el pensamiento y las prácticas artísticas a través de una mayor apertura hacia la expresión artística por medio del impulso de otras narrativas y estéticas que coexistan y dialoguen en la escena global del arte hacia la creación de proyectos colaborativos, participativos y de transformación social.

El contexto mexicano

A partir de la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte en 1994, México entró en una fase de capitalismo neoliberal feroz que derivó en el

fomento de proyectos extractivistas como la minería, el *fracking*, la deforestación masiva, la construcción de presas hidroeléctricas y la explotación desmedida de los recursos naturales, lo que afectó de manera definitiva el territorio mexicano, especialmente a las comunidades indígenas y rurales.

En estas luchas contra la explotación indiscriminada del territorio, la protección de los recursos naturales y el freno a la contaminación del medio ambiente, las mujeres han jugado un papel crucial. En palabras de la investigadora argentina Maristella Svampa, “desde hace décadas, en el Sur global, y muy particularmente en América Latina, las mujeres vienen desarrollando un gran protagonismo en las luchas sociales y en los procesos de autoorganización colectiva vinculados al campo de los derechos humanos y a la defensa de los sectores más excluidos, a lo que se han sumado en las últimas décadas las luchas ambientalistas” (Svampa, 2021, p. 3).

En este contexto, donde las prácticas extractivistas fueron aprobadas por las autoridades de los tres niveles de gobierno, el ecofeminismo ha sido enarbolado, desde el activismo, por figuras tan importantes como la oaxaqueña defensora de los derechos humanos, Bettina Cruz, la líder ambiental Martha Isabel Ruiz o Martha Ileana Espejel Carbajal, impulsora de diversas políticas públicas ambientales en el país. Mientras que, desde la investigación, se puede nombrar a personas como Ivonne Vizcarra, Berenice Balderas Segura o Leticia Merino Pérez quienes han integrado a su pensamiento y práctica elementos del feminismo comunitario y la defensa de los derechos humanos y de la naturaleza.

Ahora bien, bajo esta intención, en México se sitúan algunas experiencias que incorporan el arte a la práctica ecofeminista. Una de ellas es el caso del colectivo Amasijo, el cual se conforma por siete mujeres que radican en distintos territorios de México y que reflexionan sobre el origen y la diversidad de los alimentos y el papel social de éstos. La investigación-creación se realiza a partir de *haceres* y el empleo de una metodología propia desarrollada para cuidar, conservar y celebrar en colectividad.

Estos *haceres* consisten en prácticas de trabajo en el territorio, concebidas como experiencias sistémicas, es decir, se plantean vivencias donde se atiende a la escucha y a la acción a través de la cocina comunitaria o celebraciones con énfasis en las personas y su relación con los elementos que componen el entorno, en oposición a la visión cuantitativa y positivista de la investigación tradicional en la

que las intervenciones son planteadas con el objetivo de obtener cifras aisladas basadas en la contrastación empírica que otorgan los “datos duros”. De tal suerte, los *haceres* permiten articular repertorios de acciones concretas relacionadas con la siembra, la cosecha, la elaboración y compartición de alimentos, a través de las cuales se construye el mundo desde la comunidad, es decir, más allá de lo que dice la estadística.

El colectivo Amasijo recopila y sistematiza materiales durante la experiencia para darles “salida” a través de diversos dispositivos de socialización del conocimiento, como la organización de talleres, charlas, mercados, exposiciones de arte, pícnicos, colaboraciones y *performances* en los que se involucra la corporalidad para la ejecución de las narrativas no dominantes, de modo que “el colectivo amasijo construye estructuras para formar una red afectiva y conectiva en la que el acto de cuidar —de nosotros mismos y del territorio— es prioritario” (Ticoulat, 2022, p. 160).

Este colectivo postula que la relación con la tierra constituye la base de su metodología de creación, investigación y trabajo artístico. Esta metodología contiene líneas de acción, indicadores para la medición del impacto, estrategias de práctica, difusión, y archivo. En 2022, el Museo de Arte Moderno de Nueva York organizó una serie de charlas por iniciativa de la curadora brasileña Catarina Duncan, en donde reunió a tres colectivos latinoamericanos: Amasijo, de México; Mujeres Creando, de Bolivia; y Grupo Nzinga, de Brasil. Durante esta charla, Martina Manterola y Carmen Serra, de Amasijo, compartieron los postulados y la metodología de su colectivo:

1. Territorio. Todo inicia ahí. Se define como un ente vivo, dinámico creativo y con capacidad de organizarse. Se conforma por las personas y los agentes no humanos. Todxs resultan interconectadxs a través del ciclo de los nutrientes.
2. Escucha. El territorio se escucha a través de mujeres cercanas a la tierra. La cocina colectiva invita al cuerpo a una conciencia plena y presente, de escucha activa y en acción.
3. Narrativas. A través de una compilación sistemática de testimonios se pretende demostrar que la vida cotidiana es una fuente para la transmisión de conocimiento y para el análisis del territorio.

4. Medición de impacto. Se analiza desde un punto de vista sistémico y no positivista, para ello se han desarrollado los siguientes indicadores:
 - a) Degradación territorial y caminos de regeneración.
 - b) Tecnologías y haceres de la tierra que generan autonomía y nos interconectan.
 - c) Dinámicas relacionales donde surge un vivir colectivo y no fragmentado.
 - d) Lengua y territorio que reconoce diferentes maneras de habitar el mundo.
5. Salidas. *Performance*, acciones, celebraciones, fandangos, charlas.
6. Comunidad. Las acciones deben ser de beneficio directo a la comunidad y con poner en el centro la tierra comunal, celebrar la diversidad y sembrar biodiversidad.
7. Archivo. Se analizan las narrativas para reconocer el territorio desde una perspectiva sistémica y en contra de la comprensión a través de la fragmentación.

Esta metodología es aplicada a partir de los haceres, por lo que cultivar, cocinar y celebrar se convierte en el mecanismo de aprendizaje de vinculación con el conocimiento y con la generación de la memoria colectiva, pues “la comida permite que la interdependencia que existe entre el idioma, la cultura y el territorio sea comprendida como una red de interrelaciones” (MOMA, 2022).

Para la economía de los cuidados cocinar se comprende como una actividad fundamental para el bienestar y la reproducción de la vida, una labor históricamente asignada a las mujeres y que tradicionalmente se ha realizado en colectivo. Alimentar al otro es un hacer central para la supervivencia que, de manera esencial, significa mantener los cuerpos con vida, ejercer la nutrición y conservar la salud. Sin embargo, en términos sociales no consiste únicamente en la preparación de productos comestibles, sino que se trata de un acto en el que se entremezclan diversas manifestaciones de intercambio cultural y económico, donde también interviene el afecto, la confianza, la intuición, la escucha, el respeto, la transmisión de saberes y el aprendizaje. Por esa razón cocinar se convierte también en un *hacer* con capacidad de transformación social:

Al *tamalear* (la acción de hacer tamales) empezamos a entender sobre la temporada de lluvias y de secas, temporadas que atañen a nuestro territorio, en ese momento desechamos las estaciones hegemónicas aprendidas en la escuela, empezamos a entender el disfrute en el trabajo corporal y colectivo, desechamos la herencia católica del trabajo como castigo divino, empezamos a reconocer la fuerza en la coalición de las mujeres para empezar a sanar nuestras heridas de vivir en un mundo de guerra, desechamos la ideología capitalista de competencia y escasez que nos divide y nos precariza, empezamos a entender cómo la unión colectiva para la creación de un bien común deviene en la posibilidad de generar nuestras propias estrategias para crear el mundo que queremos vivir, empezamos a desechar la concepción del Estado que nos dice que nuestra única posibilidad de acción, que nuestra única posibilidad de decisión, sea a través de un voto [MOMA, 2022].

Así pues, desde esta lógica es posible asumir la acción de cocinar como un ejercicio que establece una conexión profunda con el territorio, un modo de socializar conocimientos y vínculos, es una forma de resistir, desde la colectividad, las desigualdades y las opresiones ejercidas por las estructuras sociales patriarcales del Estado.

Cocinar reivindica también la acción de las mujeres ante las prácticas extractivistas y segregadoras del capitalismo en pro de la naturaleza y la tierra, más allá del rol impuesto por el patriarcado como labor doméstica del ama de casa. La práctica artística del colectivo Amasijo crea estructuras en las que se pone el cuerpo en acción para fomentar el bien común a través de diferentes estrategias que en general coinciden en la elaboración de dispositivos de interacción a través de los alimentos. En el 2021, en colaboración con el Museo de Arte Carrillo Gil se propuso una intervención artística que se denominó *Productoras en el museo* y tuvo por objetivo crear una vía de interacción entre el público asiduo al recinto cultural y las personas provenientes de Milpa Alta y Xochimilco dedicadas a la agricultura, con quienes se había realizado un trabajo previo para investigar sobre sus producciones comunitarias, prácticas de cultivo, comercialización y problemáticas en torno a la tierra. El colectivo Amasijo diseñó diversos dispositivos de encuentro como la activación de un mercado al interior del museo, conversatorios y presentaciones editoriales.

Este espacio de acercamiento y aprendizaje permitió generar procesos políticos en defensa de la tierra y contra la violencia machista, pues se habló sobre la resistencia y el cuidado del territorio, las consecuencias de los monocultivos, la autonomía alimentaria y las problemáticas causadas por saquear o privatizar la tierra para extender la mancha urbana. Desde estas experiencias y emociones se generan estrategias creativas que fundamentan el mundo que se desea y la manera de conseguirlo:

Vivir desde la autonomía: la autonomía en nuestra alimentación, en nuestras formas de curarnos, en nuestras historias, en nuestra forma de construir, en el agua y en la energía que utilizamos, y de esta forma repensar cómo vivimos y lograr salir de un modelo que nos vuelve cómplices de la destrucción del planeta y de las comunidades que lo defienden. Desjerarquizar el conocimiento y celebrar la diversidad, reconectar con los movimientos de nuestros cuerpos y el cuerpo de nuestras ancestas, así como con la sabiduría de los animales. No fragmentar los espacios: generar estructuras en la vida cotidiana donde la trasmisión de conocimiento, la creación de un bien común y el cuidado sucedan de manera simultánea. También queremos poner muy al frente que estamos todos interconectados, que nada es trivial y cómo todas nuestras acciones suceden de forma sistémica. En qué momento pensamos que matar a los microorganismos de la Tierra no está entrelazado con la aniquilación de los microorganismos de nuestros intestinos. Y por último es importantísimo cuidar y apoyar a las redes afectivas vivas para atender la violencia sistémica y del patriarcado. Queremos observar la fuerza política que resulta de juntarse para decidir colectivamente [MOMA, 2022].

La acción de los colectivos ecologistas y artísticos cobran sentido si recordamos que en nuestro país la situación del medio ambiente es considerada grave pues, según fuentes como el Instituto Nacional de Ecología y Cambio Climático (INECC), la Comisión Nacional para el Conocimiento y uso de la Biodiversidad (CONABIO) y la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), en México se pierden alrededor de 150 000 hectáreas de bosque anualmente, por lo que existe un alto nivel de deforestación. Más del 70% de los cuerpos superficiales de agua están contaminados, mientras que

29 de las 32 entidades federativas presentan niveles de contaminación del aire que superan los límites recomendados por la OMS.

Respecto a la biodiversidad se estima que el 50% de sus ecosistemas están degradados. Además, el 43% de las especies de vertebrados están en peligro de extinción y alrededor de 1,200 especies de plantas se consideran amenazadas. Cada año, México pierde entre 1 y 2% de su biodiversidad total, principalmente debido a la deforestación, la urbanización, y la expansión agrícola. El cambio climático ha exacerbado eventos climáticos extremos como huracanes, sequías e inundaciones. El daño a la tierra causado por el uso popular de agroquímicos altamente tóxicos como el glifosato, un herbicida clasificado por la Organización Mundial de la Salud como “genotóxico” (que causa daño al ADN), carcinogénico para los animales y “probablemente carcinogénico para los humanos”, las prácticas industriales no sostenibles, el impacto de la minería, las refresqueras y las industrias petroquímicas continúan deteriorando los recursos naturales.

En este contexto, los activistas ambientales se han autoorganizado para establecer resistencia ante la disputa por los territorios rurales y para hacer frente a la política extractivista imperante durante los gobiernos del PRIAN, prueba de ello es que durante las primeras dos décadas de nuestro siglo se estima que en México una cuarta parte del territorio del país (más de 50 millones de hectáreas) ha quedado concesionada a las mineras como resultado de las acciones gubernamentales. Hacia mayo del 2013 se habían aprobado 287 concesiones, de las cuales 207 fueron para compañías canadienses (Secretaría de Energía, Dirección General de Desarrollo Minero) y el resto para empresas inglesas, estadounidenses, australianas, chinas, indias, japonesas y mexicanas, que extraen oro, plata, cobre y otros metales prácticamente gratis, afectando y usurpando territorios comunitarios, y contaminando aguas, tierras y aire. Las emisiones tóxicas de la minería constituyen el setenta por ciento del total registrado a escala nacional, principalmente plomo, ácido sulfhídrico, cadmio, cromo, níquel y cianuro. Cada gramo de oro o cobre supone, además, un gasto descomunal de agua.

El estudio de las consecuencias que implica la sobreexplotación agrícola, la presencia de corporativos transnacionales, las consecuencias en el medio ambiente y en el empobrecimiento del campesinado ponen sobre la mesa también

los trágicos ecocidios causados por la industria petrolera y la minería en el territorio mexicano, un tema vigente en la agenda política pues afecta a prácticamente la mitad del país. En este sentido, según la web Conflictos Mineros en América Latina, en México se identifican 58 disputas que denuncian despojos, derrumbes, contaminación, violación al derecho a la salud y al de tránsito, exposición a un medio ambiente peligroso, amenaza al patrimonio, y un largo etcétera.

Este asunto de relevancia nacional es motivo de la obra de la artista Naomi Rincón-Gallardo, quien da muestra de ello con las piezas *Sangre pesada* y *Resiliencia tlacuache*. Esta artista trabaja, desde hace años, diseñando audiovisuales que pueden ser mostrados en forma de instalación, videoarte monocanal o *performance* y que se insertan en el discurso del activismo cuir, pues buscan cuestionar la lógica binaria del pensamiento colonial-occidental. Para ello, retoma las epistemologías mesoamericanas que fundan su pensamiento en dualidades fluidas, no jerarquizadas, y en relaciones donde la conexión entre lo humano, la naturaleza y el cosmos se plantean de manera recíproca. Su objeto es la visibilización de las luchas ambientales y de resistencia para evidenciar los mecanismos estructurados desde la necropolítica del despojo y la destrucción de los territorios.

Para ello ha desarrollado una metodología crítica que se alimenta de la investigación teórica, histórica y económica que se suma al trabajo de campo en el que la artista recopila testimonios, realiza dibujos y bocetos sobre el paisaje, proyecta y ejecuta acciones performáticas. La propuesta visual de Rincón-Gallardo tiene la intención de analizar el contexto de violencia y el ejercicio despótico del poder gubernamental que, coludido con los corporativos internacionales, contaminan las aguas y los suelos de nuestro territorio. *Sangre pesada* es una pieza audiovisual que se desarrolla en medio del árido paisaje zacatecano, identificable como una antigua mina por la deforestación masiva causada por las excavaciones. Este trabajo es descrito por el curador David Miranda como “una fabulación mítica-crítica que conjura fantasmas humanos y no humanos que acechan las ruinas de Zacatecas; [...] una conjura fantasmagórica de personajes femeninos, creadores y a la vez destructores, extraídos de cosmogonías mesoamericanas y residuos tóxicos, acentuados en la sangre y los pulmones de los lugareños”. Rincón-Gallardo se nutre del pensamiento feminista decolonial para enfatizar las maneras en que el colonialismo determina la manera de concebir la

cultura y de establecer relaciones con el propio cuerpo (en oposición a la mente) y con el mundo natural, pues para el pensamiento mesoamericano la piel no era una barrera limitativa con el entorno, sino un vehículo de interacción entre el interior y el exterior. En palabras de Sylvia Marcos:

Cuerpo y cosmos se reflejan mutuamente, se corresponden. La cabeza representa el cielo; el corazón, como centro anímico, corresponde a la tierra; y el hígado, al inframundo. El cuerpo genérico, es decir, el cuerpo femenino y el masculino están a la vez imbricados el uno con el otro; y ambos, en el universo. Estas correspondencias e interrelaciones estaban inmersas, también, en un permanente flujo y reflujo en el cual la calidad de la permeabilidad, el ir y venir entre el cuerpo único y el universo y entre los cuerpos de mujer y de hombre se revertían en un reflujo del cuerpo femenino al masculino y del cuerpo dual al universo [Marcos, 2004, p. 43].

La segunda pieza, *Resiliencia tlacuache*, se inspira en los testimonios de la abogada activista Rosalinda Dionisio Sánchez, quien ha encabezado la lucha por la defensa del territorio y los derechos humanos de los pueblos indígenas aledaños a San José del Progreso, Oaxaca, en contra de la minera Cuzcatlán, filial de la empresa canadiense Fortuna Silver Mines, instalada en el territorio desde 2006 y dedicada a la extracción de oro y plata.

La resistencia contra la mina comenzó en 2008 y ha sido sostenida, en sus diversas estrategias, por las mujeres de la comunidad, pues los hombres debían continuar con las labores agrícolas. A partir de 2009 se iniciaron fuertes represiones por parte de la policía estatal y federal, lo que determinó la organización de los habitantes de los pueblos aledaños en la COPUVO, que se transformó con el paso del tiempo, en la autoridad local no reconocida. De esta manera, actualmente se habla de un tejido social roto, pues el pueblo se encuentra fragmentado en dos bandos, uno en favor de las autoridades oficiales quienes respaldan la actividad de la minera, y el segundo conformado por aquellxs son parte de la resistencia.

Los testimonios de Dionisio son la materia para que Rincón-Gallardo recree un mundo paralelo a la realidad en el que se entremezcla el pasado mesoamericano evocado a través de los mitos de creación de los elementos; el presente,

representado como la tierra intoxicada, y un futuro en el que los personajes se nutren de los residuos tóxicos y realizan rituales para revivir zonas dañadas por el extractivismo.

Esta propuesta artística es construida como un palimpsesto de acciones performáticas que se nutren de la realidad de las comunidades marginadas que denuncian la opresión de género y la explotación de la naturaleza, el despojo y la destrucción ambiental causada por el capitalismo patriarcal-neoliberal. Sus piezas de videoarte e instalaciones pueden comprenderse como disertaciones mitológicas contemporáneas surgidas desde la cosmovisión mesoamericana en que los personajes se sirven tanto de la toxicidad de los contaminantes, como de la sacralidad de los elementos naturales y la representación de los cuerpos no normativos, para hacer evidente cómo las violencias hacia la naturaleza y hacia las mujeres se encuentran entrelazadas.

Así como las mineras representan una amenaza a los ecosistemas rurales mexicanos, existen otras muchas prácticas extractivistas que afectan la vida de las personas en los entornos urbanos. En ese sentido, el trabajo de la artista Minerva Cuevas sirve como ejemplo para entender cómo es que se tienen los lazos entre el arte y el feminismo a través de acciones como la resistencia política, económica y social en las que la participación del espectador, la visibilización de las violencias y el trabajo desde el interior del entramado comunitario resulta en la pieza fundamental que aglutina el sentido de estas piezas.

Mejor Vida Corp (MVC) es una corporación ficticia, sin fines de lucro, fundada en 1998 por Cuevas. Esta transnacional funciona a través de la web destinada a crear y distribuir productos y servicios de forma gratuita para mejorar la vida de las personas que viven en la precariedad social originada por el sistema capitalista neoliberal implantado en México. A través de esta empresa Cuevas ha realizado una serie de acciones de micro sabotaje que parodian estrategias de compañías internacionales en beneficio de las personas. A lo largo de su historia MVC ha ofrecido diferentes servicios como la distribución de boletos falsos para el metro de la Ciudad de México, etiquetas de supermercado con códigos de barras autoadheribles para comprar productos a menor precio, credenciales de estudiante, cartas de recomendación laboral y tarjetas de lotería, instantáneas, apócrifas.

La práctica del sabotaje proviene de posturas punks, ciberpunks o hackers, pues conllevan un ejercicio de resistencia y de activismo social contra las lógicas

capitalistas, como la explotación laboral y la precarización de la población. Al mismo tiempo, fomenta la reflexión y la crítica hacia el sistema económico y social al proponer alternativas participativas en las que el usuario debe implicarse para romper las reglas del sistema. Esta operación conceptual propicia el desarrollo de una conciencia social, la imaginación y la práctica de un activismo social para subvertir la opresión.

Como uno más de los productos de MVC se desprende la serie *Del Montte-Bananas* centrada en la alteración de las etiquetas de la empresa Del Monte. Cuevas parte la gráfica y la tipografía de la corporación para insertar diversos textos de denuncia: “Guatemala/Del Montte criminal/Struggles for land” en sustitución de los elementos originales de la marca. Esta acción de apropiación del diseño gráfico es utilizada por Cuevas como una estrategia retórica que ataca al imaginario publicitario para señalar a las empresas bananeras que se asientan en países en vías de desarrollo y que explotan tanto a la tierra, como a las personas, disminuyendo los costes de mano de obra y desligándose de la responsabilidad ambiental causada por los contaminantes y la basura generada. Con esta serie, la artista señala específicamente la política intervencionista estadounidense operada por la CIA, cuya finalidad ha sido controlar a los gobiernos de la región y respaldar los intereses económicos de las empresas transnacionales. Concretamente, la alteración del logotipo de *Fresh Del Monte Produce* se explica en relación con los hechos ocurridos en Guatemala a raíz de las reformas impulsadas por el gobierno de Jacobo Arbenz para la instauración de una democracia política de corte nacionalista (Jiménez, 1985, p. 149). Estas medidas fueron consideradas por la inteligencia estadounidense como de riesgo internacional dada su cercanía con la ideología comunista rusa, especialmente la reforma agraria, pues impactó en los intereses económicos de United Fruit Company (UFC) —actualmente Chiquita Brands International—, pues implicaba la expropiación de los territorios ociosos para su distribución entre el campesinado. En resumen, el Decreto 900 conjunta una serie de medidas políticas, económicas, sociales y legislativas para regular los latifundios y minifundios. Estas reformas tuvieron como consecuencia que la CIA organizara, entrenara y financiara un grupo paramilitar opositor que sería el responsable del golpe de Estado de 1954 y del inicio de la dictadura militar de Carlos Castillo. Las prácticas intervencionistas y extractivistas de UFC continuaron con la complicidad del dictador Ríos Mont, quien

entre 1982 y 1983 desató una cruenta represión que terminó con la vida y la desposesión de miles de indígenas. Chiquita Brands International ha persistido en las acciones para el control del territorio latinoamericano, siendo de particular importancia el caso colombiano suscitado en 2004 cuando la transnacional fue acusada de financiar nuevamente grupos paramilitares con el objetivo de influir en el gobierno.

A través de *Del Montte-Bananas*, Minerva Cuevas responsabiliza a la CIA por provocar conflictos sociales entre gobiernos, indígenas y paramilitares en el continente. En la instalación *Del Montte* del 2003, Cuevas instala una fila de latas a la manera en la que se exhiben en los supermercados con la etiqueta intervenida con el texto “Pure Murder” y en el reverso de la etiqueta, en el lugar que ocupan los ingredientes, puede leerse:

La mejor tierra de Guatemala es administrada por Del Monte Fresh Produce, Dole y Chiquita. Estas empresas son criminales, porque se benefician de las guerras de la CIA, que ha empobrecido y asesinado a la gente de América del Norte y Centroamérica. Siguen colaborando con los militares estadounidenses y con varios grupos de paramilitares, y estos vínculos se han reforzado desde que EEUU comenzó la guerra contra el terrorismo [Demos, 2020, p. 125].

Si bien el objetivo de la serie no busca una confrontación con los corporativos, sí pone sobre la mesa las consecuencias del desarrollo de la industria agroalimentaria y hace un llamado a la agencia del espectador para reflexionar sobre las implicaciones de sus hábitos de consumo, apelando a la conciencia de las personas como habitantes del planeta más allá de su rol como compradores o usuarios.

Cuevas continúa trabajando, desde la denuncia y el sabotaje, en torno a los efectos colaterales de la producción corporativa en Latinoamérica, desenmascarando las alianzas generadas entre la CIA y los regímenes militares o dictatoriales y el crimen organizado, así como las consecuencias medioambientales que originan estas compañías a las que se suma la explotación laboral, los efectos perjudiciales en la salud de los campesinos por el uso de agroquímicos, siendo un ejemplo emblemático de cómo el arte puede ser una forma efectiva de resistencia y crítica social.

En conclusión, se puede decir que la producción artística de las creadoras mexicanas cuya obra se encuentra atravesada por la mirada ecofeminista revela cómo las preocupaciones sobre la degradación ambiental, la explotación de recursos naturales, la desigualdad social y de género pueden transformarse en

Un ejercicio de resistencia y de activismo social contra las lógicas capitalistas

sólo los temas de sus obras, sino también los métodos de producción, distribución y recepción del arte, lo que ha significado también un alejamiento del mercado artístico en favor de un compromiso con el medio ambiente y con las comunidades vulnerables que sufren las consecuencias de los megaproyectos de consorcios internacionales. Este replanteamiento desafía las narrativas capitalistas dominantes y propone formas más reflexivas, inclusivas y sostenibles de entender el arte y el mundo. Es notable cómo estos abordajes han cobrado cada vez más fuerza, pues las instituciones incorporan, de manera cada vez más frecuente y con más interés, estas propuestas a sus programas expositivos y de servicios educativos, confirmando que el arte juega un papel fundamental en el desarrollo cultural comunitario.

Al respecto, es interesante observar las formas en que la producción cultural comienza a ampliar su campo de acción para incorporar al biopatrimonio como una parte integral de la estructuración social, pues son los ríos, las montañas, las barrancas, los caminos, los vientos, los animales y las formas de vida no humana, las semillas, los cultivos y las relaciones sociales que ocurren alrededor de alimentación y los cuidados las que conforman los fundamentos del tejido social.

Actualmente, desde el arte contemporáneo se comprende que el trabajo artístico lleva implícita una importante labor de investigación teórica y de campo, misma que se nutre al incorporar al arte miradas transdisciplinarias que han servido para la validación y la recuperación de conocimientos y prácticas marginadas por la hegemonía del norte global. Esto se manifiesta en un arte que incorpora y revaloriza las cosmovisiones y las prácticas comunitarias de las mujeres, pero también las indígenas, las afrodescendientes, las

reflexiones y prácticas muy potentes dentro de la escena contemporánea. Las epistemologías del sur y el giro ecoterritorial han replanteado no

campesinas, las pobres, las infancias y las de los grupos no normativos, desafiando las nociones eurocéntricas del arte.

Las experiencias aquí revisadas ilustran cómo el arte puede servir como un medio para la creación de estructuras que promuevan el bien común, la no violencia, la generación de redes de apoyo y la sostenibilidad, a través de prácticas como la creación de espacios de diálogo, la reformulación de las dinámicas del arte, la cocina comunitaria, la celebración colectiva, la recuperación de saberes, la imaginación de mundos posibles y su práctica en el territorio. El arte entendido bajo estos preceptos permite no solamente la celebración de la diversidad cultural y biológica, sino que también ofrece formas de resistencia ante la explotación y la destrucción del territorio pero también, a través del desarrollo de dispositivos para la ejecución de acciones más radicales como el activismo anticapitalista.

Al visibilizar las luchas contra la devastación ambiental provocada por el extractivismo, denunciar las injusticias y promover una mayor conciencia sobre la interconexión entre lo humano, la naturaleza y el cosmos; ofrecer nuevas formas de relación con el entorno y con las comunidades; promover un cambio hacia prácticas más justas y sostenibles tanto a nivel social como ambiental se convierte en una labor propia del arte, diluyendo las barreras entre éste y la vida.

Fuentes de consulta

- Alston, M., y S. MacGregor (eds.) (2018), *The Gendered Nature of Climate Change*, Routledge.
- Ambienta (s.f), “Somos”, en <https://www.ambienta.eco/somos>
- Bioplaster (s. f.), “Conoce a las personas detrás de BioPlaster Research”, en <https://www.bioplaster-research.com/equipo>
- Bote Tun, A. (2022), “Cuir: una forma de resistencia y de identidad política desde lo ‘raro’”, *DisidenteMX*, en <https://disidentemx.com/2022/06/28/cuir-una-forma-de-resistencia-y-de-identidad-politica-desde-lo-raro/>
- Bunse, S. (2009), “Chiquita en Colombia”, *Academia. Revista Latinoamericana de Administración*, 43, pp. 174-181, en <https://biblat.unam.mx/hevila/AcademiaRevistalatinamericanadeadministracion/2009/no43/9.pdf>
- Busconi, A. (2018), “Cuerpo y territorio: una aproximación al activismo ecofeminista en América Latina”, *Anuario en Relaciones Internacionales del IRI*, Instituto de Relaciones Internacionales, en <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/98870>
- Carabias, J. (26 de mayo del 2020), “5 mujeres mexicanas que han hecho una diferencia por el Medio Ambiente”, *Probosque Chapultepec*, en <https://www.chapultepec.org.mx/activistas-ambientales-mujeres-ambientalistas-ecologistas-mexico/>
- Demos, T. (2020), *Descolonizar la naturaleza*, Ediciones Akal.
- Dirección General de Estadísticas e Información Ambiental (2002), “Informe de la situación del medio ambiente en México”, SEMARNAT, en https://paot.org.mx/centro/ine-semarnat/informe02/estadisticas_2000/informe_2000/06_Biodiversidad/6.2_Amenazas/index.htm
- Erpel Jara, A. (2018), “Prefacio”, en Angela Erpel Jara (comp.), *Mujeres en defensa de territorios. Reflexiones feministas frente al extractivismo*, 1.ª ed., Fundación Heinrich Böll, en https://cl.boell.org/sites/default/files/mujeres_defensa_territorios_web.pdf
- Gallagher, K. P. (2019), “El TLCAN y el medio ambiente: lecciones de México y más allá”, *Boston University*, en <https://www.bu.edu/eci/files/2019/06/PardeeSpaGallagherMedio.pdf>

- Grosz, E. (1994), *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Indiana University Press.
- Grupo Ecológico Sierra Gorda (s.f.), “Martha Isabel ‘Pati’ Ruiz Corzo”, en <https://sierragorda.net/el-equipo/>
- Instituto de Investigaciones Sociales (s. f.), “Repositorio Universitario Digital del Instituto de Investigaciones Sociales”, en <https://ru.iis.sociales.unam.mx/handle/IIS/4868>
- Iza, F. (2022), “Nunca fuimos contemporáneos XIII: Bienal FEMSA Zacatecas”, *Terremoto*, en <https://terremoto.mx/online/nunca-fuimos-contemporaneos-xiii-bienal-femsa-zacatecas-mexico/>
- Jiménez, H. M. (1985), La intervención norteamericana en Guatemala en 1954. Dos interpretaciones recientes. *Anuario de Estudios Centroamericanos*, 149-155. Recuperado de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php>
- López Moreno, I. (s. f.), “Entrevista a Ivonne Vizcarra Bordi”, *Analítica*, 5(5), Universidad Autónoma Metropolitana, en <http://revista-csh.ler.uam.mx/index.php/rda/article/view/110/86>
- Marcos, S. (2004), “Raíces epistemológicas mesoamericanas: la construcción religiosa del género”, en *Religión y género*, pp. 235-270, Trotta.
- Mies, M., y V., Shiva (1993), *Ecofeminism*, Zed Books.
- MOMA (2022), “Territorial Re-Connections: Which Worlds do we Want to Celebrate and Build Together?”, en <https://www.youtube.com/watch?v=C9n8UxWZsSc>
- MUAC (s. f.), “El Tendedero”, en <https://muac.unam.mx/objeto/el-tendedero>
- Muñoz Ramírez, G. (s. f.), “Bettina Lucila Cruz Velásquez”. Flores en el desierto, *Desinformémonos*, en <https://floreseneldesierto.desinformememos.org/bettina/>
- Observatorio de Paisajes Sociales Mineros (s. f.), “Minas de San José del Progreso”, Centro de Investigaciones en Geografía Ambiental, Universidad Nacional Autónoma de México, en <http://mineria.ciga.unam.mx/www-paisajesmineros/pags/minas/sanjoseoax.html>
- Ochoa, A. G. (2024), “Los tendederos de Mónica Meyer, una expresión de protesta contra la violencia de género”. *Cauce*, Coordinación de Extensión Universitaria, UAM-Xochimilco, en <https://cauce.xoc.uam.mx/2024/01/25/los-tendederos-de-monica-mayer-una-expresion-de-protesta-contra-la-violencia-de-genero/>

- Povinelli, E. H. (2020), *Decolonizing Ecofeminism*, Duke University Press.
- Puleo, H. A. (2019), *Claves ecofeministas*, Plaza y Valdés.
- Redacción (2024), “Estudiante de la UASLP es reconocida en el certamen internacional 25 Mujeres en la Ciencia de 3M”, *Futuro San Luis*, en <https://www.futurosanluis.com/2024/04/19/estudiante-de-la-uaslp-es-reconocida-en-el-certamen-internacional-25-mujeres-en-la-ciencia-de-3m/>
- Salleh, A. (1996), *The Emergence of Ecofeminism in the 1970s. Environmental Ethics*, 18(2), pp. 119-134, en <https://doi.org/10.5840/enviroethics199618212>
- Sousa Santos, B. de (2011), “Introducción: las epistemologías del sur”, *Formas Otras. Saber, nombrar, narrar, hacer. Seminario llevado a cabo en iv Training seminario de jóvenes investigadores en Dinámicas Interculturales, Barcelona*, en https://www.boaventuradesousasantos.pt/media/INTRODUCCION_BSS.pdf
- Svampa, M. (2012), *Debates latinoamericanos: hacia una nueva matriz de dominación*, Katz.
- _____ (2021), “Feminismos ecoterritoriales en América Latina. Entre la violencia patriarcal y extractivista y la interconexión con la naturaleza”, *Documentos de Trabajo*, núm 59 (segunda época), Fundación Carolina, en https://www.fundacioncarolina.es/wp-content/uploads/2021/11/DT_FC_59.pdf
- Torres Beristain, B. (2017), “Herbicida que envenena: sobre el uso de glifosato”, *Diario de Xalapa*, Universidad Veracruzana, en <https://www.uv.mx/cienciauv/blog/herbicidaqueenvenenasobreelusodeglifosato/>
- Wolffer, L. (s. f.), “Expuestas: registros públicos”, en <https://lorenawolffer.net/2023/02/24/expuestas-registros-publicos/>

Enraizadas a la tierra

02

Érase una vez en Venezuela y el mito de la modernidad petrolera

Sonia Sofía Quintero¹

Universidad Nacional Autónoma de México

ORCID ID: 0000-0001-7727-2627

El Lago de Maracaibo es Patria.

La concurrencia de sucesos históricos que se enraízan en el Lago,

trascienden a la Patria.

Rafael Yepes Trujillo

A través de lo que significó la polarización política en el país, el documental *Érase una vez en Venezuela* (2021), dirigido por Anabel Rodríguez Ríos, pone de relieve la importancia de considerar una dimensión histórica y cultural en los afectos a partir de la existencia de otras agencias y actantes capaces de convocar otra historia que permita pensar en las fricciones existentes entre el petróleo y los dramas humanos (Saramago). En este sentido, es intención develar las *amnesias históricas* específicas (Coronil) con respecto al papel de la naturaleza y las

¹ Maracaibo, 1979. Maestra en Historia del Arte. Actualmente es candidata a doctora en el Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México. Su principal interés son los estudios sobre cine desde los estudios culturales-visuales para abordar las diferentes configuraciones de espacios (imaginarios geográficos), desde una perspectiva del giro afectivo y el materialismo histórico en el contexto de la crisis ecológica y los extractivismos.

periferias en la formación del mito de la modernidad venezolana por el desarrollismo petrolero, ya que ésta condensa el proceso histórico y la vida afectiva de quienes han habitado un *paisaje petrolero* tan determinante para la economía del país como lo fue el lago de Maracaibo y sus alrededores.

Con el objetivo de articular diferentes aspectos de la relación entre el petróleo, la cultura y la historia petrolera venezolana, el capítulo está estructurado en varias secciones. En principio, se destaca cómo el documental *Érase una vez en Venezuela* (Anabel Rodríguez Ríos, 2021), se desarrolla en el lago de Maracaibo. Los cambios drásticos que ha sufrido históricamente el lago por la explotación petrolera tienen consecuencias que van desde la pérdida de biodiversidad hasta el desplazamiento de comunidades enteras y la alteración del paisaje. Por tanto, esto se vincula históricamente con un documental como *Pozo Muerto* (Carlos Rebolledo, 1967).

La importancia de reflexionar sobre cómo el cine documental permite visibilizar las problemáticas relacionadas con las consecuencias en la vida cotidiana de las comunidades afectadas por la explotación petrolera en el lago de Maracaibo, se entrelazan con la relevancia en considerar las fricciones entre el petróleo y los dramas humanos, lo que permite una comprensión más profunda de la realidad venezolana en el contexto de la modernidad petrolera. Es un lugar común en Venezuela afirmar que la modernización de la nación —así como la identidad cultural “moderna” del pueblo venezolano— se concretó de manera violenta y desigual con la actividad petrolera. La “modernización sin modernidad” del petróleo generó “riqueza” para el país pero al mismo tiempo, miseria, degradación ambiental y exclusión social.

El Zulia y, en general, la cuenca del lago de Maracaibo, siempre se ha considerado como un territorio rico en recursos naturales. El concepto de “recursos naturales” agrupa aquellos elementos susceptibles de aprovecharse económicamente y que forma parte de la geografía de una región o un país. Lo integran los recursos minerales, la tierra, la cantidad y la calidad de suelos, el subsuelo, los ríos, los mares, el clima, el nivel de precipitaciones y los lagos. Limitándonos al lago de Maracaibo como generador de recursos naturales, destacamos que nació como un lugar para la vida de peces, las tortugas, los caimanes y las babillas, pero también de patos, garzas, yaguasas, cangrejas, zorros y perros de agua y, por supuesto, de toda nuestra gente. Pero todo ser viviente tiene como condición

de existencia y permanencia mantener el balance que sólo se logra al no alterar la memoria que la sustenta.

Érase una vez en Venezuela (2021), largometraje documental dirigido por Anabel Rodríguez Ríos, sucede al sur del lago de Maracaibo donde había un pueblo de agua llamado Congo Mirador (palafítico) con casas que descansaban sobre pilotes hechos de árbol del mangle. Durante aproximadamente ocho años, la directora registra cómo el pueblo se está perdiendo como consecuencia de un proceso de sedimentación mientras la gente pone sus esperanzas en las próximas elecciones parlamentarias (acaecidas en el año 2015). Para la líder chavista del pueblo, Tamara, cada voto cuenta y hace todo para obtenerlos. Para Natalie, de la oposición, la política es un arma para sacarla de su trabajo de maestra. Pero, ¿cómo un pueblo de pescadores puede sobrevivir a la corrupción, la contaminación y la devastación política? En particular, la directora Anabel Rodríguez Ríos, resalta la interconexión entre la crisis ecológica y las luchas de las mujeres y niñas en el contexto del Congo Mirador. Presenta a las mujeres y a las niñas del pueblo como símbolos de resistencia y vulnerabilidad, mostrando cómo la crisis ambiental afecta directamente sus vidas y su entorno.

Pozo muerto y el mito de la modernidad petrolera venezolana

El documental *Pozo muerto* (1967), dirigido por Carlos Rebolledo,² es la primera película en condenar los efectos ruinosos de la explotación petrolera en el país. Fue capaz de entretener las narrativas de tres personajes que denuncian los efectos perversos de la economía petrolera en Cabimas, ciudad de la costa oriental del lago. Considerado un hito en la historia del cine venezolano, *Pozo muerto* estableció un precedente para documentales posteriores como *Érase una vez en Venezuela* (2021), que continúan explorando y denunciando las realidades complejas de la vida en un país profundamente marcado por su relación con el petróleo.

² Nació en Chuao, Venezuela, en 1933. Crítico, docente y productor. Egresado del Instituto de Altos Estudios Cinematográficos de París en 1962. Dirigió el Centro de Cine Documental de la Universidad de los Andes en Venezuela. Inició el movimiento documentalista en el país a finales de la década de los años sesenta.

A partir de un estudio sobre la presencia cultural e invisible del petróleo en la literatura y el cine latinoamericano, particularmente en el contexto de las humanidades energéticas, Victoria Saramago (2023) desarrolla un capítulo titulado “Petróleo” (“Oil”), donde examina cómo ha sido un elemento omnipresente pero subestimado en la producción cultural del siglo XX y XXI, y cómo su significado se transforma cuando se aleja de su función como fuente de energía para la modernidad. En la primera parte del trabajo la autora reconsidera esfuerzos anteriores a través de una genealogía crítica, pero revisados desde el ángulo de la estética ambiental, reposicionando al petróleo y su impacto en formaciones como naturaleza-cultura ya que “es un recurso cuyo consumo está disociado de su extracción” (Szeman, 2019, p. 229).

A través de la revisión de diferentes estudios sobre el petróleo, menciona autores claves como Amitav Ghosh, Patricia Yaeger, Timothy Mitchell y Andreas Malm, quienes han contribuido a su comprensión como fuerza organizadora de las estructuras sociales modernas y su consecuente impacto en la producción cultural. Con la mención de conceptos como “petroficciones” y “petroculturas”, puntualiza sobre diversas posibilidades de abordar la representación del petróleo en la cultura y la literatura.

Cabe destacar que las “petroficciones” se refieren a narrativas ficticias que giran en torno a la explotación petrolera, explorando su impacto en la sociedad, la cultura y el medio ambiente. El objetivo es entender cómo ciertas narrativas moldean las percepciones y el discurso en torno a la industria del petróleo. La “petrocultura” implica la comprensión de cómo la industria petrolera ha impactado las prácticas culturales, las identidades sociales y las relaciones humanas en contextos donde el petróleo juega un papel central. Atravesando las complejas interacciones entre el petróleo y la sociedad, es posible profundizar en las manifestaciones culturales, simbólicas y materiales de las petroculturas.

En este sentido, se refiere a la tradición intelectual venezolana que ha reflexionado sobre el petróleo y su impacto en las artes, específicamente, en la pintura abstracta de las décadas de 1960 y 1970. Para finalizar, Saramago concluye con un análisis de dos obras: el cuento *La autopista del sur* de Julio Cortázar y la película *A família do barulho* del director Júlio Bressane. Según la autora, ambas presentan una crítica a la productividad humana en relación al

petróleo a través de personajes que no pueden (o no quieren) cumplir con dichos estándares.

Saramago sugiere que dichas obras ofrecen una visión alternativa de la estética ambiental del petróleo, destacando la forma en la que se “muestra” su presencia y cómo contrasta con su uso limitado, abriendo espacio para la reflexión sobre nuevos lazos sociales y afectivos. Para la autora, las fricciones entre el petróleo y los dramas humanos conducen a una ruptura de las concepciones de la energía basada en la productividad. “Sostengo que una crítica que desplaza el uso del petróleo como fuente de energía, para centrarse en momentos en los que aparece en un estado de potencialidad inactiva, ofrece formas alternativas de configurar el lugar del petróleo en una imaginación antropocénica” (Saramago, 2023, p. 332).

Por otro lado, Fernando Coronil, una figura importante en el análisis de la relación entre el petróleo, el Estado y la sociedad en el país, realizó también una aportación fundamental con su libro *El Estado mágico. Naturaleza, dinero y modernidad en Venezuela* (2013). En dicho texto el autor analiza la modernidad petrolera venezolana desde una perspectiva crítica al examinar cómo el petróleo ha configurado la identidad nacional y el desarrollo del país, transformando al Estado en un agente con un poder casi mágico para rehacer la nación. Este proceso estuvo íntimamente ligado a la explotación petrolera y a la consolidación del Estado durante la primera mitad del siglo XX.

Coronil amplía su análisis al señalar que el petróleo no sólo trajo riqueza y modernización sino también cambios profundos en la forma que los venezolanos se conciben a sí mismos y al país: el petróleo es visto como una mercancía que representa la identidad nacional venezolana. El autor se adentra así en la relación entre el petróleo y la política, destacando cómo el control y la distribución de la renta petrolera se convirtieron en elementos centrales de la gobernanza y la legitimidad del Estado. Coronil critica la forma en la que el petróleo ha sido utilizado para mantener estructuras de poder y cómo ha contribuido a la formación de una cultura rentista. En resumen, Coronil ofrece una lectura sobre cómo se extendió la modernidad venezolana de una nación más allá del “cuerpo social” (de la comunidad imaginada por Benedict Anderson)³

3 Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

para contener también el “cuerpo natural”, es decir, la tierra misma y sus recursos subterráneos.

El mito de la modernidad venezolana requirió una revisión de los términos de compromiso, mediante los cuales la naturaleza fue reformulada como un recurso que debía ser aprovechado por el Estado, trabajando en conjunto con la industria privada para ser explotado y disfrutado por el cuerpo político. El petróleo, en toda su lucrativa abundancia, equipó al país con las herramientas metafóricas para transformarse en una nación moderna y productiva. La naturaleza, en este contexto, se convirtió en un depósito de elementos fungibles que podían extraerse para obtener ganancias y reconstituirse físicamente en un sustituto construido, compuesto de carreteras, oleoductos, puentes, bloques de viviendas y rascacielos.

En contraposición, *Pozo muerto* (1967), documental dirigido por Carlos Rebolledo y el colectivo artístico de vanguardia El Techo de la Ballena, se convirtió en un ejemplo temprano e insurgente de Tercer cine en Venezuela. La película perfila a tres habitantes que viven en campos petroleros abandonados a lo largo del lago de Maracaibo, ofreciendo un conjunto de contranarrativas personales al discurso desarrollista impulsado por el petro-Estado venezolano. De acuerdo con la misión general del colectivo El Techo de la Ballena, su principal búsqueda estaba en desafiar la estabilidad estética o lingüística de ese entonces. Como pieza de agitación documental, *Pozo muerto* buscó fracturar el espacio y la temporalidad para revelar la petrocultura como una pantalla para la inequidad económica y la depredación corporativa. Se enfrentó a la incapacidad de la petrocultura para adherirse a una trama lineal detonando por completo la coherencia de la narrativa histórica, desestabilizando deliberadamente (en su misión documental), como medio para denunciar, el pacto de Venezuela con el petróleo.

Pozo muerto (1968) es uno de los pocos testimonios cinematográficos que denuncia las consecuencias de la actividad petrolera en el país por parte de las empresas petroleras extranjeras en ese momento histórico en particular. Sin embargo, y a pesar de que un cine de denuncia comenzó a ocupar el campo del documental en el país, la mayoría de estas películas circularon en un pequeño circuito *cinclubista* y, con respecto a esta realidad, Miranda señala lo siguiente:

Cuando, en su número monográfico sobre cine venezolano, la revista *Imagen* publicó los resultados de su encuesta sobre “las diez mejores películas venezolanas”, con las respuestas de 30 críticos, quizás mucha gente se haya sorprendido de que la mitad de los films seleccionados fueran documentales. Ocurre, sencillamente, que “el cine que nos ve” es el menos visto, alcanzando un grado de “invisibilidad” que nos suele privar de la faceta más rica, variada y audaz de la cinematografía nacional [Miranda, 1989, p. 126].

El cine venezolano, en relación a la construcción histórica-discursiva del Estado y su capacidad de modernización, se desarrolló a través de una interrelación crítica entre las prácticas extractivas y el rentismo petrolero más allá de la desigualdad social y la precarización en el país. Por un lado, está la caracterización de Venezuela como petro-Estado y su capacidad para configurar la nación como moderna en su aspiración a una idea de progreso y, por otro, cómo la correlación del país con el petróleo también está en relación a los efectos-afectos que ligan al *excremento del diablo* a una historia social.⁴

Por tanto, desafiar la invisibilidad del petróleo generada por la naturaleza impersonal y a gran escala de sus sitios de extracción, significa poner de manifiesto cómo se muestra su presencia tan mundana como económicamente inútil para la población de un pueblo que está condenado a desaparecer producto de la sedimentación del lago. La presencia incorpórea del petróleo como un recurso “disponible”, en relación a unas expectativas económicas creadas por el Estado, se desafían precisamente a través de desestabilizar la noción de productividad asociada al petróleo cuando se cuestiona la interdependencia entre los combustibles fósiles, la actividad humana y más que humana. En palabras de Fernando Coronil:

Sostengo que esta amnesia en relación con la naturaleza ha implicado también el olvido del papel de la “periferia” en la formación del mundo moderno, un activo “silenciamiento del pasado” que reinscribe la violencia de

⁴ Es importante destacar que, entre las décadas de los 60 y los 70, se iniciaron las acciones de luchas del sector ligado al cine en su discusión por la aprobación de una ley de cine que amparara a sus creadores. Paralelamente, el cortometraje documental venezolano es profusamente realizado a partir de la segunda mitad de la década de los sesenta, alcanzando una difusión y discusión en círculos no tradicionales.

una historia hecha a expensas del trabajo y los recursos naturales de pueblos relegados a los márgenes [Coronil, 2013, p. 17].

Por eso y a través de un análisis cercano del documental *Érase una vez en Venezuela, Congo Mirador*,

quiero remover las remembranzas amnésicas nacionalistas al evocar la época cuando Venezuela se imaginó por primera vez como nación petrolera. En estas memorias olvidadas espero encontrar pistas que puedan ayudar a explicar qué significación tiene esta manera de imaginar la nación para la transformación del Estado venezolano como un complejo ideal y como un sistema institucional [Coronil, 2013, pp. 82-83].

Érase una vez en Venezuela, Congo Mirador (2021), y la experiencia de Anabel Rodríguez Ríos

Es importante destacar cómo Anabel Rodríguez Ríos forma parte de una generación de directoras quienes vivieron los años más importantes del incremento de la producción audiovisual en el país. En buena medida, el auge en la producción de documentales lo facilitó la adopción de los formatos digitales como tecnología estándar del cine, pero también gracias a los cambios significativos después de la promulgación de una nueva Constitución en el año 1999, tras la llegada del presidente Hugo Chávez al poder. La reforma de la Ley de Cinematografía Nacional aprobada en el año 2005 y la creación de la Villa del Cine, impulsaron la producción audiovisual beneficiando a las cineastas que lograron financiamientos para sus proyectos.

Por ejemplo, Yanilú Ojeda desarrolló una línea inspirada en el cine sobre instituciones, aunque derivando siempre hacia el indigenismo y la denuncia. Lo hizo, por ejemplo, con *El terminal de pasajeros de Maracaibo* (2006) pero, más importante aún, con el documental *Al otro lado del río* (2005). Manuela Blanco dirigió *El río que nos atraviesa* (2014), un documental sobre las consecuencias para el ambiente por la explotación de la faja petrolífera del Orinoco. Finalmente, *Kuyujani envenenado* (2016), documental dirigido por Alexandra Henao, denuncia el peligro que significa el envenenamiento del río Kuyujani para los indígenas

Sanema y Yekuana como consecuencia de la creación de la zona de Desarrollo Estratégico Nacional Arco Minero del Orinoco (AMO). Como documentales, reflejan la diversidad de temas y estilos en el cine venezolano contemporáneo.

Es así como, al revisar las cifras de estos años, notamos un evidente crecimiento en la industria cinematográfica venezolana, que no sólo deja como balance el mero progreso cuantitativo, sino también, entre otras cosas, la impronta de las directoras mujeres, que lograron un importante porcentaje de películas en las carteleras y se aventuraron a contar nuevas historias en las que son evidentes las rupturas no sólo en lo que respecta a los temas abordados, sino también a la utilización de nuevos recursos técnicos y a la experimentación con estilos y estéticas [Raydan, 2013, pp. 59-60].

El cine venezolano dirigido por mujeres experimentó una evolución notable desde sus inicios hasta convertirse en una fuerza significativa en la industria cinematográfica nacional. En principio, y en relación al tratamiento de los personajes femeninos, ¿puede hablarse de personajes a propósito del documental? El acercamiento a una persona en el contexto de la realidad o el seguimiento cercano de comportamientos cotidianos, como ocurre con el *cine directo*, lograron romper con la parcialidad de una visión mediante la *puesta en escena*; la convivencia con o sin *puesta en situación*; y la conversación (en lugar de la entrevista como un método que fue dominante en los documentales venezolanos por mucho tiempo). Sin embargo, más allá de reconocer estas modalidades en el cine venezolano, tienen una coherencia estilística y estética que convergen en Anabel Rodríguez Ríos al acercarnos con el habitante del Congo Mirador, tanto en *El Galón* (2013) como en *Érase una vez en Venezuela* (2021).

El Galón (2013)⁵ es un corto documental donde la realizadora acompaña (principalmente) a los niños del lugar. El Congo Mirador es un pueblo de agua que está ubicado en el sur del lago de Maracaibo, en la zona del Catatumbo del estado

5 Ficha técnica: Dirección: Anabel Rodríguez Ríos. Guión: Marianela Maldonado. Producción: Carmen Rivas. Coproducción: Brian Tilley, Sepp R. Brudermann. Producción asociada: Theresa Hill, Mariana Ocampo. Asistencia de producción: Arcenio Hernández, Sergio García “Catire”. Compañía productora: Sancocho Público. Dirección de fotografía: Robin Todd. Sonido directo: Robin Todd, Anabel Rodríguez Ríos. Montaje: Sepp R. Brudermann.

Zulia, donde también se encuentra el yacimiento petrolero más importante del país para su extracción. Mientras los adultos usan peñeros (lanchas) para su

La “modernización sin modernidad” del petróleo generó “riqueza” para el país, pero, al mismo tiempo, miseria, degradación ambiental y exclusión social

transporte, por lo general los niños se mueven por su cuenta nadando por las aguas del pueblo. Sin embargo, su creatividad los lleva a transformar los galones que los pescadores usan para almacenar la gasolina en pequeños “barcos”. En

medio de la cotidianidad del Congo, los niños realizan carreras de “regateo”⁶ entre quienes tienen sus galones/botes. En particular, la directora sigue a Luis David, quien quiere participar en la próxima carrera pese a que no cuenta con un *galón*.

Entre los reconocimientos más importantes obtenidos por *El Galón*, están: Premio a Mejor Corto Documental, Mejor Dirección y Mención Ambiente en el Festival de Cortos Manuel Trujillo Durán en Maracaibo, Venezuela (2013); Mejor Corto en el Festival Caracas Doc (2013); Mención Especial Documenta (2013), Madrid; Mejor Corto Documental en el Festival de Cine de Latinoamérica y el Caribe (2013), Margarita; Mejor Corto en la categoría “Sobre la niñez y juventud”, en el 3.º Festival Internacional de Cine para Niños, Niñas y Adolescentes (2014), Chile; Mejor Corto Documental en Filmambiente, Festival Internacional de Cine Ambiental (2014), Brasil.

Sin embargo, la experiencia de la directora junto a los habitantes del Congo empezó en 2008. En ese momento, mientras estaba en la Villa del Cine, surge la oportunidad de relacionarse con un proyecto coordinado por la Televisión América Latina (RedTAL). Estaban buscando vincularse con realizadores de todas partes de Latinoamérica y, gracias a que contaban con financiamiento de Petrobras, su objetivo era producir una serie llamada *Los latinoamericanos*, donde cada país contara con gente interesada en concursar a través de un proyecto que fuese el capítulo representativo de su lugar de origen.

6 Se trata de un modismo que originalmente proviene de la palabra *regata*, aludiendo a la competición deportiva donde participan un grupo de “embarcaciones” del mismo tipo en donde deben hacer un recorrido preestablecido en el menor tiempo posible.



Figura 15: Yoaini Villasmil. Autor: Jon Márquez.

Yo me acerco a una compañía productora en Caracas, Alter Producción, les comento sobre esta convocatoria y montamos la propuesta con la que nos seleccionan. Aceptan el proyecto de “los venezolanos” y así es como nos hacemos de un presupuesto para rodar un documental en un ambiente con gente que serán mis colegas *latinoamericanos* para toda la vida. Terminamos nosotras en Alter Producciones con un presupuesto para hacer esa obra de 52 minutos, en una narrativa en la que yo pude empezar a ensayar pensamientos basados en las ideas e imágenes de Cabrujas.⁷ Cabrujas habla que Venezuela es como un campo minero; que era como un hotel en el que el anfitrión no le presta mucha atención a la gente que va y viene. Pero estas imágenes de Cabrujas, en cuanto a Venezuela como un campo minero, fueron el nacimiento de ese documental. Eran preguntas que había tenido toda la vida y es, bueno, ¿nosotros somos proveedores de petróleo y ya? ¿qué significa eso para nosotros? Siempre había sido como un sueño ir al Lago de Maracaibo y grabar allí. Aprovechamos este presupuesto para empezar un viaje

7 José Ignacio Cabrujas fue un importante escritor, dramaturgo, actor y director venezolano. Fue capaz de traducir la situación política y social del país en su columna “El país según Cabrujas” que se publicaba en *El Diario de Caracas* hasta que murió de un infarto el 21 de octubre de 1995.

por toda Venezuela en el que nosotros íbamos tratando de hilar qué era eso de ser “venezolanos”. Recuerdo que una de las ideas con la que comenzamos era sobre nuestra idiosincrasia pero también teníamos mucho esa cosa *quijotesca* de retar lo imposible y esa conexión con esos mundos invisibles. Qué más evidente que el Relámpago del Catatumbo para buscar hacer ícono esa conexión con lo misterioso de la vida. Entonces, comenzaba el relato desde el Relámpago del Catatumbo e hicimos una secuencia en una plataforma de petróleo en el Lago, cómo era un poco la vida allí y el ambiente, no me acuerdo de qué compañía era la plataforma, no era venezolana. No recuerdo cuál fue la compañía que nos permitió grabar en su plataforma y en un barco de esos de petróleo. Nosotros llegamos al Congo Mirador. Llegamos al pueblo para grabar el Relámpago del Catatumbo pero, por fortuna, se nos acercaron los niñitos con quienes después, años después, grabaría el documental *El Galón*. Entonces, fue así más o menos la ilación. Pero yo tenía esa cosa, había visto esa película de Rebolledo, tenía esa película en mi mente, *Pozo Muerto*. Había visto esa película... pero verlo en persona era impactante. Ver esas estructuras que tienen ese sonido y esa cosa del olor a gas que está saliendo allí. Y, desde ese momento, yo siempre quedé con esa obsesión con el Lago de Maracaibo pero, en especial, con el Congo Mirador [Anabel Rodríguez Ríos, entrevista personal, 2023].

El documental *Érase una vez Venezuela* se estrenó en el Festival de Sundance (Sección oficial documentales internacionales, 2021)⁸ y muestra la otra cara de un pueblo, la que muchos invisibilizan. El título pretende hacer referencia al tópico del *western* sobre la base en la que se va construyendo lentamente la película: el duelo entre chavistas y opositores que se dio en las elecciones parlamentarias del 6 de diciembre de 2015. Pero en camino hacia el desenlace, se destaca la observación del desarrollo cotidiano de la política en un pequeño pueblo del interior y cómo ejercen allí el poder del gobierno y su partido. Cabe destacar que el pueblo Congo Mirador estaba ubicado al sur del lago de Maracaibo, epicentro durante más de 100 años de explotación petrolera que contribuyó a la construcción de la

⁸ *Érase una vez en Venezuela* (2020), dirigido por Anabel Rodríguez, en <https://www.sundance.org/projects/once-upon-a-time-in-venezuela>

economía nacional. Sin embargo, de la incertidumbre latente, con una descomposición de la narración que expresa la comunidad y el país, emerge la desilusión que significa la desaparición de un pueblo como consecuencia de la sedimentación generada por la industria petrolera.



Figura 16: Tamara Villasmil y Chávez.⁹ Autora: Anabel Rodríguez Ríos.

Como película es un reflejo del agotamiento del modelo económico petrolero rentista de la Revolución Bolivariana, debido al declive de la producción de petróleo y al mismo tiempo, por el agotamiento del modelo de fomento del cine basado en impuestos internos, la crisis económica que se vive en el país y, en consecuencia, la reducción de la taquilla del cine nacional. Sin embargo, se trata de una posible renovación de la producción cinematográfica venezolana, gracias al modelo de cine hecho con fondos (mayoritariamente) internacionales y las particularidades en las condiciones de visualidad en el país que esto implica.

Pero, ¿qué ha significado realmente la experiencia de la Revolución Bolivariana a partir de una perspectiva basada en la subjetividad? La puesta en

⁹ “Incluí fotos en las que se ve la iconografía de nuestros santones dictadores, propios de nuestra Venezuela, riquísima en recursos minerales y energéticos, gobernada por este tipo de líderes que venden nuestra naturaleza al postor de turno” (Anabel Rodríguez Ríos, comunicación personal, 12 de agosto de 2024).

escena del documental *Érase una vez en Venezuela* busca hacer registro de un presente que está sucediendo frente a la cámara pero evoca constantemente la incertidumbre del futuro como prueba de su fracaso. El documental *Érase una vez en Venezuela*, a través de lo que significó la polarización política en el país, pone de relieve la importancia de considerar una dimensión histórica y cultural en los afectos a partir de la existencia de otras agencias y actantes capaces de convocar otra *historia* que, en el contexto, es un pequeño intersticio.



Figura 17: Natalia Sánchez, maestra de Congo Mirador, con sus alumnas. Autora: Anabel Rodríguez Ríos.

En apariencia, *Érase una vez en Venezuela* se queda en la situación de polarización del país, cuando quizás (en *realidad*) el problema de la sedimentación del lago es anterior. En el libro *Los escombros del progreso* de Gastón Gordillo, no sólo analiza a las comunidades indígenas sino también qué pasa con los criollos, los que fueron expulsando a los pueblos originarios. Por eso surge la pregunta, ¿el acto de desmontar la casa es algo común ahí? Más allá de ser un gesto de desplazamiento de quienes viven en un lugar de agua, implica también pensar la categoría de destierro (Gordillo). En este sentido, aunque la ecocrítica no es parte del tema del documental, sí es parte de la trama porque es parte de la realidad. Es la historia de este pueblo que desaparece, de los cuales no se explican las

razones o las causas, ni cómo llegó a ser el pueblo, ni cómo va desapareciendo, ¿por qué se está muriendo el lago? ¿la explotación del petróleo es lo que produce su sedimentación?



Figura 18: Marucha.¹⁰ Autor: Jon Márquez.

Nos detendremos en la secuencia de la mudanza–casa que sucede cerca del desenlace del documental (1:32:21–1:36:47). Aunque el desenlace en parte es una resolución, no necesariamente se puede entender como la solución del problema que se plantea. En este punto hay dos tragedias más evidentes (hay muchas otras dentro del documental) pero son particularmente dos las que están vinculadas en esta secuencia: la tragedia de la niña (pérdida de la inocencia) y la maestra (la escuela, formadora de saberes).

10 “En las fotos se ven reflejados los protagonistas de la historia, todos ellos desplazados del Congo, excepto la señora Marucha, madre de la maestra del Congo Mirador, Natalie Sánchez, quien aún vive en esa casa en la que está retratada. Ella no está bien, pero sigue viva. En cada una de las fotos se sugiere la forma de vida en los palafitos, familias pescadoras fundamentalmente, lo cual de por sí es un estilo de vida. Lamentablemente, las aguas de esa laguna que comunica con el Gran Coquivacoa, está muy contaminada. Cuenta el esposo de Marucha, mamá de la maestra, que antes allí había incluso manatíes. Una vez Caco, su esposo, cazó uno de éstos y lo comieron en la casa” (Anabel Rodríguez Ríos, comunicación personal, 12 de agosto de 2024).

Sin embargo, es importante destacar que la secuencia realmente inicia con el viejo Luis Guillermo, guardián de la tradición oral del pueblo como músico y cantante de coplas (una costumbre propia de los pueblos de agua). Emocionalmente afectado, acompaña a la directora mientras se abre camino con el machete en medio de la maleza de los manglares. Durante el recorrido reconoce a uno de sus tantos pajaritos que se encuentra en libertad y, desde los árboles, lo saluda. Continúan su búsqueda hasta que se topan con los restos de un barco de vapor varado.



Figura 19: Luis Guillermo Camarillo.¹¹ Autor: Jon Márquez.

La relevancia social del barco de vapor varado en el monte, corroído por el óxido, suele ser pasada por alto. En su lugar, debe ser analizado como parte de ecologías más amplias, es decir, las implicaciones históricas en términos de lo que significó la producción petrolera en el sur del lago de Maracaibo. Los barcos de vapor servían de transporte del material instrumental de las empresas

11 “Otra foto que me gustaría explicar es la de Luis Guillermo Camarillo, músico-poeta y pescador, posando con su machete frente al Vapor Venezuela, encallado desde hace unos 70 años, en lo que era uno de los brazos por el que desembocaba el río Catatumbo en el lago de Maracaibo. Este brazo se sedimentó y hoy es un bosque cenagoso. Dentro del Vapor Venezuela hay incluso ceibas que tendrán unos 50 años de vida. Es impresionante. Como se ve en la película, aún se ve el nombre al costado de lo que antes fue una embarcación que transportaba incluso café que traían desde las montañas de los Andes, vía un ferrocarril que traía esos productos al puerto de Encontrados. Todo esto antes de la bonanza petrolera. Un país agrícola que cambió radicalmente, y que dejó encallado esa maravilla de barco allí, y más nunca se encargó de él. Así lo narra Camarillo” (Anabel Rodríguez Ríos, comunicación personal, 12 de agosto de 2024).

petroleras en esa zona para la perforación y la instalación de una torre petrolera. La explotación petrolera demandó una nueva relación de las personas con el movimiento, por tanto, implementaron una serie de dispositivos que permitieran la rápida circulación de personas y el instrumental que se necesitaba. Entonces, siendo un modo de transporte, El Congo y sus alrededores de alguna manera se convirtieron en un nodo dentro de una red de conectividad de larga distancia que lo relacionaba con un lugar lejano y poderoso

Por tanto, y en particular, nos interesa cómo el barco es evocado por el anciano, en el Congo Mirador, quien no sólo está afectado por el fracaso de un proyecto que alguna vez se pensó como inevitable (la esperanza de progreso que amparó al petróleo y la revolucionaria) sino también en el contexto de la inminente desaparición del pueblo debido a la sedimentación, más de 100 años después del inicio de la explotación petrolera en esa zona. En ese sentido, cuando emite el sonido que le describía su papá (quien sí vio funcionando al barco), luego señala cómo al gobierno nunca le interesó “buscarlo”. Lo último que muestra la directora es la placa con el nombre “Venezuela” que aún persiste en el tiempo. La sedimentación del lago de Maracaibo, en relación a una nostalgia de que el pueblo en un momento fue próspero, finalmente termina por silenciar la violencia y la explotación que amparó el surgimiento del Congo a través de la materialidad fantasmagórica del lago.

Por eso, a nivel narrativo, en esta secuencia sucede la confluencia de las derrotas paralelas de las mujeres pobres que habitan el pueblo de agua, Congo Mirador (todos los personajes principales son mujeres y una niña forzada a madurar aceleradamente). Todas tienen que asumir una derrota pese a que, de alguna manera, tratan de afirmar su existencia. Es decir, vemos la derrota de la maestra que decide irse del pueblo; esto se vincula a la derrota de la supervisora de la zona educativa del estado. Aunque ella es la cara visible de un aparato gubernamental que no funciona, ella es quien enfrenta al pueblo con su ineficacia.

La derrota moral de la señora chavista, quien sigue ondeando unas banderas, pero en la soledad que implica la decisión de quedarse en el pueblo y el esfuerzo por recordarle al aparato de Estado que el Congo existe, es totalmente fallido. La niña claudica. Se tiene que *maquillar* o la vida se la va a tragar viva y eso se une a la claudicación de no poder seguir viviendo en el Congo Mirador porque el sedimento se está comiendo vivo al pueblo. Se trata de la derrota

velada (invisibilizada), la más importante, el deterioro medioambiental que resuena en la identidad de esta población, quienes lo único que tienen es memoria del extractivismo que han vivido.

Por tanto, al rescatar la visión personal de quienes están viviendo ese presente, los testimonios alcanzan un valor que excede la mera información. La realizadora, al desarrollar una postura polémica desde la perspectiva política (comprometida, más que militante), la ubica como transmisora crítica de esa experiencia vinculada a una mirada constructora de una subjetividad colectiva alrededor del punto de ruptura o polarización que se vivió en el país. Sin embargo, el carácter contradictorio de quienes participaron en ella, sólo refuerza el peso que tiene la puesta en escena en relación con lo que se está reconstruyendo; es decir, la distancia entre el presente del documental, el tiempo histórico evocado y cómo encara subjetivamente el futuro incierto de los pobladores por la desaparición del Congo (y esto en abismo).

La secuencia, en términos de cinematografía, está respondiendo a un ejercicio de reflexión, desmontaje-mudanza y duelo (sobre todo con planos en movimiento, o desplazamientos completos de la cámara). Pero destacan los dos únicos planos de detalle de su rostro con el que inicia la secuencia, ya que nos dan a entender la tragedia de la niña: tiene que crecer rápido y renunciar a su inocencia. Automáticamente sigue con el proceso de desmontaje de la casa y, por consiguiente, del pueblo. Desmontar una casa (primero desde algo que no necesariamente entiende el espectador promedio porque no conoce un palafito, es decir, una casa construida sobre el agua y que responde a una tradición de los pobladores originarios de sus aguas y de sus ríos afluentes), la memoria de la geografía como Karoorare (*El que tiene la propiedad de ser un gran espejo*), hoy conocido como lago de Maracaibo.

Ese proceso de desmontaje consiste en mover los pilares, quitar las bases (hechas de madera de mangle, el árbol con el que construyen las bases de sus casas) que van vaciando y moviendo para que los puedan sacar. Consecuente, para unos resulta la movilización de sus pertenencias o la ruptura emocional de miles de familias. Es un proceso que, a través de los planos en donde están desmontando la nevera o cuando un señor está pasándole un excusado a otro (más que una migración es casi una evacuación), se reitera que no están mudándose, están evacuando una zona de sedimentación que ya no es compatible con el estilo de

vida que ellos llevan y, por tanto, es tan trágico como la subsidencia que están viviendo. Es así como en las escenas de desplazamiento humano-material y el de presentar —nuevamente— el lago como escenario, hay dos decisiones puestas en práctica. La decisión de hacer lo necesario para sobrevivir (la niña sola, maquillándose, obligándose a crecer) y la decisión de supervivencia del pueblo, las consecuencias que conllevan su *puesta en afecto* de la incertidumbre... la duda.

Entonces, un terrible deseo de abandono nos asola y el éxodo se materializa poniendo a navegar las casas pues no es posible un pueblo de agua en tierra seca, en sedimento cuajado sobre el que se asienta, sonriente, al que ya tarde, van algunos hasta su lugar de poder, a pedir un auxilio que en el fondo de su espíritu, saben, nunca dará. La historia no es nueva, ya la hemos atestiguado más de una vez. La vimos en Motatán del Lago, cuando el dueño de la refinería en San Lorenzo cerró sus puertas y se llevó con ella al pueblo y sólo quedó el viejo para recordar la memoria y la historia de la vieja iglesia y del lugar totalmente abandonado. Ahora fue el Congo Mirador y, así seguirá siendo hasta que decidamos ser otros y dar vuelta a la memoria que nos habla y nos dice que somos soplo de agua y que para que ella fluya como nuestro territorio, debemos pensar diferente.

Conclusión

Anabel Rodríguez Ríos explora la historia y la cultura del lago de Maracaibo y su entorno, revelando las tensiones entre el petróleo y la vida humana en el Congo Mirador, capturando momentos reales y auténticos que revelan las dificultades que enfrentan sus habitantes. Cuando la directora se centra en las mujeres y las niñas del pueblo, cuyas historias se convierten en símbolos de resistencia y vulnerabilidad frente a las dificultades; al seguir sus vidas y luchas, la cineasta humaniza la crisis, mostrándola no sólo como un problema ambiental, sino también como una crisis social que afecta directamente a las personas. La visión ecofeminista se integra en el documental *Érase una vez en Venezuela* precisamente al resaltar la interconexión entre la crisis ecológica y las experiencias de las mujeres en el Congo Mirador. Por tanto, la relación entre género y medio ambiente se representa de manera significativa al centrar la narrativa en las experiencias de las mujeres y las niñas del pueblo.

Como documental, *Érase una vez en Venezuela* trasciende el discurso de la polarización política del país para ofrecer una visión profunda de la relación entre el petróleo, la naturaleza, la memoria histórica y la vida cotidiana en un pueblo donde las mujeres se ven obligadas a dejar su hogar. La cineasta nos presenta desde su mirada un discurso crítico donde se hace palpable que la crisis ecológica es ecosocial y que, como bien se ha analizado, 80% de los refugiados climáticos son mujeres (Bretón, 2022). La vulnerabilidad de la niña, cuando se obliga a volverse adulta en un mundo en crisis, hace patente las preguntas sobre cómo afrontaremos el cambio climático en adelante, ¿qué tipo de justicia ambiental necesitamos? ¿Cómo desmontar los mitos de la modernidad petrolera que aún continúan presentes en las narrativas oficialistas?

El cine es una ventana que nos confronta con realidades para plantearnos las preguntas necesarias sobre nuestro presente porque el cambio climático no es un asunto del *mañana*. Por tanto, el cine documental venezolano ha sido un espacio importante para la denuncia y la reflexión sobre la actividad petrolera y sus consecuencias. Una película como *Pozo muerto*, de Carlos Rebolledo, ha sido un ejemplo temprano de esta tendencia cuando desafió la narrativa desarrollista del petro-Estado venezolano invitando a una reflexión sobre el legado del petróleo en la sociedad y el medio ambiente venezolano. En este sentido, *Érase una vez en Venezuela* también critica las estructuras de poder y la ineficacia del Estado al no abordar las necesidades de la población de un pueblo como el Congo Mirador. La presencia de la política y la lucha por el poder son elementos que se entrelazan con la crisis ecológica, mostrando cómo la gobernanza y la explotación petrolera están vinculadas a la degradación ambiental y al sufrimiento humano.

Para concluir, el lugar de las prácticas y del movimiento, de desplazamientos y conmociones, es en donde el cine, al igual que el espacio, nos interpela y nos estremece por encima de hablar de sujetos y de individualidad. Como documental, *Érase una vez en Venezuela*, reflexiona entorno a desencuentros, cruces y articulaciones entre cuerpos y tiempos. Esta película permite pensar en nuevas articulaciones entre tiempo, espacio, memoria y afectos, más allá de entrevistar o narrar, sino también de mostrar y describir con el documental para trazar vínculos cambiantes entre espacio, afecto, paisaje, cartografía e imagen en movimiento que no pretenden reificar reinos del saber sino liberar problemáticas a una permanente creación de preguntas.

Fuentes de consulta

- Barrios, E. (2020), “Nuestro petróleo y otros cuentos: naturaleza y extractivismo en la revolución bolivariana”, *Tropico Absoluto: Revista de Crítica, Pensamiento e Ideas*, 27 de septiembre, en <https://tropicoabsoluto.com/2020/09/27/nuestro-petroleo-y-otros-cuentos-naturaleza-y-extractivismo-en-la-revolucion-bolivariana/>
- Bretón, L. (2022), “El cambio climático de mujeres para mujeres”, *Instituto de Ciencias de la Atmósfera y Cambio Climático*, 17 de octubre, en <https://www.atmosfera.unam.mx/el-cambio-climatico-desde-mujeres-para-mujeres/>
- Colmenares España, M. G. (2020), “Modernizando la nación: democracia y autoritarismo en el Comité filmico de la industria petrolera (Venezuela, 1947-1951)”, *Revista EU-topías*, Vol. 19, pp. 95-108.
- Coronil, F. (2013), *El Estado mágico. Naturaleza, dinero y modernidad en Venezuela*. Prólogo de Edgardo Lander, Alfa.
- Depetris Chauvin, I. (2019), *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*, Latin American Research Commons.
- Fornoff, C. (2021), “Mexican Cinema as Petrocinema”, *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*, vol. 18, núm. 3, pp. 377-387, en https://doi.org/10.1386/slac_00063_1.
- Gastón, R. G. (2018), *Los escombros del progreso. Ciudades perdidas, estaciones abandonadas y deforestación sojera en el norte argentino*, Siglo Veintiuno Editores.
- Hernández, T. (1990), “El cine documental venezolano”, *Pensar en Cine*, CONAC, pp. 73-92.
- López, M. (2004), “El nuevo documental militante en Venezuela: entrevistas a cuatro realizadores”, *Objeto Visual*, núm. 10.
- Martínez, A. R. (1970), *Cronología del petróleo venezolano*, Librería Historia.
- Marrosu, A. (1997), “Los modelos de la supervivencia”, en Hernández, Tulio (coord.). *Panorama histórico del cine en Venezuela 1896-1993*, Fundación Cinemateca Nacional, pp. 21-47.

- Miranda, J. (1997), “Treinta Años de Cine Documental”, en Hernández, Tulio (coord.). *Panorama histórico del cine en Venezuela 1896-1993*, Fundación Cinemateca Nacional, pp. 91-103.
- _____ (1989), *El cine que nos ve: materiales críticos sobre el documental venezolano*, Contraloría General de la República.
- _____ (1994), *Palabras sobre imágenes: 30 años de cine venezolano*, Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Puerta Bautista, L. (2010), *Los paisajes petroleros del Zulia en la mirada alemana (1920-1940)*, Archivo General de la Nación-Centro Nacional de Historia.
- Raydán, R. (2013), *La mirada femenina en el cine venezolano*, Centro Nacional Autónomo de Cinematografía.
- Rebolledo, C. (1968), *Pozo muerto* (El Techo de La Ballena), en <https://www.youtube.com/watch?v=UHUL-90PSTY>, subido en 2015 por Pedro Morales Boada.
- Roffe, A. (1997), “El nuevo cine venezolano: tendencias, escuelas, géneros” (pp. 51-55); “Política y espectáculo cinematográfico en Venezuela” (pp. 245-269), en T., Hernández (coord.), *Panorama histórico del cine en Venezuela 1896-1993*, Fundación Cinemateca Nacional.
- Saramago, V. (2023), “Oil”, *Handbook of Latin American Environmental Aesthetics* (Manual de Estética Ambiental Latinoamericana), Andermann Jens, Giorgi Gabriel y Saramago Victoria (coords.) Gruyter, pp. 329-341.
- Schwartzman, K. (1992-1993), “A Descriptive Chronology of Films by Women in Venezuela, 1952-92”, *Journal of Film and Video. Latin American Cinema: Gender perspectives*, vol. 44, núms. 3 y 4 otoño e invierno, pp. 33-50.
- Selgas, G. (2020), “Testimonios del oro negro: petróleo y memoria en el cine documental de la Venezuela del siglo XX”, *Boletín de Estudios Hispánicos*, vol. 97, núm. 9, pp. 1003-1020.
- Szeman, I. (2019), *On Petrocultures: Globalizations, Culture, and Energy*, Morgantown, West Virginia University Press.

Solo do meu interior: una genealogía viva de mujeres guardadoras del pasado

Paola María Marugán Ricart¹

Universidad Nacional Autónoma de México

ORCID ID: 0000-0002-0767-1988

Introducción

Solo do meu interior (Solo de mi interior) es una pieza escénica, de 60 minutos de duración, de la compañía de teatro Bravia a la que tuve la oportunidad de asistir en la XII edición de la Semana Dança Cariri (2022), un festival localizado en el sur del estado de Ceará, en la región del Nordeste brasileño. La compañía de teatro Bravia es una formación de ocho mujeres artistas e investigadoras² con base en la ciudad de Fortaleza —la capital del estado de Ceará—, que en el decir del grupo: “buscan y certifican el protagonismo de las mujeres en sus procesos creativos al entender el teatro como un lugar de construcción artística, de encuentro y de acción política”.³ La creación e interpretación de *Solo do meu interior* es de Marina Brito (1988) y la composición musical de Letícia Marram (1990). Ambas elaboran una genealogía escénica de prácticas y saberes ancestrales de las mujeres afro-indígenas de sus territorios de pertenencia, para la creación de una narrativa documental y política

1 Doctora en Estudios Feministas por la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco. Recibió el premio a la mejor tesis doctoral en el Concurso Laureana Wright (2023) organizado por el Centro de Investigaciones y Estudios de Género de la UNAM, donde realiza actualmente una estancia posdoctoral. Maestra en Arte y Cultura Contemporánea por la Universidad del Estado de Río de Janeiro. Sus dos libros publicados son *Forcejeos con la Casa Grande: Terrane y Vivências do Balé das Iyabás*, 2023 y *Transarquivo: uma escrita revolucionária de relatos da história da arte*, 2018, <https://paolamaruganricart.net/>

2 La compañía Bravia se fundó en 2019 en la ciudad de Fortaleza (estado de Ceará, Brasil). Las integrantes son Aline Rodrigues, Liliana Brizeno, Herê Aquino, Marina Brito, Marina Brizeno, Gigi Castro, Letícia Marram y Fernanda Azuka. Desde entonces, han presentado tres piezas escénicas: *Das que ousaram desobedecer* (De las que osaron desobedecer), 2019; *Solo do meu interior* (Solo de mi interior), 2021; *Vita & Virginia*, 2024.

3 Cita extraída del catálogo de la compañía (recibido por correo electrónico el 22 de noviembre de 2022).

en disputa con el relato oficial de la nación-Estado. Se trata de una investigación artística que entreteje memoria, territorio, espiritualidad, religiosidad y cultura popular para poner en valor la sabiduría profunda de mujeres al servicio del buen vivir⁴ de sus familias y comunidades.

La decisión de analizar esta pieza escénica viene de mi interés por comprender las estrategias de mujeres artistas y activistas en la creación de narrativas plurales que desafían el relato único y su poder hegemónico de la nación-Estado brasileña y más específicamente, de las regiones del Nordeste y la Amazonia. Ambos territorios han sido históricamente concebidos como territorios salvajes, incivilizados y necesitados de la tutela desarrollista, y en concomitancia, las mujeres (sexualizadas y racializadas) han sido violentadas y sometidas al poder colonial, patriarcal y capitalista. En este sentido, *Solo do meu interior* desvela los ejercicios de poder de tales estructuras, mientras destaca la potencia de las sabidurías ancestrales de las mujeres enraizadas en los territorios del *sertão* y la floresta amazónica.

Desde los estudios de campo disciplinar, investigadoras feministas han realizado un desmantelamiento minucioso, sofisticado y situado de las bases metodológicas y epistemológicas de la producción científica dominante. Sin embargo, la práctica artística, en sus diálogos interdisciplinarios con la cultura y la sociedad, presenta un campo infinito de posibilidades para la invención de herramientas creativas y formas de contar historias o contra-historias que contribuyen a alimentar la imaginación política. En este sentido, *Solo do meu interior* es un relato que entreteje la experiencia de los encuentros de las artistas con varias maestras curanderas y rezaderas de las zonas rurales de Ceará, las memorias vivas de sus abuelas, datos de estudios científicos y juegos de experimentación escénica. Se trata de una pieza escénica que puede entenderse como un documental creativo que pone en valor la sabiduría ancestral de mujeres nordestinas (rurales, campesinas, sembradoras) sin dejar de problematizar las violencias coloniales, patriarcales y racistas de la nación-Estado brasileña.

Asimismo, esta obra me convocó, en lo personal, a pensar qué historias de las mujeres de mi interior continúan a la espera de ser contadas. Son narraciones

4 Existe una vasta literatura sobre el concepto de “buen vivir” propio de los pueblos originarios en América Latina. Una de tantas referencias es Bidaseca y Vommaro (coords.), 2023.

enraizadas en diferentes tierras que el patriarcado se dedicó a ocultar o tergiversar —estereotipando—, en el mejor de los casos. Sigo vibrando el momento en el que Marina Brito le pregunta al público, “¿quiénes son las mujeres de su interior?”, en una suerte de invitación espontánea a entretrejer un relato colectivo de las mujeres y sus ancestrales allí presentes. La genealogía viva de la artista también nos contó de silencios y ausencias flagrantes, puesto que el colonialismo, en sus figuraciones contemporáneas, continúa siendo una expresión radical de muerte de lo pluriversal.⁵ *Solo do meu interior* me interpeló a seguir pensando en cómo contar historias que construyen mundos e interrumpen los eternos monólogos de los señores de la nación, aquellos que ocultan nuestra humanidad como mujeres.

Así pues, con el análisis de este capítulo busco elaborar una reflexión crítica en torno a tres de las matrices de dominación presentes en el relato de esta creación escénica, como lo son el patriarcado colonial, el racismo y el despojo territorial. Además, me interesa abordar algunos de los elementos que aparecen en la narración de esta obra como parte de las epistemologías ancestrales de las mujeres del interior del estado de Ceará. Las preguntas de investigación son: ¿de qué maneras el discurso documental de *Solo do meu interior* problematiza la narrativa oficial de la nación-Estado brasileña en relación a las mujeres y el territorio? Y, ¿qué saberes de mujeres indígenas y afrodescendientes están siendo reconocidos en el relato personal y político de Marina Brito?

Como marco teórico y metodológico tomaré la herramienta del contextualismo radical de los estudios culturales en conjunción con aportaciones provenientes del pensamiento feminista negro brasileño, el feminismo comunitario y de cosmopolíticas originarias en territorio brasileño. El contextualismo radical consiste en “un tipo de pensamiento relacional que argumenta que cualquier práctica, evento o representación existe en una red de relaciones, por lo que no son anteriores ni pueden existir independientemente de las relaciones que los constituyen” (Restrepo, 2009, p. 9). El compromiso teórico, por tanto, radica en

5 La noción de pluriversalismo es discutida desde la filosofía africana ubuntu. Según Mogobe Ramose (2002), la lógica de ubuntu se sitúa en oposición a la racionalidad del pensamiento único y fragmentado; ubuntu es un principio ético basado en el movimiento y la pluralidad. Ubuntu es siempre en gerundio en su principio filosófico de ser siendo. Los caminos abiertos desde perspectivas pluriversalistas no son construidos en detrimento de otros, como suele ocurrir en la lógica del conocimiento occidental, sino por medio de las posibilidades que generan las encrucijadas.

contextualizar el problema de investigación sin separarlo del propio contexto, al evitar convertirlo en un telón de fondo, en un paisaje alejado de sus condiciones de posibilidad. En una reflexión respecto a dicha herramienta, Mónica I. Cejas lo sintetiza así: “cómo tejer ese contexto de modo que sea la carne de la reflexión, la red de arterias y venas por donde corren nuestras ideas y que a la vez nos permite ver y entender de ‘otro modo’ a las vidas que animan nuestros relatos y las relaciones de poder que las afectan” (Cejas, 2020, p. 9). De este modo, en diálogo con la dramaturgia del solo,⁶ la organización del capítulo responde a dos partes que yo misma identifiqué, pero que no se encuentran diferenciadas en la creación escénica como un todo. En la primera presento una reflexión que articula las matrices de dominación citadas con anterioridad, el patriarcado colonial, el racismo y el despojo territorial, conforme a la narrativa de la propia obra. La segunda está dedicada al relato genealógico de las mujeres de su interior y concluyo el texto recogiendo algunas reflexiones sobre el modo de elaborar esa genealogía, el papel destacado de las ontologías plurales en la obra, los distintos planos espacio-temporales que convergen y la musicalidad como una protagonista más de esta historia. Así, la presentación de la obra contextualiza en todo momento los referentes metafóricos y culturales que se desenvuelven en la puesta en escena.

Por lo que se refiere a los feminismos, mi punto de partida no es concebirlos como un humanismo (Haraway, 2019), puesto que el análisis propuesto en este capítulo convoca un pensamiento relacional que no desconsidera la potencia de intervención (la agencia) de los seres no humanos en la trama de esta obra teatral. Sin embargo, me interesa la producción de un *conocimiento situado* e inscrito en la matriz territorio-cuerpo-tierra y el énfasis en pensar la maquinaria de poder en relación con los cuerpos plurales que componen la escena mundo. En este sentido, los feminismos mencionados con anterioridad son florestas ricas en sentires y pensares idóneos para responder a las preguntas de investigación aquí planteadas.

Como una observadora afectiva externa, presento este texto desde una escritura subjetiva y apasionada elaborada con base en una ética feminista que

6 A pesar de haber dos artistas en escena, Marina Brito (bailarina e intérprete) y Letícia Marram (intérprete musical), esta pieza fue concebida como un solo. Se trata de una investigación realizada por Marina Brito, quien es también la idealizadora del proyecto.

reconoce la responsabilidad de quien investiga. Mi sentido de pertenencia y las mujeres de mi interior responden a territorios y cosmovisiones distintas, por lo que el análisis desarrollado a continuación cuenta con limitaciones insalvables. La floresta amazónica, la región del Nordeste y en concreto, el interior del estado de Ceará son lugares inscritos en genealogías con vasos comunicantes entre las cosmogonías indígenas y la vida en las aldeas, los quilombos, el movimiento de los trabajadores rurales sin tierra y el asociacionismo feminista, allí donde los feminismos, en caso de ser nombrados necesariamente sean en plural. Se trata de contextos que exigen la honestidad de quien pretende investigarlos, ya que no todas las relaciones pasan por el filtro de la razón moderna; las ciencias no alcanzan a elaborar ciertos fenómenos que habitan el campo de lo sutil, por lo que cualquier aproximación externa será siempre sin garantías; representan universos propios que desajustan el imaginario homogenizado de lo que sería la nación brasileña, y a su vez responden a las imposiciones de esa nación-Estado que los relegó al mundo de los incivilizados.

Pega no laço! Pega no mato! Una narrativa nacional que romantiza la violencia

Escena territorio 1: Floresta amazónica

El espacio escénico se encuentra completamente oscuro y apenas dos focos a cada lado emiten una luz tenue. La primera imagen es sonora. Nos transporta a la floresta amazónica a través de los sonidos inconfundibles de aquel territorio. Se escucha la voz en *off* de una mujer hablando en lengua tukano. Los pueblos Tukano habitan la región del Amazonas entre el norte de Brasil y el sur de Colombia. Marina Brito está en mitad del escenario, semidesnuda, descalza y de cuclillas entre un montón de hojas secas. Su imagen visual en escena no es todavía nítida pero podemos prestar atención al sonido del movimiento de su cuerpo agitando las hojas caídas por el tiempo. La primera invitación es auditiva. La artista nos propone observar la escena a través de la escucha en un ambiente cargado de misterio. La floresta amazónica fue siempre concebida por la nación-Estado brasileña como un territorio salvaje, en los confines del mundo, a la espera de ser penetrada, dominada y conquistada por hombres y máquinas en aras del progreso.

La conquista de la Amazonia en los últimos cincuenta años fue ampliamente documentada por revistas, publicaciones oficiales, libros, películas, documentos y hasta objetos de cuño conmemorativo o de propaganda. En esa colección, sorprende el tono triunfal y de “victoria de la humanidad” sobre la naturaleza. El bioma era enfrentado como un enemigo que impedía el desarrollo y la felicidad de los brasileños, debiendo ser urgentemente “civilizado” y recibir el progreso redentor. No hay mención a los millares de formas de vida que vivieron siglos en la región en un complejo ecosistema [Cardim, 2020].

De manera gradual, la presencia de la artista deviene un cuerpo-imagen que camina entre las hojas con el tronco flexionado hacia abajo, llevando en cada mano una hoja de palma con la que roza sus piernas, sus brazos y su espalda. El paisaje sonoro adquiere otro estrato por el toque de unos tambores de fondo, cuyo ritmo y presencia van aumentando, mientras Marina Brito produce un cuerpo-que-baila en las encrucijadas afro-indígenas de ese territorio. La floresta-mujer fue siempre concebida por el patriarcado colonial como un territorio-cuerpo presto a la violación. Es decir, un cuerpo sometido al poder del soberano (patriarcado, colonialismo, nación-Estado o ideología desarrollista) dedicado a canibalizar su potencia de vida. No obstante, su corporalidad múltiple se compone de una infinidad de figuras y fondos en procesos de constante intercambio y regeneración. Esa danza escribe la historia de resistencia de las mujeres al bailar en un suelo que es el propio mundo vivo. Damiana Bregalda propone imaginar ese tipo de danza como una política de movimiento para “aldear el terreno”. *Aldear* es un neologismo en portugués surgido de los movimientos de resistencia indígenas. Significa practicar una política de (re)existencia cimentada en la vida de las aldeas de los pueblos indígenas de las florestas. Bregalda se inspira en la propuesta del movimiento indígena para el 18º Campamento Tierra Libre en Brasilia (abril 2022), cuyo tema fue “Retomando Brasil: demarcar territorios, aldear la política”.

“Aldear la política” ha demostrado ser una estrategia importante en el proceso de lo que propongo llamar aquí “aldear el terreno”, como un modo de hacer vivir otros mundos de vida distintos a aquel de la necropolítica. *Aldear*

el terreno para concebirlo un cuerpo vivo. *Aldear* el terreno como propuesta para romper con la supuesta neutralidad del suelo que pisamos y de la forma con la que lo pisamos. *Aldear* el terreno con políticas del saber pisar, donde el cuidado y las prácticas curativas pueden liderar movimientos frente a los crímenes y catástrofes socio-ambientales [Bregalda, 2023, p. 21].

La danza de Marina Brito surge de una conciencia política del saber pisar, que deviene en la producción de una corporalidad anticolonial disociada de la verticalidad propia del proyecto civilizatorio. La percusión se detiene y la bailarina continúa su movimiento. Un sonido estruendoso irrumpe la escena y repetidas veces se reproduce como cual ruido de maquinaria industrial. ¿Sería ese el estallido que los habitantes de la floresta escucharon por primera vez, con la invasión de máquinas y hombres, para la construcción de las primeras carreteras durante los años de la dictadura militar (1964-1986)? Tengo un recuerdo nítido de mi infancia, en la década de los ochenta, de estar toda la familia viendo un reportaje documental en la televisión pública española, sobre el “triumfo” en la construcción de la Carretera Transamazónica. Brasil —al honrar su lema: *orden y progreso*— salía victorioso de la batalla contra su enemigo: el Amazonas.

La ideología del progreso significó la floresta como símbolo de atraso y pobreza, mientras que la urgencia desarrollista implicaba la tala de árboles y la “restauración” del supuesto vacío demográfico de esas tierras. La propaganda patriótica de la dictadura militar emitía *slogans* del tipo: “Para unir a los brasileños, nosotros rasgamos el infierno verde”, “Basta de leyendas, vamos a facturar” o “El hombre sin tierras del Nordeste para la tierra sin hombres de la Amazonia” (Wenzel, 2020; Cardim, 2020). Se trataba de una guerra contra la floresta vista como un infierno, pues, ésta *impedía* el desarrollo económico de la nación. Ya el Plano de Metas de Juscelino Kubitschek⁷ respondía a la domesticación de aquel territorio salvaje, vacío, “sin nada”, para la ampliación de las fronteras capitales del país al facilitar la movilidad social y económica de la población. Ricardo Cardim afirma:

7 Expresidente de Brasil durante los años 1956 y 1961. Fue conocido por la aceleración del proceso de industrialización del país y, sobre todo, por ser el responsable de la gestión y construcción de la ciudad de Brasilia.

El movimiento orquestado para invadir la Amazonia comenzó realmente en la década de 1970, en pleno “milagro económico”.⁸ El discurso de la dictadura era proteger el “vacío demográfico” y aprovechar la riqueza potencial de la región colonizándola mediante incentivos gubernamentales [2020].

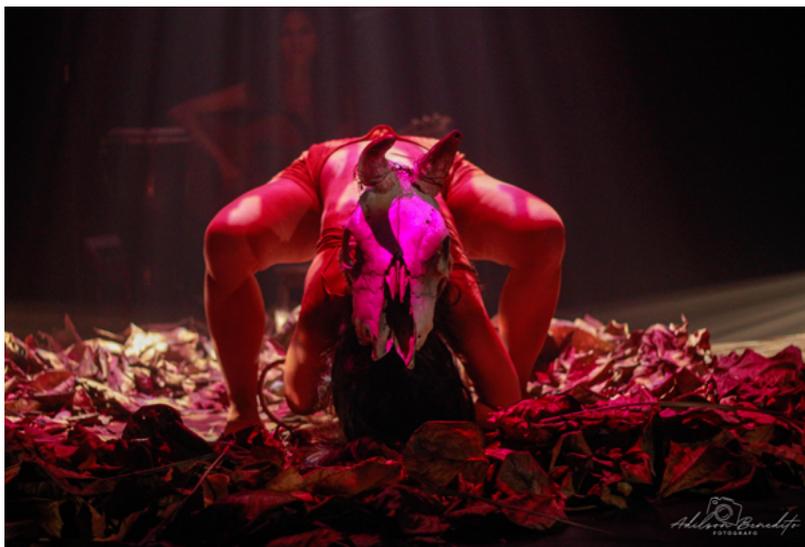


Figura 20: *Solo do meu interior*. Semana Dança Cariri, 2022. Fotografía: Alison Benedito. Cortesía del festival Semana Dança Cariri.

Como desvela el autor, las beneficiarias de esta “guerra” contra la floresta fueron las élites del país: la Compañía de Navegación Marítima Netumar, el Banco de Londres, la Constructora Andrade Gutierrez, la empresa Capemi Agropecuaria —vinculada a la Cartera de Pensiones de los Militares— o el Banco de la Amazonia S. A. La lista es larga. No obstante, las marcas de aquella supuesta victoria quedaron impresas en las condiciones de vida que se dan actualmente en ese estado. Según informa Giovanna Girardi (2022), la floresta amazónica se encuentra ocupada por el crimen organizado (mafias y milicias), la explotación ilegal de minerales como el oro (*o garimpo*), la expropiación territorial

⁸ El “milagro económico” brasileño fue un periodo de crecimiento exponencial del producto interior bruto (PIB) entre los años 1969 y 1973. Éste coincide con la etapa de mayor represión durante la dictadura militar, los llamados “años de plomo” (anos de chumbo).

(a *grilagem*), el tráfico de personas, drogas, madera y otros recursos. La situación es dramática. El estado cuenta con uno de los peores indicadores sociales del país; representa apenas el 8% del PIB brasileño y emite casi la mitad de los gases estufa de todo el territorio nacional. De repente, el estruendo civilizatorio cesa (¡ojalá!) y la artista aparece de pie con las hojas de palma tapándole la cara. Una luz cenital abre la visión completa del escenario. Letícia Marram se encuentra sentada al fondo acompañada de sus instrumentos, una guitarra, el acordeón, un yembé, el tamborín y la flauta.

Escena territorio 2: Sertão nordestino

El toque del acordeón nos traslada al imaginario sonoro del *sertão*, un territorio semiárido del Nordeste brasileño.⁹ Tres focos iluminan el suelo del escenario cubierto de hojas. Vemos a Marina Brito colocarse en la cabeza el cráneo de un buey, el cual tiene una cuerda amarrada a la boca del animal que ella misma sostiene. Su cuerpo flexionado hacia delante, simulando la figura de la bestia, con su larga melena tapándole la cara, camina con lentitud entre las hojas. El acordeón y la calavera de buey son dos símbolos tradicionales de la cultura popular nordestina. Este es un instrumento musical de lucha y forma parte del tejido de valores y significados de las comunidades del Nordeste.

El acordeón es un instrumento del pueblo. Históricamente el acordeón acusa la dureza de aquel pequeño agricultor que parece absorber, la mayoría de las veces, una gran penuria financiera, las dificultades del *sertão* y las altas temperaturas del sol. Cuando se encuentra con el acordeón, respira aliviado [Campelo do Nascimento, 2013, p. 4].

La figura del buey permanece íntimamente ligada a la historia del vaquero y a la vida *sertaneja*. La calavera del ganado es el símbolo de la muerte en las grandes sequías del semiárido, tan presente en la producción literaria y cinematográfica

⁹ Que ocupa varios estados de la región como son Bahía, Ceará, Pernambuco, Piauí, Sergipe, Alagoas, Paraíba y Rio Grande do Norte. En concreto, Ceará cuenta con cuatro microrregiones distribuidas en el semiárido: Sertão de Cratéis, Sertão de Quixeramobim, Sertão de Inhamuns y Sertão de Senador Pompeu.

del siglo pasado.¹⁰ El *sertão* se sitúa en una de las cinco regiones que organizan el territorio brasileño: el Nordeste. Esta división regional fue orquestada durante el proceso de formación de la nación, en el transcurso de la segunda mitad del siglo XIX hasta el primer gobierno de Getúlio Vargas (1934-1945). Albuquerque Júnior (2011) cuenta que esta demarcación tuvo como propósito oculto determinar la hegemonía de unas regiones sobre otras al definir un conjunto de diferencias, aparentemente naturales, marcadas por una condición de atraso y subdesarrollo. El término Nordeste aparece por primera vez en 1919 siendo parte de un proceso discursivo, con tendencia homogeneizante y unificadora de una nación que todavía estaba por constituirse.

La gran sequía de 1877 marcaría un hito en el proceso de invención del Nordeste. Durante dos largos años, este fenómeno natural fue responsable de la muerte de medio millón de personas y trajo consigo el primer movimiento migratorio en masa a la región de la Amazonia. Ceará fue el estado nordestino más afectado. La sequía se convirtió en la primera característica de la región y, por consiguiente, en su principal “problema”. El descubrimiento de la sequía como un problema irresoluble de esta región imprimió una fuerte marca en la población nordestina, debido a los movimientos migratorios que acarrearón tales condiciones climáticas (una de esas migraciones fue a la Amazonia).¹¹ La sequía implicó la puesta en marcha de una serie de prácticas políticas (ejercicios de poder) y de aislamiento social (creación de campos de concentración, ver: Sousa Rios, 2014) que poco o nada tenían que ver con la falta de agua y más con regímenes de terror que posteriormente se implementaron en otras regiones del mundo, como el nazismo alemán o el apartheid sudafricano. Lo cierto es que en Brasil nunca existió una política pública efectiva que ayudara a paliar las complejas condiciones de vida que este fenómeno natural traía consigo.

10 Las tres grandes referencias de la literatura serían *Os sertões* de Euclides da Cunha, *Os grandes sertões veredas* de João Guimarães Rosa y *Vidas secas* de Graciliano Ramos. Asimismo, el Cinema Novo y Glauber Rocha cuentan con varias producciones audiovisuales, internacionalmente conocidas, que reproducen el imaginario de la sequía y la pobreza del *sertão*.

11 Sobre los procesos de migración de los hombres nordestinos a la floresta amazónica, su transformación de campesinos a *seringueiros* (los que extraen la leche del árbol de la seringa) y la transculturación a través de la música y la danza del Forró (típica del estado de Pernambuco), ver: Esteves y Zanotto 2023.

En esta nueva conciencia espacial, el *sertão* se presenta como una tierra seca y devastada desde una mirada despojada del sentir de su territorio, al producir una visión pobre y empobrecida de un lugar que escapa a cualquier prisión categorial. Ésta resulta de un régimen visual organizado de manera efectiva según múltiples relaciones de saber-poder, el cual fue “creando” la nación durante el proceso de regionalización de los territorios que cohabitan Brasil. Este imaginario nacional del semiárido responde a intereses económicos, políticos y sociales de las élites. Se trata de un estereotipo repetido con persistencia que representa la postal del sol ardiente y la sequía como símbolos de precariedad y augurio de muerte. Sin embargo, la inmensidad del *sertão* revela algunas de las complejidades que conforman su subjetividad como territorio. Éste acoge saberes complejos, ancestrales, interconectados e interdependientes, tejidos entre todas las existencias vivas que habitan ese lugar y en procesos continuos de regeneración, preservación y lucha por la supervivencia.¹² En el *sertão* habita la Caatinga, un bioma único en el mundo, una fuente insustituible de saberes y recursos que contribuyen a armonizar la vida de las comunidades y a paliar los desafíos de los ciclos de sequía. Este bioma se caracteriza por su vegetación semiárida, como son los cactus, los arbustos espinosos y los árboles de corteza gruesa. Su territorio es desértico, llano y rocoso.

Esa danza escribe la historia de resistencia de las mujeres al bailar en un suelo que es el propio mundo vivo

La artista camina entre las hojas caídas por el tiempo con el cráneo de buey en la cabeza, simulando el movimiento propio del animal. La imagen sonora se compone en tres niveles: la música del acordeón de Letícia Marram, el susurro de la voz en *off* de una mujer rezando, y superpuesta, la voz en *off* de Marina Brito emitiendo frases de un texto de difícil comprensión. “Un cuerpo que sufre” ... “Un cuerpo que soy”... “Las que me precedieron”... “La oscuridad que nos dejaron”... “Fecundada madre de luchas”. La imagen visual creada por la artista representa el universo estereotipado del *sertão*. Su cuerpo inclinado hacia

¹² La riqueza de su bioma, los ciclos de sequía y el cruce de diferentes ancestralidades como la indígena, la afrodescendiente, la gitana, la portuguesa y alguna otra desconocida todavía.

delante con la calavera de la bestia en la cabeza, paralizado frente al público y en un gesto de domesticar al bicho, comienza a estirar con fuerza de los dos cabos de la cuerda sujetados por sus manos. Mientras, repite: “os inventados pecados passados para nos” (los pecados inventados que nos han legado). En el susurro reiterativo de esas palabras siento procesos de cura activados. Es un forcejeo de cuerdas con la muerte del buey, del macho, del colonizador. Es el rechazo a continuar encarnando el legado de la historia colonial y patriarcal que redujo el cuerpo de la mujer a santa o a pecadora o a bestia animal. Marina Brito invoca la memoria de mujeres antiguas, de “mujeres guardadoras del pasado”; nos interpela “a cavar hondo y desenterrar a todas nuestras ancestrales para que juntas cortemos el cordón umbilical de los *ordeiros do mundo* (las ordenanzas del mundo)”; nos incita a escuchar los secretos revelados a través de la intuición; a romper con el pacto del olvido de nuestra existencia encarnada y recuperar la sabiduría de las que nos precedieron.¹³

La artista coloca el cráneo del buey en el suelo con su pie encima y comienza a girar la cuerda en alto al estilo de un vaquero *sertanejo* o de un varón colonizador. Su cuerpo permanece erguido, la cabeza en alto, mientras la cuerda rueda en el aire. Los acordes de la guitarra de Leticia Marram interrumpen el silencio para dar paso al relato de la artista y acompañar las palabras al reforzar su intención:

En el interior del país se escucha mucho hablar del cuento de una ancestral indígena perseguida y secuestrada. Abuela, bis-abuela, tátara-abuela. *Pega no laço! Pega no mato!* Mucha gente no entiende que esa narrativa está contada tantas veces y de forma tan poética que esconde el sentimiento que debía habitar en todos nosotros, brasileños. ¡Somos una nación parida a la fuerza!

La traducción literal en español de “*pega no laço!*” y “*pega no mato!*” sería “capturada con la cuerda” y “capturada en la selva”. Son frases “populares”

13 En la tradición espírita brasileña se enseña que cuando la vida espírita se encarna en una existencia corpórea olvida todo lo vivido en los ciclos anteriores. Sin embargo, dirá Allan Kardec, nuestras intuiciones son reminiscencias de la sabiduría de esas vidas pasadas. El espiritismo se ha dedicado ampliamente a reflexionar sobre el olvido en los procesos de reencarnación. Allan Kardec fue un filósofo y escritor francés, fundador de la doctrina espiritista.

del imaginario nacional brasileño. Ambas remiten a una historia de secuestro articulada por las matrices de dominación del patriarcado colonial y el racismo. El significado de la frase “mi bis-abuela fue *pega no laço*” informa que esa mujer indígena fue retirada a la fuerza de su familia o comunidad de pertenencia, implica que recibió palizas, violencia sexual, sufrió hambre y torturas. Esta práctica propia del periodo colonial buscaba amansar, domesticar y controlar las reacciones agresivas de las mujeres indígenas capturadas. Se conocen poquísimos testimonios de esas vivencias en primera persona. Mirna da Silva Anaquiri (mujer indígena del pueblo Kambeba Omágua-Yetê del Amazonas) advierte que ese silenciamiento es parte del acuerdo de “amansar” y obedecer; es el modo de borrar las historias de las mujeres indígenas y de mantener vivas sus opresiones (2018, p. 756). ¿Qué palabras podrían narrar una historia de tanto dolor? ¿Cómo contar la experiencia de un trauma ancestral? El relato de Eduarda Tuxá (mujer indígena del pueblo Tuxá) destaca la importancia de escribir sobre este asunto:

Por mis antepasadas escribo y siento la necesidad de hablar. Mi bisabuela fue *pega no laço!*, como dicen, y es por ella que escribo. Tuvo una única hija, fruto de la violación, y una vida marcada por violencias. Era madre soltera. Pobre. Curandera. Una “*cabocla*” más víctima de ese sistema que nos causó tanto daño. Ella no podía reclamar, pues si hoy somos culpadas por las violaciones que sufrimos, imaginen en esa época. Nadie le preguntó cómo era ser ella, por eso hoy rememoro su biografía anteriormente silenciada [Tuxá en Da Silva Anaquiri, 2018, p. 756].

“*Pega no laço! Pega no mato!*” remite a significados que nada tienen que ver con las mujeres indígenas, sino con las fantasías del colonizador sobre lo que esas mujeres originarias debían ser. La violencia inherente a esos enunciados expresa la inseparabilidad del género y la raza en las maniobras de poder. Es decir, si bien la raza es producto de una ficción que tiene como propósito justificar un sistema de clasificación y organización colonial, la dicotomía de la categoría género (basada en el dimorfismo sexual) produce, asimismo, un sistema de ordenación de cuerpos y sexualidades, cuyos procesos de dominación son indistinguibles de la racialización de las sujetos colonizadas.

Esto es, tanto género como raza son categorías producidas por la norma colonial y accionadas según una “lógica de construcción mutua” (Lugones, 2008, p. 34). Además, la conjunción género-raza es el efecto de “una estructura del discurso y la representación que intenta expulsar simbólicamente al Otro —lo borra, lo coloca allá en el Tercer Mundo, en el margen—” (Hall, 2010, p. 344). Y ese Otro no permanece afuera del orden sistémico, más bien se conforma como un “exterior constitutivo [a partir de] una serie de exclusiones que, sin embargo, son interiores a ese sistema” (Butler, 2022, p. 71).¹⁴

Más aún, “*Pega no laço! Pega no mato!*” expresa una violencia de género-raza ancestral indivisible de la matriz territorial. En ella convergen una serie de significantes de la gramática racista-colonial que definen a la “mujer indígena” y a la “floresta amazónica” como un territorio-cuerpo primitivo (salvaje, atrasado, subdesarrollado), incivilizado (violento, amenazador, criminal), animalizado (deshumanizado, sin subjetividad, indomesticable) y exotizado (sexualizado, con apetito sexual violento y presto a la penetración). Incluso, el propio expresidente Jair Bolsonaro llegó a afirmar que “la Amazonia es la virgen que todo pervertido de fuera quisiera tener”.¹⁵ Virginidad y estupro significando el cuerpo de la floresta-mujer. De igual forma, la propaganda patriótica de la dictadura militar enaltecía la conquista de la floresta amazónica *gracias a* la penetración forzada de hombres y máquinas. La fantasía del macho civilizador inventó un territorio enemigo en el que, según él, no había “nada”, sólo vacío demográfico. Esta es la historia del héroe, la historia del asesino —diría Ursula K. Le Guin (2020, p. 14). El proceso de semantización es todavía más radical: no se trataba de concebir a la floresta y a los pueblos originarios como la otredad, sino de reducirlos a nada. Eran la nada.

Una vez que Marina Brito deja de girar la cuerda, la ata a su cintura y se coloca una falda negra con cintas rojas, una prenda típica del folclore nordestino. La artista se dispone a leer el siguiente texto:

14 Grada Kilomba, en *Memorias de la plantación* (2019), dirá que la mujer negra es concebida como el otro del otro. Entiendo que de igual forma podría ser pensada la condición de la mujer indígena.

15 Emitido el 6 de junio de 2019, en una crítica a las fuerzas extranjeras que intentaban defender la preservación del patrimonio ambiental y la demarcación territorial.

Desde 2020, un estudio científico de la Universidad de São Paulo viene secuenciando el genoma de más de 15.000 brasileños. [Los acordes de la guitarra de Leticia Marram suenan con más potencia]. Sabemos que la mitad de nuestros genes son heredados de nuestra madre, mientras que la otra mitad son heredados de nuestro padre. Las mujeres poseen cromosomas XX, mientras que los hombres poseen cromosomas XY. Y eso significa que todo cromosoma Y aparecido en la población viene necesariamente del padre. Lo mismo vale para el ADN mitocondrial, es siempre la madre que pasa el mitocondrial al hijo. Entonces, todo ADN mitocondrial aparecido en la población viene necesariamente de las mujeres. Ahora vamos a los resultados. 75% de los cromosomas Y son herencia de los hombres europeos. *Repito: 75% de los cromosomas Y son herencia de los hombres europeos.* 14,5% son de africanos. Y apenas 0,5% son de indígenas. Los otros 10% remotos son de poblaciones asiáticas. *Con ADN mitocondrial fue al contrario. 36% de esos genes son herencia de mujeres africanas, 34% son herencia de mujeres indígenas y sólo 14% son herencia de mujeres europeas y mujeres asiáticas. El 70% de las madres que dieron origen a la población brasileña son africanas e indígenas, sin embargo, 75% de los padres son europeos.* La razón remonta a los años de invasión y colonización europea. El estupro de mujeres negras e indígenas esclavizadas era el estándar. El estupro de mujeres negras e indígenas dejó marcas en el genoma de los brasileños. *Fue necesario que ella quedara amarrada para ser amansada.*¹⁶

“Ser una nación parida a la fuerza” enuncia que la constitución de ese constructo político supuso un acuerdo biopolítico de corte racial-sexual que, junto a otras dinámicas de poder como la clase, el territorio, la religiosidad o la epistemología, mantuviera el régimen de terror colonial al actualizar la violación y la matanza de lo vivo como proceder institucional. La naturalización del *locus* social de cada cuerpo fue la “estrategia representacional diseñada para fijar la ‘diferencia’ y así asegurarla para siempre” (Hall, 2010, p. 428). Se trata de un cercamiento discursivo y político en pro de la mantención del orden racial, sexual, social y simbólico. La cultura de la violación

¹⁶ El énfasis es del texto original.

ha naturalizado la práctica de “*laçar mulheres*” (amarrada y amansada) en la construcción del relato nacional e incluso en la propia vida cotidiana, hasta el punto de *normalizar* las bromas, la creación de adhesivos para los autos¹⁷ o asumirla como una expresión *varonil* de la masculinidad (Anaquiri, 2018, p. 758). De ese cercamiento discursivo y político surge el estereotipo que, como práctica significativa es central para la producción y la manutención del orden sistémico, puesto que reduce, fija, esencializa y naturaliza la diferencia racial y sexual. Dirá Stuart Hall que el estereotipo remite tanto a la fantasía como a lo que se percibe como *real*. De ahí que las bromas y los adhesivos no generen perturbación alguna.

El punto importante es que los estereotipos se refieren tanto a lo que se imagina en la fantasía como a lo que se percibe como “real”. Y lo que se produce visualmente, por medio de las prácticas de representación, es sólo la mitad de la historia. La otra mitad —el significado más profundo— reside en lo que no se dice, pero está siendo fantaseado, lo que se infiere, pero no se puede demostrar [Hall, 2010, p. 435].

Marina Brito finaliza la lectura del texto, deja caer el papel al suelo y repite dos palabras: “amarrada y amansada”. La música se detiene y ella continúa, “amarrada y amansada”, mientras afloja el nudo de la cuerda de su cintura. La artista permanece parada, de frente al público, con el cráneo de buey junto a sus pies e insiste, “amarrada y amansada”, “amarrada y amansada”, “amarrada y amansada”, “amarrada y amansada”. La redundancia del mensaje es fundamental para la manutención de la fantasía. Sin la performatividad de esos estereotipos no se configura el relato nacional. Sara Ahmed (2017) diría que *la pegajosidad* discursiva y visual (a través de las prácticas sociales y culturales) tiene efectos demoleedores en los procesos de subjetividad de las mujeres indígenas. La narrativa nacional que romantiza la violencia reactualiza ese trauma ancestral en los cuerpos y vidas de las mujeres brasileñas al obstruir la creación

17 En algunas regiones de Brasil, la cultura de la violación dialoga con la cultura popular hasta el punto de crear adhesivos para autos con imágenes de los vaqueros levantando la cuerda para atrapar a mujeres, que suelen ser representadas vestidas de vaqueras y con tacones altos. El mensaje continúa siendo: amarrada y amansada.

de nuevos significados para el territorio-cuerpo-tierra de las mujeres y la floresta y de infinitas invenciones de vida.

Resulta de gran inspiración acompañar los procesos de transformación que las mujeres indígenas están llevando a cabo en los últimos años. Sus prácticas políticas y culturales están transformando las condiciones discursivas de la narrativa nacional. La historia del héroe tocó su fin. De los últimos comicios (2022) resultaron elegidas dos diputadas federales: Célia Xakriabá y Sonia Guajajara, esta última nombrada ministra de los Pueblos Indígenas. Ambas han llevado al Congreso Nacional la Ley PL 4381 de 2023, una legislación específica para enfrentar la violencia contra las mujeres indígenas.¹⁸ Además, en la literatura se destacan escritoras como Eliane Potiguara, Auritha Tabajara o Márcia Wayna Kambeba. La plataforma digital TePi- Teatro e os Povos Indígenas presenta un amplio acervo de creaciones escénicas, *performances* y poesía del panorama artístico indígena, con presencias como la de Zahy Tentehar, Sallisa Rosa o la compañía Nhandraguá. Asimismo, en la 60.^a Exposición Internacional de Arte Bienal de Venecia 2024, el pabellón de Brasil destaca por el protagonismo indígena, tanto en la curaduría como en la producción artística. La exposición “Ka’a Pûera: somos pájaros andantes”, curada por Arissana Pataxó, Denilson Baniwa y Gustavo Caboco Wapichana, narra una historia de resistencia de Brasil al destacar la potencia del cuerpo, la recuperación del territorio y la crisis socioambiental. Las artistas representantes son Glicéria Tupinambá, Olinda Tupinambá y el artista Ziel Karapotó. Es muy interesante la mutación semántica propuesta por el equipo curatorial en la decisión de cambiar el nombre del pabellón. Este año es el Pabellón Hãhãwpuá, que en lengua Pataxó (de Bahía) significa territorio amplio, territorio ancestral, territorio de ocupación indígena. Un modo de poner en valor las diferentes formas de nombrar a Brasil y de convocar a los pueblos originarios a sentirse representados en la exposición.

No me cabe duda de que la disputa por los significados es uno de los elementos centrales en nuestras militancias intelectuales, políticas y poéticas.

18 Brasil cuenta con la Ley federal 11340 de 2006, conocida como *Lei Maria da Penha*, aprobada durante el primer gobierno de Luiz Ignácio Lula da Silva (2003-2011). Una ley dirigida a enfrentar la violencia de género y en especial, la violencia doméstica. Además, la Ley 13104 de 2015, *Lei do Feminicídio*, entró en vigor durante el segundo gobierno de Dilma Rousseff (2014-2016) para combatir las altas tasas de asesinato contra las mujeres brasileñas por su condición de género.

Pues, en el decir de Linda Martín Alcoff (2016), aquello que está en la disputa por el poder de la producción de conocimiento no es ni más ni menos que la verdad sobre el mundo.



Figura 21: *Mostra Porto Iracema*, 2022. Fotografía: Micaela de Menezes Santos. Cortesía de la autora.

Hoja, cáscara y raíz: un ejercicio genealógico de retorno a la condición sagrada de la vida

Marina Brito se dispone a cambiar la narrativa al realizar un ejercicio genealógico de las mujeres guardadoras del pasado, un tiempo de retorno a la condición sagrada de la vida. Este es un relato que siempre estuvo *ahí*, pero que las condiciones de posibilidad (estructurales) del discurso impidieron su escucha. La artista coloca un balde lleno de agua en el centro de la escena mundo, reúne matojos de diferentes tipos de hierbas y comienza a lavarse las manos, los antebrazos, el pecho y la cara. El acordeón de Letícia Marram acompaña la acción repitiendo las mismas notas musicales. La bailarina toma uno de los matojos, lo huele, rompe las hojas y mientras enuncia su nombre, las echa en el agua.

Eucalipto. Romero. Limoncillo. Hierbabuena. Todas son plantas que cuentan secretos ancestrales de sanación, amor y fe. Saberes antiguos las combinan en recetas legadas de generaciones de mujeres que habitaban entre el patio de la casa y la cocina.

La artista adoba el agua con las plantas y se moja en ellas las manos, los brazos, el cuello, el pecho y la cara. En sintonía con el acordeón comienza a recitar una historia en forma de poema, en primera persona del plural, un nosotras con sentido comunitario ancestral: “o mato é o meu destino” (el campo es mi destino) ..., “Nacientes. Nacemos en el pie de la Sierra de Araripe. En el interior de la tierra. En la orilla del mundo”. Marina Brito mete los pies dentro del balde de agua y hojas. Es el momento de la limpieza de pies y piernas. El poema continúa, “nuestro interior que es semilla, nuestro camino que es la hoja, nuestra cura que es raíz, nuestras mujeres que son cáscara”.

Me interesa el juego semántico que se da en los usos del término *interior* para conectar la relación entre el cuerpo y el territorio, entre la nación y la región. En Brasil es común escuchar: “yo vengo del interior” o “nací en el interior del estado de Ceará” o “los pueblos del interior”. El significado de *interior* sería *zona rural*, poco urbanizada, e incluso expresaría cierta condición de atraso y *subdesarrollo* al depender del contexto de enunciación. Parece que la etimología de esa noción de *interior* remite al periodo colonial, a las crónicas del *descubrimiento* y a la conquista de los navegantes portugueses:

Del primer diccionario de la lengua portuguesa (1728): “interior, corazón de las tierras, opuesto al mar y a la costa”, descripción que subraya las paradojas geográficas y simbólicas. Sin embargo, en el siglo XX se ha convertido en una categoría “capturada gradualmente por el discurso regionalista del nordeste” a través de la literatura, la política, los medios de comunicación, la cultura y el arte, y, en 1969, oficializada por el Instituto Brasileño de Geografía y Estadística (IBGE) [Andrada Donato, 2021, p. 3].

Ese significado de *interior* revela una yuxtaposición entre los marcadores de raza, género y territorio, dada a través de las artimañas del poder de la dialéctica *nación* y *región*. Las tierras del interior y las mujeres del interior son producidas por una serie de estereotipos compartidos que reducen sus complejas existencias

al Mundo del Uno.¹⁹ De la misma manera que se daba una correlación entre los cuerpos de la floresta y las mujeres indígenas, también se produce entre el *sertão* y las mujeres *sertanejas*. De ahí que el reconocimiento afectivo de Marina Brito y Letícia Marram sea tanto de los saberes de las mujeres interioranas como de los territorios rurales. Y en esa fórmula interseccional actuaría también la epistemología como otro marcador en las dinámicas de subordinación de la raza, el género y el territorio/región (rural/Nordeste). Sueli Carneiro desarrolla una reflexión acerca de la noción *epistemicidio* para explicar cómo la constitución de la nación brasileña trajo consigo un aniquilamiento de saberes, que es uno de los ejes fundamentales para la materialización de su contrato racial.

Para nosotras/os [personas negras], no obstante, el epistemicidio es, más allá de la anulación y descalificación del conocimiento de los pueblos subyugados, un proceso persistente de producción de la indigencia cultural: por la negación al acceso a la educación, sobre todo de cualidad; por la producción de la inferiorización intelectual; por los diferentes mecanismos de deslegitimación del negro como portador y productor de conocimiento, y de rebajamiento de la capacidad cognitiva por la carencia material y/o por el comprometimiento de la autoestima, por los procesos de discriminación sucedidos en el proceso educativo. No es posible descalificar las formas de conocimiento de los pueblos dominados sin descalificarlos también, individual y colectivamente, como sujetos cognoscentes. (...) Por eso, el epistemicidio hiere de muerte la racionalidad del subyugado o secuestra, mutila la capacidad de aprender. Es una forma de secuestro de la razón en doble sentido: por la negación de la racionalidad del Otro o por la asimilación cultural que en otros casos se le impone [Carneiro, 2005, p. 97].

Solo do meu interior es una puesta en valor de las formas de conocimiento de los pueblos definidos por un regionalismo de tintes racistas que desvalorizó esos

19 Término para designar una ordenación mundial, moderna y colonial que destaca su carácter monolítico: una raza, un sistema sexo/género, una sexualidad, un modelo social, un dios, una epistemología, una religión, una cultura y una semilla. Junto a Damiana Bregalda desarrollamos esta noción, inspiradas por las contribuciones intelectuales y políticas de Geni Núñez (intelectual y activista guaraní) y Ailton Krenak (intelectual y activista de la aldea Krenak) en Brasil.

saberes al ser considerados inferiores (marcados por una condición de atraso) y ser parte del “problema” que impide el devenir desarrollista de la región. A través de su investigación entretejida con sus memorias afectivas, Marina Brito reconoce las sabidurías ancestrales de mujeres nordestinas, afro-indígenas, *sertanejas*, *quilombolas*, interioranas, curanderas y rezaderas como sujetos *cognoscentes* y a su vez, demuestra otras racionalidades, otras estructuras de pensamiento, otras producciones de mundo, a partir de asumir que la tierra es la matriz de todo. La artista saca los pies del balde para dar inicio a una danza que combina movimientos contemporáneos con el folclore tradicional. Esta vez es el sonido de la flauta que produce el tejido musical de la escena. Así, da inicio la genealogía de su interior:

En mi interior y no solamente éste (dándose palmaditas en el pecho) existen mujeres guardadoras del pasado, mujeres con sabidurías ancestrales de la tierra. ¡Mujeres guardadoras del pasado, mujeres con sabiduría de cura! Mujeres con sabidurías ancestrales de la fe y de la fiesta. Son curanderas, rezaderas, *brincantes de coco*, *de lapinha*, *reisado* y *de buey*.²⁰ Maestra Zulene, maestra María de Tiê, doña Iraci, doña Rina, doña Penha. Maestras mujeres de mi interior. Maestras mujeres de mi interior. Voy a cantar aquí todos mis deseos de mundo, mis deseos de interior, de la fe, de la fiesta y de la cura.

Marina Brito, a continuación, elabora una narrativa de los encuentros con esas maestras que a modo de juego escénico, desvela las sabidurías ancestrales de la fe y de la fiesta. La bailarina experimenta con *performance*, danza y música, con estrategias de presentación y representación teatral, ficción y *realidad*, al quebrar la distancia entre la investigación, el teatro a la italiana y la vida. Más aún, esa disputa de narrativas trae consigo una noción de ficción que no se halla en oposición a lo real (lo verdadero concebido por correspondencia con los hechos empíricos), sino más bien cuenta con un valor de acceso

²⁰ El coco es un tipo de música y danza de matriz africana típica del repertorio tradicional del Nordeste. Las *brincantes de coco* son las bailarinas de esa danza. Las *brincantes de lapinha* son las que participan en la celebración del día de Reyes (6 de enero), la *lapinha* sería un altar que represente el Belén. El *reisado* es una danza y música tradicional del Nordeste y las *brincantes de buey* son celebraciones dramáticas y musicales con cabezas de buey y movimientos que simulan al animal.

a la verdad (Le Guin, 2020; Haraway, 2020) inscrita en una creación escénica que no sólo reconoce la materia viva, también las presencias invisibles de la escena mundo.

Doña Rina es curandera. La artista se sienta en una banqueta para contar su relato. Son tiempos de gripe. En su casa, la fila es larguísima. La comunidad sabe que ella es conocedora de remedios populares para el resfriado. Es el turno de platicar con doña Iraci, vecina de doña Rina. Como cual juego escénico, la misma Marina Brito interpreta el diálogo a dos voces. Llega a su casa y la encuentra debajo de un árbol de cajarana. Además de pedirle un baño de hierbas, le pregunta si quiere compartir un poco de su historia.

DOÑA IRACI: Mujer, antiguamente no teníamos un doctor cerca y nuestra madre nos curaba con medicina popular de la tierra. Y cuando nos enfermábamos, hacíamos remedios para la tos con hierbabuena, romero, papaconha, contrayerba... Seguro que tú no conoces esas hierbas, papaconha o contrayerba.

MARINA BRITO: No las conozco, doña Iraci.

DOÑA IRACI: Pues eso, yo aprendí todas esas hierbas con mi madre, que ya aprendió con su madre, que a su vez aprendió con su abuela y que aprendió con la madre de la madre de ella, que aprendió con la abuela de la abuela de ella, con la madre de la madre, con la abuela de la abuela...

MARINA BRITO: Está bien, doña Iraci, ya entendí. Ellas aprendieron con las mujeres de su interior.

Las artistas crearon una canción en homenaje a estas mujeres guardadoras de sabidurías ancestrales. Letícia Marram comienza a tocar el tamborín, mientras Marina Brito repite este estribillo:

Mi destino es el campo si proviene de hoja, cáscara y raíz.
 Mi destino es el campo si proviene de hoja, cáscara y raíz.
 Oh, doña Iraci, Rina y Penha yo vine a buscar,
 hierbas y bendiciones para bendecir y curar.

¡Baño de hierbas! Y reza quien lo va hacer...²¹

Doña Zulene Galdino es otra maestra rezadera conocedora de muchos misterios. La señora cuenta que fue una *caboclinha* del bosque quien le enseñó los rezos. Se trataba de una *caboclinha* de pequeño tamaño que, mientras jugaban de pequeñas, le enseñaba a rezar. Entonces, la artista le pregunta si era una persona viva o una entidad. Doña Zulene le respondió que no lo sabía, que sólo ella la vio. *Caboclo/a* es un término utilizado por los portugueses durante el periodo colonial para remitir al mestizaje entre personas blancas e indígenas. Sin embargo, los *caboclos* también son entidades espirituales a las que se les rinde culto en religiones como el candomblé, la umbanda y el espiritismo brasileño. Son entidades en movimiento que pueden aparecer en bosques, florestas, locales públicos, espacios domésticos religiosos o no. Conviven con orixás y espíritus desencarnados; algunos disfrutaban los cánticos y las rezas, otros prefieren la samba, beber alcohol (bebida de santo) y fumar puros. Conjugan los ámbitos de la fe y de la fiesta. Son entidades adaptables, multiplican y conectan diferentes planos temporales, paisajes y prácticas con entidades diversas. Los *caboclos* y las *caboclas* son grandes mediadores, se incorporan en el cuerpo de personas para aconsejar, curar y resolver problemas de toda índole (Rabelo y Flaksman, 2020).

La última maestra quilombola fue María de Tiê, del quilombo de Souza, situado en una zona montañosa de difícil acceso, cerca de la ciudad de Porteiras, en el sur del estado de Ceará. El poder definió *quilombo* como aquella comunidad formada por personas africanas esclavizadas que, tras haber huido de los “señores”, crearon nuevos proyectos de sociedades libres conforme a sus tradiciones ancestrales. Estos asentamientos se dieron en lugares de difícil acceso y reunieron no sólo a personas africanas y afrobrasileñas, “tránsfugas” de su condición de

21 *Meu destino é só o mato se vem de folha, casca e raiz / Meu destino é só o mato se vem de folha / casca e raiz / Oh dona Iraci, Rina e Penha eu vim buscar / ervas e mezinhas para bencer e curar.*

esclavizadas, sino también a gitanas e indígenas. De esta manera, los quilombos conformaban espacios de libertad y encuentro multicultural, constituidos por un profundo sentido de comunidad heredado de las ancestralidades africanas que organizaban socialmente la producción de vida de esos asentamientos. La palabra *quilombo* es de origen bantú y se inspira en el significado de *ntu*, las relaciones de persona a persona. *Quilombo* sólo puede ser comprendido desde el reconocimiento y la interdependencia entre seres humanos y no humanos. La historiadora Beatriz Nascimento es una de las principales figuras del matrilineaje epistemológico quilombola. Su corazón militante produjo un cuerpo de textos y acciones cuyas raíces teóricas se fundamentan en la potencia y la memoria ancestral de las aguas atlánticas. Sus contribuciones son elementales para comprender las íntimas relaciones entre territorio-cuerpo-tierra. Esa tríade es el fundamento de toda existencia viva en el quilombo, según ella misma cuenta en el filme *Ôrí* (1989):

El fundamento del quilombo es la tierra. El cuerpo del hombre identificándose profundamente con la tierra. El ebó es dado a la tierra. Todos los elementos vivos están en la tierra y participarán de ese banquete que es el ebó. La transformación es el principio del axé, de la fuerza. [...] Quilombo es una historia, esa palabra tiene una historia, también tiene una tipología de acuerdo con la región y de acuerdo con el orden temporal, su relación con su territorio. Hoy el quilombo no sólo nos trae un territorio geográfico, sino un territorio simbólico. Nosotros somos hombres, tenemos derecho al territorio, a la tierra.²²

Quilombo, por tanto, significa resistencia, ética, política, colectividad, memoria y cultura. Las comunidades *quilombolas* no quedaron relegadas al pasado de la historia del sistema esclavista brasileño (como todavía pretende hacernos creer la nación-Estado). Estas son comunidades vivas, cambiantes, contextuales, históricas, ancestrales y pluriculturales en el sentido de estar atravesadas por diversas cosmovisiones afrodescendientes e indígenas.

Marina Brito narra las dificultades para llegar al quilombo; parece que se perdieron, pues la carretera tenía mucho lodo por las lluvias de invierno, además de

²² El *ebó* es una ceremonia en la que se hace una ofrenda a algún *orixá*. Según Omolaji Sena (escritor afrobrasileño), el *ebó* es la medicina africana. El *axé* es la potencia sagrada de cada *orixá*. En el plano cotidiano se utiliza para bendecir o desear suerte a las personas.

que había grandes hoyos en el camino y problemas con el auto. La maestra Maria de Tiê les contó las historias de la vida en la sierra. Su bisabuelo, un hombre negro esclavizado fugitivo de Pernambuco, fue el fundador de ese quilombo. Su abuelo y su padre fueron criados en esas tierras. Ellos legaron todo su conocimiento ancestral a la maestra, doña María de Tiê, una mujer concedora del mundo de las hierbas, vestida con ropas blancas y orgulloso turbante sagrado para proteger su ôrí.²³ Una maestra de la filosofía de los *orixás*, de raíces y semillas nacientes de la tierra. Las artistas le hicieron una canción en su homenaje a ritmo de tamborín.

Fui a subir en aquella sierra,
 Para encontrar a María,
 Me perdí por el camino,
 No sabía a dónde iba
 [...]
 Dónde es, Señor Cé, la casa de María;
 Dónde está, quiero ver a la maestra María de Tiê.
 Dónde es, Señor Cé, la casa de María;
 Dónde está, quiero ver a la maestra María de Tiê.²⁴

La artista comienza a bailar zapateando con sus pies descalzos y acariciando la tierra de la escena mundo. Letícia Marram se une con el tamborín y comienzan a sentir juntas el suelo que las acoge a ritmo de contratiempo. Esta es una propuesta de mujeres para *aldear el terreno* a través de la música y la danza, una poética como política del pisar bien, una conciencia de saber que el territorio devuelve la cosecha de alegría y semilla recibida. La obra alcanza su fin con la historia de las abuelas de Marina Brito y el interrogante lanzado al público: “¿quiénes son las mujeres de vuestro interior?”.

23 En la tradición yoruba, el ôrí es la esencia real de ser, localizada en el área superior del cuerpo, que abarca la cabeza.

24 *Fui subir naquela serra / Para encontrar com Maria / Me perdi pelo caminho / Não sabia onde ia / [...] Onde é o seu Cé a casa de Maria / Cadê quero ver Mestre Maria de Tiê / Onde é o seu Cé a casa de Maria / Cadê quero ver Mestre Maria de Tiê.*



Figura 22: *Mostra Porto Iracema*, 2022. Fotografía: Micaela de Menezes Santos. Cortesía de la autora.

Consideraciones finales

Aquella noche los aplausos y vitores no cesaban. Los relatos de esas mujeres guardadoras del pasado rescataban interrogantes urgentes, ¿cómo re-aprender a vivir en el mundo a partir de asumir que la tierra es la matriz de todo? ¿En qué momento olvidamos que somos parte de la hoja, la cáscara y la raíz? Y, ¿cómo podríamos recuperar el placer de ese sentido de pertenencia al mundo? *Solo do meu interior* elabora una genealogía de mujeres guardadoras de saberes ancestrales enraizada en las memorias afectivas de los territorios que habitan. Insisto en la inseparabilidad entre el territorio, el cuerpo y la tierra en los procesos de subjetivación de esas mujeres y de los seres no humanos (plantas, hierbas, *caboclas*, montañas, raíces...).

Las artistas crean un *nosotras* que transborda el excepcionalismo humano, urden una memoria anticolonial de mujeres de la fe y de la fiesta, situada en territorios habitados por existencias plurales que también son parte de los procesos de re-existencia. La maestra doña Zulene y la *cabocla* del bosque; doña

Trace y sus plantas de cura como la papaconha, la contrayerba, el romero o la hierbabuena; la danza en suelo quilombola con la maestra doña María de Tiê. Las historias que elegimos contar son las historias que elegimos vivir y dirá Ursula K. Le Guin, que es justamente la historia lo que hace la diferencia (2020, p. 14). Esta genealogía de las mujeres de su interior no remite sólo al linaje familiar de Marina Brito, aunque la última parte de la obra esté dedicada a las memorias de sus abuelas. Me interesa destacar que se trata de un ejercicio genealógico que ultrapasa la condición esencialista del linaje para, en efecto, resaltar las sabidurías ancestrales de mujeres curanderas, rezaderas y quilombolas de territorios a los que la artista inscribe su sentido de pertenencia.

Por si fuera poco, en este ejercicio genealógico confluyen diferentes planos temporales y espaciales. Estas experiencias de espacio y tiempo fueron nombradas por Leda María Martins como una “cronosofía en espirales” (2022, p. 42). *Solo do meu interior* experimenta con los *tiempos curvos de la memoria* que conectan ancestralidades, ontologías plurales, territorialidades, traumas, curas y celebraciones. Cosmovisiones no occidentales son morada de racionalidades que darían cuenta de la complejidad temporal de este experimentalismo escénico.

Además, la música es una protagonista destacada en la dramaturgia de esta obra. Las imágenes sonoras producidas por Letícia Marram generaban ambientes muy concretos de los territorios invocados. Quien conocía esas tierras, pudo sentir con facilidad en su propia piel la belleza de esos lugares. En caso contrario, no tendría dificultad en dar rienda suelta a la imaginación, puesto que la musicalidad producía una materialidad tal que revelaba el sentir de esos territorios.

Sin dejar de elaborar una reflexión crítica acerca de las matrices estructurales que producen subordinación e incluso, obliteración de los sistemas de vidas plurales, Marina Brito y Letícia Marram crearon una obra de teatro, danza y música dedicada a celebrar los saberes y las vidas de mujeres curanderas, rezaderas y quilombolas cearenses. Es desde la fe y la fiesta, el rezo y la alegría, que esas mujeres son celebradas en este solo. Una celebración que, desde su raíz, es política.

Fuentes de consulta

- Ahmed, S. (2017), *La política cultural de las emociones*, Centro Interdisciplinar y Estudios de Género de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Albuquerque Júnior, D. (2011), *A invenção do Nordeste e outras artes*, Cortez editora.
- Andrada Donato, E. (2021), “Racismo epistémico en el “sertão” del nordeste brasileño: un abordaje genealógico de la salud mental”, *Quaderns de Psicologia*, 23(3), pp. 1-23.
- Bidaseca, K. y P., Vommaro (coords.) (2023), *Buen vivir y saberes locales. Sistema andinos y agroecología*, Clacso.
- Bregalda, D. (2023), “Cosmocoreografías: políticas do mover e aldear o chão”, *Fiar*, 16 (1), pp. 12-23.
- Butler, J. (2022), *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Paidós.
- Campelo Do Nascimento, L. (2013), “A história e o contexto musical da sanfona no Nordeste do Brasil”, VII Colóquio Internacional Educação e Contemporaneidade, pp. 1-6.
- Cardim, R. (2020, 1 de septiembre), “Arqueologia do desastre”, *Quatro cinco um*, en <https://quatrocinco.um.com.br/artigos/meio-ambiente/arqueologia-do-desastre>
- Carneiro, S. (2005), “A construção do outro como não-ser como fundamento do ser”, Tesis de doctorado en la Facultad de Educación de la Universidad de São Paulo.
- Cejas, M. I. (2020), “Introducción. De forcejeos y abrazos con ángele(a)s para pensar el contexto” en Mónica I., Cejas (coord.), *Feminismo, cultura y política. El contexto como acertijo*, Ítaca, pp. 9-28.
- Esteves, B. y D., Zanotto (2023), “Forró: dançar encantos para transfigurar existências seringueiras na Amazônia acreana”, *Fiar*, 16 (1), pp. 24-35.
- Hall, S. (2010), “El espectáculo del Otro”, en Restrepo Eduardo; Walsh, Catherine; Vich, Víctor (eds.), *Sin Garantías. Trayectos y problemáticas en estudios culturales*, Envió Editores, pp. 419-446.
- _____ (2010), “Etnicidad: identidad y diferencia”, en Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (eds.), *Sin Garantías. Trayectos y problemáticas en estudios culturales*, Envió editores, pp. 339-348.

- Haraway, D. J. (2019), *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*, Consoni.
- _____ (2020), “Recibiendo tres mochilas en Colombia. Bolsas transportadoras para seguir juntxs con el problema”, *Cuadernos Materialistas 7*, Editorial Colectiva Materia, pp. 19-22.
- Kilomba, G. (2019), *Memórias da plantação. Episódios de racismo cotidiano*, Cobogó.
- Le Guin, U. (2020), “La teoría de la ficción como bolsa transportadora”, *Cuadernos Materialistas 5*, Editorial Colectiva Materia, pp. 12-15.
- Lugones, M. (2008), “Colonialidad de género. Hacia un feminismo descolonial”, en Walter Dignato et al., *Género y descolonialidad*, Ediciones del Signo, pp. 13-42.
- Marinho Da Silva Anaquiri, M. P. (2018), ““Minha avó foi pega no laço”: a questão da mulher indígena a partir de um olhar feminista”, II Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual, pp. 752-763.
- Martin Alcoff, L. (2016), “Uma epistemologia para a próxima revolução”, *Revista Sociedade e Estado*, 31(1), pp. 129-143.
- Martins, L. M. (2022), *O tempo espiralar. Poéticas do corpo-tela*. Cobogó.
- Rabelo, M. C. M., y C., Flaksman (2020), “Na Rota dos Caboclos”, *Debates do Ner*, 2 (38), pp. 145-180.
- Ramose, M. B. (2002), “The ethics of Ubuntu” en Peter H. Coetzee y Abraham P. J. Roux (eds.), *The African Philosophy Reader*, Routledge, pp. 324-330.
- Ratts, A. (2006), *Eu sou atlântica sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*, Imprensa oficial do Estado de São Paulo.
- Restrepo, E. (2009), *Antropología y estudios culturales: distinciones, tensiones y confluencias*, en <http://w.ram-wan.net/restrepo/documentos/notas-antropo-eccss.doc>
- Sousa Rios, K. (2014), *Isolamento e poder. Fortaleza e os campos de concentração na seca de 1932*, Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará (UFC).
- Wenzel, F. (2020, 4 de octubre), “‘A Amazônia já era!’: como a imprensa glorificou a destruição da floresta na ditadura militar”, *((O))eco*, en <https://oeco.org.br/reportagens/a-amazonia-ja-era-como-a-imprensa-glorificou-a-destruicao-da-floresta-na-ditadura-militar/>

Audiovisuales

Gerber, Raquel (1989), *Ôrí* (documental).

Girardi, Giovana (2022), *Amazônia sitiada. Tempo Quente* (podcast), Spotify.

De agua y tierra. El cuerpo como territorio en la obra de Regina José Galindo

Martha Gabriela Mendoza Camacho¹

El Colegio de Morelos

ORCID ID: 0000-0001-6928-5639

Introducción

En el presente texto se expone un análisis semiótico del cuerpo como territorio en las obras performáticas *Ríos de gente* (2021, 2022) y *Tierra* (2013) realizadas por Regina José Galindo (1974).

Regina José Galindo es una artista y escritora guatemalteca que se desarrolla en el ámbito de la *performance*; fue ganadora del León de Oro a la mejor Artista Joven en la 51.^a edición (2005) de la Bienal de Venecia. Su obra artística destaca por tener una intención de denuncia social y política importante. Aunque se ha interesado por hacer visibles las situaciones de injusticia social, en los últimos años también se ha inclinado por crear obras con temática ecológica y ecoterritorial.

Tierra (2013) es una *performance* en la cual la artista hace visible el genocidio de comunidades indígenas de Guatemala por el gobierno en turno en su momento. La estrategia creativa de la artista encontró forma en un diálogo entre el cuerpo y el territorio; en ella dispuso su cuerpo desnudo en un espacio natural abierto, el cual fue intervenido por una retroexcavadora que destruyó la tierra alrededor de Regina.

Por otro lado, la *performance* *Ríos de gente* realizada en dos ocasiones, tiene un vínculo mucho más fuerte con el tema ecoterritorial, pues la misma artista

¹ Doctora en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad, maestra en Creación Artística, maestra en Literatura Mexicana y licenciada en Letras Españolas. Participó en la escuela de verano de Metodología Semiótica de Paolo Fabri en Sicilia en julio del 2024. Realizó una estancia en la Université Nouvelle Sorbonne Paris-III en 2011. Del 2020 al 2024 realizó una estancia posdoctoral en la Universidad de Guadalajara. Candidata a investigadora del SNI. Perteneció al Sistema Estatal de Investigadores del Estado de Morelos. Ha publicado diversos artículos de teoría y crítica de la lengua, la literatura y el arte.

la describe en dicho rubro. Además, en esta acción hay una interacción más estrecha con la gente de la región que fue convocada para ser parte de la misma. Consistió en una intervención espacial con una tela azul de más de diez metros de largo que cumplió la función simbólica de un río desplazándose, tanto por el espacio en donde antes solía haber un cuerpo de agua fluvial como por el zócalo de la ciudad de Guatemala, y como manifestación en contra de las industrias extranjeras que han sido las causantes del desvío del agua dejando a múltiples regiones de Guatemala sin este líquido vital.

La elección de estas piezas se realizó al considerarlas icónicas para hablar sobre el trabajo de Regina José Galindo. Además, resultan propicias para el tema del libro en el cual se enmarcan destacando el tema de la ecoterritorialidad.

Se propone un acercamiento teórico a partir de la semiótica y ecosemiótica del espacio en la *performance art*, en las cuales se abarcan desde aspectos tanto individuales y subjetivos relacionados al proceso creativo; hasta el impacto y diálogo a un nivel social, tomando en cuenta aspectos contextuales. En esta ocasión, se pone especial énfasis al discurso ecofeminista que permitirá observar algunos aspectos simbólicos sobre la mujer y el territorio presentes en la obra de la artista mencionada.

Aspectos semióticos del cuerpo y el territorio

Las obras de Regina José Galindo ocurren en diversos espacios y se presentan en formatos que tienen una dimensión espacial diferente a la de la acción original, por lo cual, la apreciación entre el espacio en el cual se ejecuta la acción por la artista únicamente guardará una relación de manera metonímica o icónica con el espacio representado en otro medio (visual, audiovisual, sonoro, etcétera).

La *performance Tierra* fue realizada en 2013 y según la información que acompaña la documentación fotográfica de la misma en la página oficial de la artista, sucedió en los bosques de París durante la residencia de la artista en *Les Moulins*, Francia, realizado con el apoyo de la Universidad de las Artes de Londres y el Palacio de Versalles (Regina José Galindo, Tierra, www.reginajosegalindo.com). Además de las fotografías, la obra se encuentra en formato de video en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y tiene una duración de 33 min. 30 seg. (Martínez, 2024).

Por su parte, la *performance Ríos de gente* realizada en 2021 en colaboración con Abelino Chub Caal, hasta la fecha en la que se escribe el presente texto, ha sido presentada en varias ocasiones en distintos espacios. La primera presentación se llevó a cabo en el Festival Comunitario Libertad para el Agua 2021, en la cual se intervinieron los espacios de varias comunidades por donde solía pasar un río; se configuró como una convocatoria comunitaria producida por Maíz de Vida por el gobierno de Canadá y Camino Verde, en Guatemala. La segunda presentación tuvo lugar el 26 de marzo de 2022 en el Centro Histórico de la ciudad de Guatemala en el cierre de la Gran Cumbre Plurinacional por la Libertad del Agua organizada, también, por Maíz de Vida.

Otro aspecto semiótico a analizar es la relación intrínseca entre espacio y territorio. **La territorialidad modifica la relación de las personas con su espacio al establecer límites, explotar los recursos e intervenir directamente la tierra y la naturaleza.** En ese sentido se consideran algunos presupuestos teóricos desarrollados por la ecosemiótica para seguir el análisis de las obras referidas.

En el texto *Semiótica de la Cultura/Ecosemiótica/Biorretórica* de María Inés Arrizabalaga, la autora define a la ecosemiótica como una disciplina que “estudia las interrelaciones semióticas entre los organismos y su medio ambiente” (p. 81). Esto significa que existe un proceso inmediato de percibir al mundo al cual se le otorga un significado a partir de un interpretativo enmarcado en un sistema dado en un contexto.

En una interacción semiótica, el organismo experimenta su medio ambiente no ya en su inmediatez de hecho concreto, sino en referencia a una terceridad, un “significado”, propósito, objetivo, o ley que trasciende la situación del medio ambiente inmediato [Nöth, 2013, p. 87].

A partir de lo expuesto se puede observar cómo la artista fundamenta sus acciones en hechos sociales que adquieren un valor simbólico al ser representados artísticamente y se convierten en el contenido de la experiencia vivida por la artista con su entorno. Si bien su propuesta puede ser generada por un impulso perceptivo, el vínculo simbólico entre la artista y su interpretación del espacio no surge de un estadio primario, sino de un complejo constructo social.

Del mismo modo, en el texto *Ethnoecology, Ecosemiosis and Integral Ecology* Marcos Sebastián Karlin (2016) define la ecosemiótica como el estudio de las relaciones semióticas entre la naturaleza y la cultura. El autor describe los aspectos sintácticos, semánticos y pragmáticos de dicha disciplina:

Cubre la estructura de la naturaleza tal como aparece, su clasificación (sintaxis), describe los significados de la naturaleza generados por las personas (semántica), y define la relación personal o social sobre los componentes de la naturaleza, y la participación en la naturaleza (pragmática) [p. 24, la traducción es mía].

Estos estudios semióticos surgen a su vez de la propuesta biosemiótica en la cual se estudian los procesos sýgnicos del mundo natural sin hacer distinciones entre la especie humana y otros reinos, así como estudios interdisciplinarios mediante los cuales se puedan explicar los procesos vitales orgánicos y sus interrelaciones. Un aspecto importante que se considera a partir de este referente teórico es la idea de que a diferencia de otras especies vivas, el humano ha desarrollado una habilidad especial para la comunicación simbólica, ámbito que se estudia dentro de la ecosemiótica.

Finalmente, se considera el concepto de “giro ecoterritorial” presentado por la socióloga argentina Maristella Svampa como “una narrativa común que da cuenta del modo en cómo se piensa y representan, desde la perspectiva de las resistencias colectivas, las actuales luchas socioambientales en defensa de la tierra y el territorio” (Svampa, 2018, p. 10).

A partir de lo expuesto acerca de la relación entre el humano y la naturaleza, se puede observar una dinámica social desarrollada durante muchos siglos sobre la relación de la mujer y el territorio. Como lo expone Hall en su texto, la territorialidad se expande desde un espacio privado e íntimo hasta uno abierto y público. En ese sentido se encuentra que la mujer ha estado limitada a ser cuidadora y protectora de la casa, teniendo como espacio principal la cocina para suministrar alimentos a su familia (Ferrer, 2017; DUBY y Perrot, 1993). Del mismo modo, la mujer ha sido privada de tener una propiedad durante muchos siglos; asimismo, al casarse, sobre todo en la religión católica que impera en América, depende de su marido y su cuerpo pasa a ser de su propiedad.

Esta reflexión acerca del cuerpo de la mujer como territorio de conquista del hombre y la relación entre la mujer y la naturaleza se vinculan semántica y pragmáticamente con el ecofeminismo surgido a partir de los esfuerzos de autoras como Vandana Shiva y María Mies, quienes exponen cómo la dominación patriarcal considera al hombre como la medida de todo valor y no admite la diversidad, sino sólo la jerarquía, impactando de manera negativa en la naturaleza. Del mismo modo, las autoras afirman que en este sistema de valores se trata a la mujer como desigual e inferior porque es diferente. Además, exponen cómo el hombre no considera “valiosa la diversidad de la naturaleza en sí misma, sino sólo su explotación comercial en busca de un beneficio económico” (Mies, 1998, p. 13).

Para las autoras citadas, **la marginación de las mujeres y la destrucción de la biodiversidad son procesos que van unidos.** Y afirman que la pérdida de la diversidad es el precio del modelo patriarcal de progreso que presiona inexorablemente en favor de los monocultivos, la uniformidad y la homogeneidad (Mies, 1998, p. 13).

Finalmente, las autoras señalan que el trabajo y los conocimientos de las mujeres adquieren una importancia central para la conservación y el uso de la biodiversidad debido a que ellas realizan diversas actividades y se desarrollan en diversos sectores. “Las mujeres, en su calidad de agricultoras, han permanecido relegadas a la invisibilidad a pesar de su aportación” (Mies, 1998, p. 16), dicen las autoras.

En el caso de la artista estudiada, se conoce su tendencia hacia los temas de género y feminismo en múltiples piezas que ha realizado a lo largo de su carrera entre las que se pueden mencionar: *Aparición* (2021), *Guatemala feminicida* (2023), *No violarás, Las escucharon gritar y no abrieron la puerta* (2017).

Del mismo modo, entre la temática que desarrolla destaca el interés por temas políticos que impactan directamente en su entorno y especialmente a grupos vulnerables y marginados de la sociedad, como la mujer, la comunidad LGBTQ+, las comunidades indígenas, los migrantes y el impacto hacia la naturaleza, entre muchos otros de contenido político e identitario.

De agua y tierra. Análisis de las obras *Tierra y Ríos de gente* de Regina José Galindo

A partir de lo expuesto, a continuación se presenta el análisis de las obras referidas desde una perspectiva ecofeminista. Como ya se ha mencionado, siguiendo a Vandana Shiva y María Mies, la tendencia ecofeminista surge a partir de la reflexión acerca del papel de la mujer en la agricultura y el dominio del hombre sobre la explotación y la jerarquización de la tierra y la mujer. En su libro, *Ecofeminismo para otro mundo posible* (2013), la autora Alicia Puleo describe de forma estadística algunos aspectos ecológicos en los cuales las mujeres son las principales afectadas, entre ellos se encuentran: las catástrofes naturales, la contaminación, algunas implicaciones ginecológicas y en países en desarrollo, la alimentación. Del mismo modo, se abordan las funciones otorgadas a la mujer en distintos rubros sociales como el profesional, el autocuidado, la reproducción, la salud y el hogar.

Las obras estudiadas se pueden ubicar dentro de la tendencia ecofeminista, pues hay una intencionalidad de parte de la artista de señalar, por un lado, el problema del genocidio en las comunidades indígenas vinculado al desplazamiento territorial; y por otro, la explotación de los recursos naturales por medio de las empresas transnacionales en Guatemala. Del mismo modo, se encuentra la presencia del **cuerpo como un territorio de resistencia y lucha contra dichos actos de impacto social**, como un elemento simbólico inmerso en el “giro ecoterritorial”, definido más arriba.

Comenzamos pues, con una breve introducción acerca de la representación y el vínculo simbólico entre la relación de la mujer y la tierra. En la historia social de occidente es posible encontrar una vinculación mitológica entre la tierra y su representación femenina, en ese sentido, podemos mencionar a Tiamat, Gea y Pacha Mama como diosas vinculadas a la tierra y cuyas características esenciales estriban en su fertilidad y su capacidad de nutrir o alimentar a los seres vivos. Para Jean Chevalier y Alain Gheerbrant en su diccionario de los símbolos, la tierra:

se opone simbólicamente al cielo como el principio pasivo al principio activo; el aspecto femenino al aspecto masculino de la manifestación; la oscuridad a

la luz; el yin al yang; *tamas* (la tendencia descendente) a *sattva* (la tendencia ascendente); la densidad, la fijación y la condensación (Abü Ya'ktib Sejdstanti) a la sutilidad, la volatilidad y la disolución [p. 1174].

La tierra, entonces, se puede concebir como un ente dominado por el cielo aunque también se vincula con La Gran Madre, arquetipo cultural que exalta la fertilidad y el poder de dar y transformar la vida misma.

A pesar de esta representación simbólica, la relación política y económica que tiene la mujer con la tierra es casi nula en el sentido en el que durante muchos siglos se le prohibió a la mujer adquirir bienes muebles e inmuebles, sólo en algunos casos y momentos de la historia se le atribuyó este derecho, pero incluso en la actualidad, la desigualdad respecto a la adquisición de tierras es evidente y se suma a problemas más amplios como es la subordinación de la mujer ante el hombre (Ferrer Valero, 2016; 2017).

Aunque la relación o el vínculo semántico entre la mujer y la tierra se da a partir de sus características de generadora y transformadora de vida, se puede observar una relación como territorio de conquista. En la definición de la palabra *territorio* en el *Diccionario de la lengua española*, se encuentran las siguientes definiciones:

1. m. Porción de la superficie terrestre perteneciente a una nación, región, provincia, etcétera
2. m. terreno (|| campo o esfera de acción).
3. m. Circuito o término que comprende una jurisdicción, un cometido oficial u otra función análoga.
4. m. Terreno o lugar concreto, como una cueva, un árbol o un hormiguero, donde vive un determinado animal, o un grupo de animales relacionados por vínculos de familia, y que es defendido frente a la invasión de otros congéneres (RAE).

En estas definiciones se percibe el aspecto sociocultural del territorio con los conceptos como: nación, esfera de acción, jurisdicción y defensa de un terreno o “porción de tierra”. Se agrega la concepción del cuerpo como territorio.

Entonces, a partir de lo expuesto, se propone una lectura semiótica de las obras de Regina José Galindo, basada en la relación semántica entre el papel de la mujer y el territorio. Desde ese aspecto, se considera que la representación del

cuerpo en las obras de la artista mencionada, está vinculada al aspecto ecoterritorial, es decir, su función semiótica estriba en generar conciencia y acciones de peso social para llamar la atención sobre problemáticas locales que tienen un alcance global. Para realizar el análisis se consideran los puntos desarrollados en la tesis doctoral.

En la tesis mencionada se consideran los siguientes aspectos sintácticos como elementos de sentido o funtuivos que permitirán generar una estructura comunicativa hacia la construcción de un sentido estableciendo relaciones entre sí: paratextos, espacio-tiempo, acción, cuerpo, espectador y objetos escénicos o de producción. Es necesario apuntar que, aunque el estudio realizado es sobre acciones performáticas que sucedieron en un espacio tiempo presencial, la forma en la cual se puede acceder a ellas es a partir de la documentación que existe de dichos *performances*, especialmente, la página oficial de la artista en la cual se encuentra tanto la descripción de la obra como información importante sobre su producción.

En el caso de la obra *Tierra*, el material de estudio principal con el que se cuenta es tanto la página de la artista como otros sitios de internet a los cuales se puede acceder a un fragmento del video. De igual manera, en el caso de *Ríos de gente* se recurrió tanto al sitio oficial de Regina José Galindo como a la página de Maíz de Vida, en donde se pudo encontrar mayor información sobre la dimensión social de la acción, así como otras páginas y sitios de internet.

Paratextos

A partir de las consideraciones de Gerard Genet en su obra *Palimpsestos. Literatura en segundo grado*, tanto Patrice Pavis como Jean Pierre Ryngaert, consideran dentro del análisis de los espectáculos y la *performance* a los paratextos como: “cada elemento del texto espectacular y los encontrados en torno a él” (Mendoza, p. 125).

Dentro de los paratextos de esta obra se puede considerar la información relativa de la misma en la cual se encuentra, en un primer momento, no sólo la evocación a un tema vinculado con la naturaleza y especialmente a aquel del cual se deriva la palabra territorio, sino otros elementos como la información sobre la acción y otros diálogos o referentes textuales. En el caso de *Tierra*, en la página

oficial de la artista se puede encontrar un texto del fragmento de un diálogo tomado del juicio por genocidio contra Ríos Montt y Sánchez Rodríguez:

—¿Cómo mataban gente?— Preguntó el fiscal.

—Primero ordenaban al operador de la máquina, al oficial García, que cavara un hoyo. Luego los camiones llenos de gente los parqueaban frente al Pino, y uno por uno, iban pasando. No les disparaban. Muchas veces los puñaban con bayoneta. Les arrancaban el pecho con las bayonetas, y los llevaban a la fosa. Cuando se llenaba la fosa dejaban caer la pala mecánica sobre los cuerpos [Galindo, 2013, párr. 1].

Otro paratexto que se encuentra en el sitio web referido es el texto que acompaña las imágenes de la artista y que sirve como justificación de la acción:

Guatemala vivió durante 36 años una de las más sangrientas guerras. Un genocidio, éste dejó más de 200, 000 muertos. El ejército que peleaba contra la insurgencia definió como enemigos internos a los indígenas aduciendo que simpatizaban con la guerrilla y durante cruentos períodos se dedicó a perseguirlos. Con la intención de quedarse con las tierras (bajo la complaciente mirada de la oligarquía nacional) y la justificación de que los indígenas eran enemigos de la patria, el Estado puso en práctica la tierra arrasada. Esta fue una práctica común y característica del conflicto armado guatemalteco. Tropas de soldados del ejército y de las patrullas de defensa civil llegaba a las comunidades indígenas y destruían cualquier cosa que pudiera serles de utilidad para sobrevivir: comida, ropa, cosechas, casas, animales, etcétera. Quemaba todo. Violaba. Asesinaba. Muchos cuerpos fueron enterrados en fosas comunes que hoy forman parte de la larga lista de evidencias que confirman el hecho. El anterior testimonio narra las formas en que el Ejército construía las fosas previo a asesinar y tirar los cuerpos dentro y fue escuchado durante el juicio por genocidio contra Ríos Montt y Sánchez Rodríguez [Galindo, 2013].

A partir de estos paratextos se puede observar la fundamentación o la motivación de parte de la artista para su propuesta creativa. Es evidente que hay una preocupación sobre un tema de incidencia social como el mencionado genocidio.

El crimen referido ocurrió en Guatemala, país de donde es originaria la artista, y fue cometido en contra de los indígenas ixiles entre 1982 y 1983, según la nota publicada por el sitio de noticias France 24, en el cual se expone el caso de absolución de uno de los implicados: José Mauricio Rodríguez Sánchez, quien fuera jefe de inteligencia del gobierno de Efraín Ríos Montt. Según Sandra Sebastián, en su nota publicada el 9 de marzo del 2013, fueron 1,771 personas asesinadas (Sebastián, 2013, párr. 2).

En el caso de la obra *Ríos de gente*, al igual que *Tierra* la información que acompaña la documentación expuesta en la página oficial de la artista es el principal recurso del que se parte para realizar el análisis. En dicho espacio se encuentra el siguiente texto descriptivo:

“Allí donde hubo un río, allí cantemos” rememoró los lugares donde alguna vez pasó un río que fue desviado o contaminado por la industria extractiva que despoja de sus recursos a los pueblos originarios de Guatemala.

El Festival Libertad para el Agua contó con la participación de más de mil niños, jóvenes y mujeres de comunidades que se han visto afectadas por empresas transnacionales, mineras, hidroeléctricas y monocultivos. En Ixcán (Quiché), Chisec (Alta Verapaz), El Estor (Izabal), Champerico (Retalhuleu), Monte Olivo (Cobán), San Juan Chamelco, Santa Rosa, entre otros lugares, la gente gritaba: Libertad para el agua, Libertad para Bernardo (Caal), Luchamos por la vida, Luchamos por el agua, El agua es vida no mercancía, entre otras consignas [Galindo, 2021, párrs. 1 y 2].

En esta descripción se encuentra un referente paratextual importante y éste corresponde al Festival Libertad para el Agua organizado por Maíz de Vida, *Lixim a'an yu'am* (maíz de vida) asociación “multi-territorial que busca aportar a la regeneración de la red de vida, con particular énfasis en el agua, la tierra, la riqueza cultural y los saberes de los pueblos originarios” (Maíz de Vida, párr. 1).

Uno de los objetivos de la asociación referida es generar conciencia acerca de las condiciones climatológicas actuales y buscar revertir el daño generado al planeta por medio de acciones que involucran “la regeneración de los saberes, las prácticas y los conocimientos de los pueblos originarios como base fundamental para pensar soluciones” (Maíz de Vida, párr. 2).

Dentro de los programas de incidencia que desarrolla esta asociación se encuentra Libertad para el agua, en la cual se han desarrollado diversas acciones para promover el cuidado y valor del agua. El Festival Comunitario Libertad para el Agua es una de dichas acciones y se realiza desde marzo del 2021 en conjunto con otras asociaciones y comunidades “con el objetivo de aportar a **cambiar la narrativa sobre el agua, rompiendo con las ideas que nos han llevado a verla como un recurso** y retomando nuestra capacidad de verla como un SER VIVO que merece ser resguardado” (Maíz de Vida, párr. 4).

Es en esta página en donde se puede acceder a los videos generados por la artista Regina José Galindo tanto en 2021, en el Festival Comunitario y en 2022 en la I Cumbre Plurinacional. Los videos, elementos paratextuales, pero al mismo tiempo parte del proceso creativo, muestran las acciones registradas acompañadas de audios en donde es posible escuchar las voces de los participantes, así como la de la misma artista. También van acompañados de textos en los que se explica y subraya el discurso ecoterritorial. En la intervención realizada en la I Cumbre, aparece el siguiente texto (Figura 23):



Figura 23: *Ríos de gente*, Regina José Galindo, 2022. Centro histórico de Guatemala.

Nota: captura de pantalla del minuto 01:30 del video documental de la intervención *Ríos de gente* realizada por la artista Regina José Galindo y la Asociación Maíz de Vida, 2022.

En 2023 se llevó a cabo la II Cumbre Plurinacional por la Libertad para el Agua en la comunidad San Pedro de la Laguna y aunque en esta ocasión no participó la artista, en el video documental que se encuentra en la página es posible encontrar un discurso mucho más marcado en voz de los y las líderes comunitarias, quienes expresan la intención de lucha y resistencia de los pueblos para evitar el desvío y “el secuestro” de los cuerpos de agua de Guatemala.

Para cerrar este apartado, se puede observar cómo los paratextos que acompañan las obras referidas ayudan a completar el sentido de las acciones y dotarlas de significado resaltando el aspecto ecoterritorial presente.

Espacio-tiempo

En el ámbito de los estudios sobre el aspecto espacio-temporal en la narratología y los espectáculos, se sigue una tendencia a unificar ambos elementos en el nivel ficcional (para los textos literarios) y en el nivel de la representación (para las expresiones escénicas o corporales). En este sentido, Patrice Pavis, Jean-Pierre Ryngaert y Richard Schechner consideran que este elemento se puede transformar cada vez que se realice la representación y estará determinado por el tipo de propuesta o género artístico (Mendoza, 126).

En las *performances* analizadas se pueden encontrar varias dimensiones espacio-temporales: la de la realización de la acción, la del formato de registro y el contexto en el cual surgió y en el cual se estudia.

La *performance Tierra* se encuentra en un formato de video, es parte de la colección del MOMA y se ha presentado en formatos diversos con pantallas y proyecciones. La duración del video es de 33 minutos con 30 segundos. Se puede acceder a un fragmento de la acción en la plataforma Ikono TV.² Del mismo modo, se cuenta con registro fotográfico en la página oficial de la artista.³ La acción se realiza en un espacio abierto y natural. Aunque la motivación de la acción evoca la situación política y social en Guatemala, ésta fue compuesta en París en una estancia realizada por Regina en 2013.

² <https://vimeo.com/234472366>

³ <https://www.reginajosegalindo.com/>

Por su parte, *Ríos de gente* es una acción ejecutada en dos ocasiones en espacio-tiempos diferentes. De ambas ocasiones se generaron videos documentales en los que se pueden observar los espacios y la dinámica de la acción. También se cuenta con registro fotográfico en la página de la artista.

El 21 y 22 de marzo del 2021 la acción ocurrió en un espacio abierto y natural en varias comunidades de Guatemala en las cuales se convocó al Festival Comunitario Libertad para el Agua. El video documental tiene una duración de tres minutos con treinta segundos y se puede apreciar el recorrido realizado por los integrantes de dichas comunidades. Las artistas convo-

El cuerpo como un territorio de resistencia y lucha contra los actos de impacto social

can a las personas de la comunidad para caminar con una tela azul que emula el caudal de un río. El recorrido se realiza en el camino de terracería que une a las comunidades. En la narrativa visual, se puede apreciar el inicio del recorrido de las personas del pueblo, quienes caminan en conjunto hasta encontrarse en un campo abierto y rodeado de sembradíos. Las tomas aéreas permiten dimensionar la longitud de la tela que se desplazó por el camino cual río de gente.

La acción comunitaria fue replicada en 2022, en el marco de la I Cumbre Plurinacional por la Libertad para el Agua en el Centro Histórico de la Ciudad de Guatemala el 26 de marzo como cierre de la Gran Cumbre (Artishock, 2022). También se presentó una exposición con instalación, video y fotografía, medios a los cuales se expandió la acción de la artista y que pueden ser apreciados en la plataforma artística Proyectos Ultravioleta (s. f.).

Este año, 2024, se celebró la tercera edición de la Cumbre Plurinacional, aspecto que señala la actualidad del tema desarrollado por la artista. Cabe mencionar que, en dicho espacio, la presencia de los grupos de mujeres en defensa del territorio y los saberes ancestrales tiene una gran relevancia. Muestra de ello es la participación de Carolina Simón como representante de la Asociación Grupo Integral de Mujeres Sanjuaneras, quienes trabajan “para mejorar la situación de vida de las mujeres, en especial de las mujeres indígenas del municipio de San Juan Sacatepéquez” (s. f.).



Figura 24: *Ríos de gente*, Regina José Galindo, 2022. Guatemala.

Nota: captura de pantalla del video "Ríos de gente", disponible en la página oficial de la asociación Maíz de Vida, minuto: 02:53, en <https://maizdevida.com/libertadparaelagua/>

Concluyendo este apartado respecto al espacio-tiempo, se consideran aspectos ecosemióticos respecto a la cultura. En este caso, las acciones tienen una relación directa con la cultura a la cual pertenece la artista, evocando problemáticas actuales de Guatemala. Este país es parte de Centroamérica y colinda con México, Belice y El Salvador. Antes de la entrada de los países europeos al continente americano, la región de Guatemala formaba parte de Mesoamérica, lugar en donde prosperó la cultura maya que sigue presente en este territorio. Como en gran parte de las poblaciones indígenas de América, en Guatemala las comunidades mayas sufren de discriminación y de violencia. No en vano se encuentra este elemento en ambas obras, en *Tierra* directamente con el genocidio de los pueblos indígenas y en *Ríos de gente* por la participación e integración de distintas comunidades mayas.

Tanto Regina como las comunidades luchan por hacer visibles actos criminales contra los grupos sociales vulnerables por el sistema opresor capitalista que busca la explotación de los recursos naturales y el desplazamiento de las formas de vida ancestrales. En este sentido, surge la necesidad de defender el territorio de manera pragmática por medio del arte, festivales, cumbres y

asambleas que promuevan el respeto a la diversidad cultural, a la naturaleza y al agua, líquido vital.

Acción

En este apartado se describe la acción considerándola como el progreso del evento performático. Siguiendo a Patrice Pavis, se sigue el encadenamiento de los eventos presentados (Pavis, 1987, p. 31).

En *Tierra* la acción es *minimal*, la artista aparece de pie completamente desnuda en medio de la naturaleza, enseguida entra una máquina retroexcavadora, mano de chango, y cava alrededor de Regina, destruyendo la tierra que la rodea y dejándola en un montículo restringido.



Figura 25: *Tierra*, Regina José Galindo, 2013. París, Francia.

Nota: captura de pantalla de la página de la artista. "Tierra" (2013), en <https://www.reginajosegalindo.com/>

La acción de *Ríos de gente* es más compleja, pues no sólo involucra la idea de la artista, también un esfuerzo comunitario en el cual se enmarcó la propuesta artística y cuyos alcances no se quedan en un nivel estético, sino que abarcan un nivel político, económico y social. La acción se puede describir como una intervención espacial en la que se conjugan una forma de la manifestación

social con una intervención artística; por un lado, el recorrido o la marcha es una de las formas de manifestación sociales con un gran impacto a nivel político y social, y por otro lado, la intervención con tela, en este caso de manera efímera, de un espacio específico. Para la acción fueron convocadas cientos de personas de diversas comunidades y todas marcharon cargando la tela y dándole movimiento.

En 2021, la tela recorrió un espacio abierto situado en comunidades rurales, mientras que en 2022, ésta recorrió las calles de la Ciudad de Guatemala hasta llegar al Centro Histórico e intervenir la plancha de concreto que la cubre. Para finalizar lo relacionado a la acción, un aspecto ecosemiótico relevante en estas acciones es el movimiento, pues en una el movimiento impacta espacialmente cuando la retroexcavadora destruye el terreno sobre el cual se encuentra la artista y, por otro lado, el movimiento generado por la masa de personas que participaron para darle vida a un río impactó en el paisaje o el territorio por donde se desplazó.



Figura 26: *Ríos de gente*, Regina José Galindo, 2022. Guatemala.

Nota: captura de pantalla del video "Ríos de gente", disponible en la página oficial de la asociación Maíz de Vida, minuto: 2:16, en <https://maizdevida.com/libertadparaelagua/>.



Figura 27: *Ríos de gente*, Regina José Galindo, 2022. Guatemala.

Nota: captura de pantalla del video "Ríos de gente", disponible en la página oficial de la asociación Maíz de Vida, minuto: 2:47, en <https://maizdevida.com/libertadparaelagua/>.

Cuerpo

En la *performance* realizada en Francia, el cuerpo de la artista se integra naturalmente al paisaje. Su color de piel y sus rasgos muestran la fisonomía de una mujer latinoamericana delgada, con ojos y cabello cafés y una estatura pequeña, promedio en las mujeres latinoamericanas. Su cuerpo representa un territorio extranjero en aquel espacio, pero no contrasta tanto como la máquina retroexcavadora que exalta la fragilidad y lo endeble del cuerpo de la artista.

En *Ríos de gente*, el cuerpo individual se vuelve parte de un todo, de una misma acción que refuerza el espíritu colaborativo y comunitario. La artista marcha entre todos y todas exigiendo respeto y libertad para el agua. Los cuerpos humanos representan un río, un cuerpo de agua que se abre paso para cantar y gritar por el respeto a la naturaleza. Una acción social y comunitaria que busca un impacto político, representada simbólicamente con la intervención de la tela.

En el ámbito semiótico, otro rasgo que se estudia respecto al cuerpo es la kinésica, que se enfoca en las relaciones de sentido que generan los gestos, los movimientos y las posturas corporales, así como la relación con otros cuerpos. La participación comunitaria genera vínculos entre las personas que viven una

misma experiencia. En la *performance*, la presencia del cuerpo permite generar un vínculo con el espectador. En este caso, los espectadores son virtuales y los cuerpos que aparecen en las fotos y los videos, son los creadores.

Espectador

En el caso de las obras que se analizan, este rubro no se considera de especial relevancia puesto que las obras tienen diversos formatos y están abiertas para todo público interesado en conocer más sobre la propuesta de manera virtual y no es fundamental la participación de los espectadores. Sin embargo, interesa mencionar que al realizar la obra *Tierra* en un país extranjero, la artista está poniendo la mirada en esta problemática local y traslada la problemática de Guatemala a los bosques parisinos para exponer cómo los países del norte global están implicados en los procesos extractivos de las regiones latinoamericanas y del sur global.

Por otro lado, las dimensiones sociales en las cuales se inserta *Ríos de gente*, ubica como principal espectador a los integrantes de la asociación Maíz de Vida y a todas y todos los que han sido convocados. Sin embargo, la pérdida de ríos es un problema que se enfrenta a nivel global, ya que en muchas regiones del mundo los ríos suelen ser desviados para ser usados por la agroindustria, o son asolados por represas para realizar megaproyectos de producción de energía, o son desecados para extender áreas de suelo.

Objetos escénicos o de producción

La máquina retroexcavadora es el único objeto en la pieza *Tierra*. En el video se logra apreciar el sonido invasivo de la misma con el ruido del motor y el estruendo de la máquina contra la tierra.

En *Ríos de gente*, la artista recurre a la tela. Este es un recurso presente en distintas *performances* de Regina, el cual resulta muy eficaz por el grado de significados que puede acarrear el color o la combinación de los mismos, así como la forma en la cual se vincula con el cuerpo. En el caso de la acción evocada, la función de la tela es emular un río, esto es evidente en el color de la misma y con el movimiento en el recorrido realizado por los participantes.

El cuerpo como territorio

Finalmente, para completar el presente análisis, se presentan las reflexiones finales y los hallazgos respecto a la obra de Regina José Galindo y la ecoterritorialidad, para ello se presenta un cuadro descriptivo que nos permitirá ubicar los elementos semióticos de las obras y sus funciones.

Cuadro 1: Cuadro descriptivo del análisis semiótico, Elaboración propia.

	<i>Tierra (2013)</i>	<i>Ríos de gente (2021)</i>	<i>Ríos de gente (2022)</i>
<i>Paratextos</i>	<ul style="list-style-type: none"> —Texto del juicio por genocidio contra Ríos Montt y Sánchez Rodríguez. —Texto de la descripción de la acción por parte de la artista en su página oficial. —Videoperformance y fotografías. 	<ul style="list-style-type: none"> —Texto de la descripción de la acción en la página oficial de la artista. —Video documental en la página oficial de la asociación Maíz de Vida. 	<ul style="list-style-type: none"> —Texto de la descripción de la acción en la página oficial de la artista. —Video documental en la página oficial de la asociación Maíz de Vida.
<i>Espacio-tiempo</i>	<ul style="list-style-type: none"> —París, 2013. —Duración del video: 33' 30". —Realizado en Les Moulins, París, Francia, 2013. Programa de residencia Les Moulins. 	<ul style="list-style-type: none"> —Pueblos mayas de la región norte de Guatemala, 20 y 21 de marzo del 2021. —Duración del documental: 3' 30". 	<ul style="list-style-type: none"> —Centro histórico de Guatemala, 26 de marzo del 2022. —Duración del video documental: 2' 41".

<i>Acción</i>	<p>Una retroexcavadora destruye la tierra que circunda el cuerpo desnudo de Regina en un campo de los bosques parisinos.</p>	<p>Miles de personas cargan y desplazan una tela azul por los caminos en los cuales solía haber un río. Mientras realizan el recorrido gritan “Libertad para el agua” y “Ahí en donde hubo agua, ahí cantemos”.</p>	<p>Miles de personas cargan y desplazan una tela azul por el centro histórico de Guatemala. Mientras realizan el recorrido y la intervención espacial, gritan consignas en contra del “secuestro del agua” por parte de las industrias mineras y de los monocultivos que han desviado el curso del agua provocando la sequía en múltiples pueblos de Guatemala.</p>
<i>Cuerpo</i>	<p>El cuerpo de la artista representa una alegoría sobre las comunidades indígenas. La desnudez evoca un sentido de vulnerabilidad y naturalidad versus la máquina invasora.</p>	<p>El cuerpo en esta performance es un cuerpo plural, en el cual “más de 2 mil personas de más de 13 comunidades en distintos territorios” (video “Ríos de gente”, 2’ 57”) representaron el cuerpo de agua fluvial recorriendo campos de maíz.</p>	<p>En seguimiento a la acción del 2021, se forma un río de gente con tela azul, en la cual también participan miles de personas. Éstas, incluyendo a la artista, marchan gritando consignas en contra de las empresas extractivistas.</p>

<i>Espectador</i>	Toda persona interesada e involucrada en el arte contemporáneo y la performance.	Disponible en la página web de la asociación Maíz de Vida para todas las personas interesadas.	Disponible en la página web de la asociación Maíz de Vida para todas las personas interesadas
<i>Objetos de producción</i>	<ul style="list-style-type: none"> —Una máquina retroexcavadora. —El video contiene el audio de la máquina activada, el motor y los golpes en la tierra. 	<ul style="list-style-type: none"> —Tela. —El video documental se acompaña con la voz de algunas de las personas participantes entrevistadas. Expresan su preocupación por la contaminación y la escasez del agua. —El fondo musical dramatiza las palabras expresadas y se acompaña del sonido del agua. 	<ul style="list-style-type: none"> —Tela. Consignas y flores. —El video documental está acompañado de la voz de los participantes, incluyendo a la artista Regina José. — ¡Luchamos por el agua, luchamos por la vida! —De fondo, una música instrumental acompaña las demandas.

A partir de este análisis semiótico, es posible encontrar algunos elementos reiterativos en la estrategia artística y discursiva de la artista estudiada. Uno de ellos es su interés en considerar temas políticos como detonadores de sus acciones. En este sentido, encontramos que el cuerpo de la artista funciona como un medio político para mostrar la situación sociocultural de Guatemala. El genocidio a las comunidades indígenas y el problema del extractivismo en su país natal son problemas latentes que resuenan con la situación de México y de múltiples países latinoamericanos. Resultan de particular atención los paratextos, pues para la descripción de sus obras, la artista recurre a otras voces, intertextos tomados de un juicio y de la asociación Maíz de Vida.

Por otra parte, aunque la artista ha desarrollado una línea temática sobre la violencia hacia las mujeres, como ya se ha mencionado, en estas acciones su interés estriba hacia el ámbito ecológico. Sin embargo, en *Tierra*, se puede encontrar un discurso feminista en el sentido en el cual el cuerpo de una mujer es amenazado por una maquinaria demoledora, símbolo de la opresión y la muerte masiva. No resulta tan lejana esta interpretación, al menos en un contexto mexicano, en el cual las fosas que ha querido representar la artista se han convertido en lugares de búsqueda de cientos de madres que buscan a sus hijas desaparecidas.

Conclusiones

Las obras *Tierra y Ríos de gente* de la artista Regina José Galindo presentan un discurso ecoterritorial en el cual el cuerpo se convierte en un territorio de resistencia y lucha tanto de manera individual como de manera colectiva.

Se observa la presencia de signos de diversa índole: visuales, sonoros, escritos, audiovisuales y kinésicos que refuerzan el sentido de denuncia social. En el video de la I Cumbre se puede observar a Regina gritando por la lucha y las resistencias.

Desde una perspectiva ecosemiótica, las acciones de Regina presentan una relación entre la naturaleza y la cultura al enfocarse en situaciones que impactan tanto a nivel social como ecológico. La segunda entrada del diccionario sobre la definición de *territorio* es: “campo o esfera de acción” (RAE, web). La esfera de acción, en los estudios semióticos de la literatura y de la cultura, contempla la presencia de actantes, entes que actúan, que hacen algo para cumplir una función determinada en un sistema estructural complejo.

La función de Regina José Galindo, como actante en el discurso del arte contemporáneo y latinoamericano, es proponer acciones de impacto social, en donde la presencia del otro es importante. En ese sentido, **el cuerpo de la artista como territorio es un punto de reflexión semiótica** que nos permite reforzar la idea del tema de la ecoterritorialidad presente en las obras analizadas y nos genera la siguiente pregunta: ¿hasta dónde se expande el cuerpo como territorio? La artista responde a una preocupación global cada vez más recurrente en el ámbito artístico y literario: la presencia de temas ecológicos en el arte. No sólo en el sentido del cuidado de la naturaleza y la preocupación y responsabilidad sobre

la misma; si no también sobre procesos como la migración o la relación entre el individuo y su entorno.

En el caso de *Tierra*, el cuerpo de la artista, dispuesto en un espacio extranjero, se convierte en el representante de una nación, idea que se encuentra en la primera entrada de la definición de la palabra “territorio” en el diccionario de la RAE: “porción de la superficie terrestre perteneciente a una nación”. Por otro lado, en *Ríos de gente*, la artista recurre a una acción colectiva; los cuerpos de las personas que asisten al Festival “Libertad para el agua” y a la Cumbre Plurinacional, quienes sufren el impacto directo por el extractivismo, forman parte de la acción de la artista. En el video de 2021 no aparece el cuerpo de la artista explícitamente, quizá vaya caminando bajo la tela en conjunto con los miles de participantes, pero en las imágenes del video, no se encuentra. Sin embargo, en el video de 2022 hay un par de escenas en las cuales aparece la artista gritando las demandas con un altavoz.

Al reunir a la cantidad de gente convocada para realizar las intervenciones con la tela, la artista logra crear una acción colectiva en la cual su propio cuerpo se une como una gota de agua al cuerpo de comunidades que han sido invadidas y a quienes han afectado el incremento de los costos del líquido vital. Unirse al río de gente que busca una nueva narrativa para el cuidado del agua y del medio ambiente, retomando los saberes ancestrales, se presenta como una propuesta de la artista y, en los paratextos de su obra encontramos la invitación a formar parte de este cauce con el objetivo de visibilizar el esfuerzo de estas comunidades y encontrar resonancias con nuestro propio territorio.

Fuentes de consulta

- Andreoli, B. (2022), “Feminismo, naturaleza y ecologismo. Dos teorías ecofeministas examinadas desde una perspectiva sociológica”, *Educación en contexto de pandemia: retos y dilemas de la intensificación del uso de tecnologías digitales*, vol. 35, núm. 51.
- Arrizabalaga, M. I. (ed.) (2013), *Semiótica de la Cultura/Ecosemiótica/Biorretórica*, Icaria Editorial.
- Campbell, SueEllen. (2011), *The face of the Earth*, University of California Press.
- Cartwright, M. (2016, 29 de junio), Dido. *World History Encyclopedia en español* (trad. Agustina Cardozo), en <https://www.worldhistory.org/trans/es/1-10498/dido/>
- Deacon, T. W. (1997), *The Symbolic Species. The Co-evolution of Language and the Brain*, W. W. Norton.
- Díaz, Y. (2023), “Ecologías estomacales, cuidados y estéticas ecoalimentarias” *Estudios del Discurso*, 9(2), pp. 41-59, en <https://doi.org/10.30973/esdi.2023.9.2.164>
- Galindo, R. (2013), “Tierra”, en <https://www.reginajosegalindo.com/>
_____ (2021), “Ríos de gente”, en <https://www.reginajosegalindo.com/>
_____ (2022), “Ríos de gente”, *Artishock, Revista de arte contemporáneo*, en <https://artishockrevista.com/2022/05/06/regina-jose-galindo-rios-de-gente/>
- Hoffmeyer, J. (2013), “De animal a humano”, *Semiótica de la Cultura/Ecosemiótica/Biorretórica*. Arrizabalaga, M. I. (ed.), Icaria editorial.
- Karlin, M. S. (2016, 1 de abril), Ethnoecology, Ecossemiosis and Integral Ecology in Salinas Grandes, *Revista Etnobiología*, vol. 14, núm. 1, pp. 23-38.
- Martínez Pérez, M. (2024), “Tierra de Regina José Galindo, relevante una vez más”, *Artishock*, en <https://artishockrevista.com/2024/06/15/tierra-regina-jose-galindo/>.
- Maíz de Vida (s.f.), <https://maizdevida.com/acerca-de/>
_____ (s.f.), <https://maizdevida.com/libertadparaelagua/>
- Mendoza Camacho, M. (2016), “Análisis semiótico del Arte Acción. Propuesta metodológica de análisis aplicada en la obra de Lorena Orozco Quiyono”, tesis de doctorado, Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

- Mies, M. y V., Shiva (1998), *La praxis del ecofeminismo. Biotecnología, consumo y reproducción*, Icaria Editorial.
- Noth, W. (2013), Ecosemiótica. En M. I. Arrizabalaga (ed.), *Semiótica de la Cultura/ Ecosemiótica/Biorretórica*, Icaria Editorial.
- Nöth, W. (1995), *Handbook of semiotics*, Indiana University Press.
- Proyectos Ultravioleta (s.f.), <https://uvuvuv.com/es/artist/regina-galindo/>
- RAE. *Diccionario de la lengua española* (s.f.), “Territorio”, en <https://dle.rae.es/territorio>
- Sebastian (2013), <https://www.plazapublica.com.gt/content/inicia-juicio-por-genocidio>
- Simón, C. Asociación Grupo Integral de Mujeres Sanjuaneras (s.f.), en <https://agims.org.gt/inicio>
- Svampa, M. (2017), *Del cambio climático de época al fin de ciclo. Gobiernos progresistas, extractivismos y movimientos sociales*, Edhasa.

El origen de toda manifestación en la obra de Delcy Morelos

Melisa Lio Flores¹

Universidad Autónoma del Estado de Morelos, estancia posdoctoral

ORCID ID: 0000-0001-9388-5992

Prakriti: “naturaleza” o mundo fenoménico. Es la realidad material, los fenómenos inconscientes y siempre cambiantes del universo. Prakriti incluye tanto el mundo exterior como el siempre fluctuante mundo interior de la mente.

Introducción

El presente capítulo se centra en la obra reciente de la artista colombiana Delcy Morelos (1967), cuya producción reflexiona sobre la cosmovisión primordial de la Tierra como madre que da alimento y exige protección y cuidado por encima de la visión patriarcal de consumo ilimitado y de explotación de recursos. Su obra provee diferentes acercamientos a los problemas actuales sobre la violencia, el despojo y la muerte que se ejerce en las tierras del hemisferio sur, particularmente en Colombia, a la vez que invita a la recuperación del principio femenino como precepto ontológico y epistémico para encontrar otras soluciones a la crisis global de extractivismo que se vive actualmente.

El principio femenino se define, en palabras de la investigadora, activista y ecofeminista Vandana Shiva (1995), como la esencia de la vida y la fuerza vital. Es el origen de toda manifestación sensible, partiendo de las formas, la palabra y la acción que se ve reflejado en varios mundos, incluyendo el nuestro. Este

¹ Historiadora de arte e investigadora en arte contemporáneo. Ha laborado en curaduría e investigación en distintas instituciones culturales como Ex Teresa Arte Actual (Ciudad de México) y Dia Art Foundation (Chelsea, Nueva York). Forma parte de la Memory Studies Association, donde sus principales líneas de investigación se centran en los estudios de memoria relacionados con la museología crítica y las prácticas artísticas contemporáneas en Latinoamérica, además de la intersección del arte actual con otras disciplinas como el arte sonoro, la ecología y los estudios de género.



Figura 28: *El abrazo*, 2023, tierra de jardín reciclada, arcilla de Dia Beacon, coco, heno, canela, clavo, aceite de copaiba, Eco Tackifier y fragancia. Cortesía de la artista y de Marian Goodman Gallery. Fotografía: Don Stahl.

principio femenino permea todos los niveles de existencia, de tal forma que la Tierra es un organismo vivo e interconectado por los preceptos de diversidad y continuidad entre la naturaleza y lo humano (p. 80). Dentro de la filosofía hinduista, este principio conocido como *prakriti* en idioma sánscrito, más allá de ser una abstracción esotérica, es un concepto real que organiza la vida (p. 79). Es la energía sagrada de la cual, a diferencia del paradigma eurocentrista, no existe separación entre seres o formas, debido a que todo está interrelacionado. En contraste, la conceptualización sobre la separación entre naturaleza y cultura en occidente ha favorecido un desarrollo del sistema patriarcal de acumulación que se basa en la ciencia exacta para tolerar la manipulación de la naturaleza como materia inerte que necesita de la mano del hombre para producir y ser dominada (López, 2020).

A partir del uso de materiales orgánicos y de la tierra, la obra de Delcy Morelos nos convoca a reconectar con el principio femenino que reconoce que la vida depende de la interacción con todo lo que existe, desde los mundos más sutiles hasta los estados físicos de la materia. Las monumentales instalaciones

que ha presentado en años recientes durante la 59.^a Bienal de Venecia en Italia y en Dia Art Foundation en Nueva York muestran a la tierra, no como materia, ni recurso, sino como un ser vivo que revela su capacidad para restablecer un pensamiento mítico con los principios de vida y de cuidado (Figura 29).

En Colombia, de donde Morelos es originaria, la tierra es imagen y símbolo de guerras, violencias y agresiones desde los diferentes niveles de acción: crisis humanitarias, desplazamientos forzados, masacres humanas, hasta la implementación de megaproyectos como la explotación de tierras para el desarrollo de monocultivos, tomando como referencia el cultivo de palma de aceite como se analizará más adelante.

Sobre el territorio colombiano se han desarrollado múltiples violencias desde hace más de un siglo. Se considera que es un recurso que puede ser explotado y saqueado como propiedad privada. En consecuencia, la “materialidad” de la tierra en la obra de Morelos no se exhibe como una forma inanimada dentro de las grandes galerías de los espacios de arte contemporáneo; es la Tierra que se expone a ella misma como ser vivo y se presenta ante la audiencia para entablar un diálogo sobre las posibilidades de cambiar el modo en que el ser humano se percibe y se construye a partir de la diversidad y la interrelación con todos los demás seres. Ello permite desarticular el modelo patriarcal hacia nuevos saberes y sentires alejados de los centros occidentales de pensamiento.

La sacralidad con la que Delcy Morelos revela la tierra descubre esos gestos hacia sus orígenes donde creció —en Tierralta de Córdoba, Colombia—, y su visión cosmocéntrica² por la colaboración que ha tenido con pueblos indígenas como los uitoto que habitan en las zonas amazónicas de Colombia. La cosmovisión sobre la naturaleza y sus mundos está relacionada con el principio femenino, ya que existe una sacralidad por la tierra y los seres que la habitan. Los principios cosmogónicos de estos pueblos amazónicos se rigen por los axiomas de diversidad, totalidad, unidad, movimiento e integridad (Rivera, 2016), fundamentos que Delcy Morelos retoma al momento de producir sus obras.

2 Los pueblos originarios viven en torno a la visión cosmocéntrica con los principios de armonía, diversidad, relacionalidad, correspondencia y complementariedad de los contrarios en contraposición con la visión occidental antropocéntrica que engloba la fragmentación y el mecanicismo.

Distinto de otros movimientos artísticos que fueron predecesores en el empleo de la tierra como concepción y elemento estético, Delcy es la mujer que personifica el principio femenino a través de ser la artista, pero también la chamana, la sanadora o la “bruja” —como ella misma se denomina— (Marian Goodman Gallery, 2023, 5m05s) para restablecer los lazos rotos entre la tierra, los mundos visibles e invisibles y los seres que la habitamos.

Del *land art* al arte de la Tierra

La producción artística de Delcy Morelos con el uso de materiales orgánicos obedece, en parte, a una serie de razonamientos dentro de movimientos artísticos sobre la tierra y la naturaleza que se reflejan en instalaciones o paisajes a gran escala en los años setenta. No obstante, la conceptualización de las obras dentro del arte *poverta* y el *land art* no comparten las mismas premisas con las que Delcy ha desarrollado su trabajo.

En el caso de la producción de obras que integraban el *land art*, la visión consistía en someter a la naturaleza al servicio y dominio del campo del arte, y en donde el binomio naturaleza/cultura mantenía una distancia entre el hombre y el propósito del objeto, en este caso, la obra de arte. Este movimiento, de gran manera, es la continuidad de la mirada del artista romántico del siglo XVIII y XIX, donde la experiencia entre lo exterior y la visión separada del artista desata la experiencia de “lo sublime” dentro de la idealización de paisajes naturales (Lippard, 2014, p. 87). Este grupo de artistas norteamericanos, todos hombres blancos —a excepción de Nancy Holt—, retomaban la tierra, el aire y el agua como materia prima para realizar sus obras. La gran escala y las posibilidades económicas para aprovechar grandes hectáreas produjeron paisajes como el ya conocido *Spiral Getty*, en el Gran Lago Salado en Utah del artista y escultor Robert Smithson o las excavaciones en negativo de Michael Heizer en el estado de Nevada, Estados Unidos y que en palabras de la historiadora de arte Lucy R. Lippard (2014), al mirar a la distancia, son una serie de obras que tienen “un cierto aire colonizador hacia la propia naturaleza” (p. 88).

De igual forma, estos materiales orgánicos también fueron llevados a las galerías, como la conocida intervención *Earth Room* de Walter De Maria, donde la

totalidad de un piso en el centro de Manhattan en Nueva York se cubrió con capas de tierra y que a la fecha, sigue abierta al público. En ese respecto, De Maria señalaba que la tierra sólo apuntaba a su materialidad inerte, como lo indicaba la cédula de la obra:

PURE DIRT · PURE EARTH · PURE LAND / NO OBJECT ON IT / NO OBJECT IN IT
 // NO MARKINGS ON IT / NO MARKINGS IN IT // NOTHING GROWING ON IT /
 NOTHING GROWING IN IT [SUCIEDAD PURA - TIERRA PURA - TIERRA PURA /
 NINGÚN OBJETO SOBRE ELLA / NINGÚN OBJETO EN ELLA // NINGUNA MARCA
 SOBRE ELLA / NINGUNA MARCA EN ELLA // NADA QUE CREZCA SOBRE ELLA /
 NADA QUE CREZCA EN ELLA] [Weiss, 2023].

A lo largo del tiempo, la obra de De Maria ha requerido un mantenimiento continuo para evitar el crecimiento de organismos naturales que se reproducen en ella —lo cual es imposible de realizar, ya que la tierra se compone de miles de cientos de microorganismos vivos en su interior. Actualmente, hasta el propio olor natural de tierra ha ido reduciéndose por el uso de la calefacción y el aire acondicionado, lo que evita percibir el olor natural de la propia tierra (Weiss, 2023). Además, al visitar este espacio, cabe mencionar que existe una división entre los cúmulos de tierra que cubren los cuartos por una corta pared de cristal que separa al visitante de la obra. Esta es una concepción totalmente distinta al trabajo de Delcy Morelos, en donde la tierra “abrazo” al visitante y borra los límites conceptuales entre naturaleza y cultura, como se verá más adelante.

Siguiendo con las referencias de movimientos artísticos del siglo pasado, los artistas italianos que iniciaron el movimiento de arte *povera* emplearon materiales en desuso no tradicionales en el ámbito del arte. Sin embargo, el empleo de éstos e incluso la exposición de animales vivos en las galerías, nada tenía que ver con un antecedente que eliminara la barrera entre la concepción “naturaleza/vida”; más bien, el uso de componentes orgánicos eran una lectura subjetiva de las evocaciones que estos materiales detonaban en la memoria de cada uno de ellos (Fernández, 2016). Sobre todo, el empleo de tierra, fuego o árboles se oponía con la exhibición de materiales manufacturados e industriales que usaban en contraparte los norteamericanos minimalistas durante finales de los años sesenta.

No obstante, el distanciamiento entre la mirada del hombre y la naturaleza se ha ido disipando gradualmente durante los últimos cuarenta años a causa de las devastaciones y la escasez de recursos debido a los intereses de grandes corporaciones transnacionales que amenazan con una crisis global (Lippard, 2014, pp. 87-88). En 2021, el reconocido artista danés Olafur Eliasson inauguró en la galería de la Fundación Beyeler en Suiza, la obra para sitio en específico titulada “Life”, la cual consistió en llevar a cabo una intervención arquitectónica al espacio para abrir la galería y dejar que el lago natural, que forma parte del museo, se integrara a las salas de exhibición. Como resultado, la obra desdibujó, de manera textual y simbólica, las fronteras entre “naturaleza” y “arte”. Estas dos concepciones se ubicaron al centro del debate a partir de la acertada intervención. Desmontando las paredes, los elementos de la “naturaleza” como el agua, los árboles, los animales y el canto de las aves, irrumpieron en el espacio para confrontar aquello que consideramos una fragmentación perceptiva y sensible llamada naturaleza.

El dualismo naturaleza/cultura ha sido un postulado que implica el distanciamiento de la experiencia misma del individuo en tres niveles: separación-hombre-naturaleza, separación entre seres humanos entre sí y la separación de nuestro propio sentido del yo (López, 2020). Por esta razón es que la construcción epistémica eurocéntrica que llamamos “naturaleza” constituye uno de los grandes retos a replantear a través de otras miradas y experiencias fuera del marco occidental dualista (Mignolo y Gómez, 2012, p. 38). Sin embargo, actualmente, las prácticas artísticas también se preguntan por esa delgada línea, la cual desdibuja los límites epistémicos entre naturaleza y cultura; donde a partir de reflexiones sensoriales y perceptivas, como el caso de *Life* o *Abrazo* de Delcy Morelos, el paradigma “naturaleza” comienza a detonar otros imaginarios que no necesariamente segmentan la realidad y, por el contrario, borran los límites entre los opuestos.

De igual manera, este distanciamiento se difumina cada vez más por algunos pensadores contemporáneos. El concepto de naturaleza parte de reformular lo que de manera dominante hemos elaborado desde un marco científicista. Lo anterior ha contribuido al avance del progreso en occidente a expensas de la dominación de la “naturaleza” (Merchant et al., 2023).

El filósofo Slavoj Žižek ha arremetido con la urgencia de repensar el concepto “naturaleza” en términos ontológicos, lingüísticos y conceptuales. Él mismo ha señalado que “la naturaleza no existe” (Yerko, 2023, 23 min. 14 seg.), subrayando la endeble construcción epistémica que occidente ha creado sobre dicho concepto. Sin embargo, él señala que la “naturaleza” se integra de igual manera por los preceptos de destrucción, catástrofe, devastación y entropía. Desafortunadamente, esta posible concepción admitiría que las crisis ecológicas y la destrucción de vida se puedan seguir justificando a expensas de aceptar el caos y la destrucción dentro de un paradigma que anula el término epistémico “naturaleza”.

En el caso de algunos pueblos amazónicos, el concepto de naturaleza no existe en su vocabulario y su pensar debido a que la separación entre las esferas de la realidad no se encuentra como aspectos aislados. Para algunas comunidades, por ejemplo, el concepto de naturaleza es sinónimo de tierra. Es la tierra en la que se vive, en la que se trabaja y aquella que le otorga vida (González Gaudiano y Aparicio Cid, 2018, p. 219). La naturaleza es la tierra que se ve reflejada en los montes, en los bosques, como bien lo mencionan los investigadores Raquel Aparicio Cid y Edgar Javier González Guadiano (2018): “la naturaleza es identificada como Tierra en prácticamente todas las dimensiones de significación que se le otorga a esta noción” (p. 214). En algunos casos, la creación abarca la madre tierra y los seres que cohabitan en ella, así como las fuerzas naturales y las cósmicas que se encuentran interconectadas entre sí. Por lo tanto, no existen separaciones entre las capas de realidad en las que se habita y la experiencia del individuo con su entorno, lo cual es una concepción que contradice los actuales supuestos de naturaleza/cultura en favor de las cadenas de consumo que se encuentran al servicio de los grandes capitales y que afectan de manera directa las zonas geográficas del hemisferio sur.

Tierra, dominio y opresión en Colombia

En Colombia, el control de las tierras ha sido el motor de la violencia pero se ha intensificado en décadas recientes debido a las prácticas de extractivismo, las cuales se concentran en la minería, la ganadería y los monocultivos (Paz

Cardona, 2018).³ Como consecuencia, la “tierra” atraviesa todos los estratos de la sociedad en el imaginario colectivo del país, ya que es el origen de los conflictos armados en este territorio. Mujeres artistas como Doris Salcedo, Clemencia Echeverri y Delcy Morelos han producido obras que hablan sobre esta violencia. Todas ellas han generado diferentes aproximaciones sobre la explotación de territorios cuyos intereses políticos, económicos, pero principalmente, dinámicas extractivistas han sido la causa para el despojo y el sometimiento de la tierra. En otras palabras, y como bien lo refiere la curadora colombiana Cristina Lleras (2018):

Para el Estado, la tierra es fuente de tensión, porque cuenta con la riqueza mineral que quiere explotar. Para el terrateniente, la tierra es suya, es de quien ha invertido en ella. Para el político, la tierra es su fortín electoral y también su fuente de riqueza. Para el campesino, la tierra es de quien la trabaja. Para las comunidades indígenas y afrocolombianas, la tierra es su derecho. Para los habitantes de las márgenes de la ciudad, la tierra es arraigo. Para los ejércitos irregulares, la tierra es su corredor estratégico para controlar y posicionar proyectos criminales. Para todos, hacerse a la tierra ha sido un proceso distinto. Por eso la guerra ha encontrado en la tierra su justificación [p. 98].

Durante los años setenta, la lucha fue marcada por las reivindicaciones campesinas por la propiedad de la tierra; ya en los años ochenta, la tierra fue motín para los grupos paramilitares que mientras se dedicaron a cuidar los intereses de mercados ilegales y de grandes terratenientes, este grupo se apropió de enormes extensiones de territorio con extrema violencia para aprovechar la implementación de monocultivos. La tierra se vio despojada de su diversidad de sembradíos y de los seres humanos que la cultivaban, por lo que grandes zonas geográficas del territorio pronto se convirtieron en un recurso para la plantación

³ Solamente 1% de las fincas de mayor tamaño tienen en su poder 81% de la tierra colombiana. Lo que resta, es decir, 19% de tierra se reparte entre 99% de las fincas. Los predios de más de 1000 hectáreas dedican 87% del terreno a ganadería y sólo 13% a agricultura. Y de acuerdo a distintas investigaciones, el decreto 902 del año 2017 favorece a la minería para la adquisición de territorios, lo que se traduce en menos tierras para la agricultura, arriesgando la soberanía alimentaria y la contaminación en los territorios de Colombia.

de cultivos ilegales y para la producción masiva de la agroindustria. El impacto de la violencia armada generó el desplazamiento, el abandono y el despojo de la tierra de los pequeños agricultores, lo que redujo la producción de alimentos y cambió el uso de la tierra hacia la ganadería a gran escala y las plantaciones de aceite de palma (Reyes, 2018, p. 72).

A partir de las plantaciones de palma de aceite se han perdido grandes extensiones de bosques y la multiplicidad de ecosistemas, además de generar riesgos en la salud por el uso de fertilizantes químicos, erosión de suelos y contaminación de las aguas. Se ha perdido la diversidad de los cultivos para la fertilidad de los suelos, así como la biodiversidad de la fauna. A nivel social, la militarización y la paramilitarización han traído más violencia y miedo con el objetivo de despojar y crear terror en los territorios y sus comunidades (Londoño, 2016, p. 467). La expansión de las palmicultoras también ha amenazado con la soberanía alimentaria de los pueblos, debido a que los conocimientos ancestrales de las mujeres como administradoras y cuidadoras de los cultivos se han suprimido por completo (Schenerok y Ramos, 2021, p. 38).⁴ Actualmente, Colombia ocupa el cuarto lugar en la producción de palma de aceite a nivel mundial, señal de que los grupos criminales también han despojado a comunidades indígenas y afrocolombianas de sus territorios para el empleo de este monocultivo. Un caso emblemático fue la masacre de las mujeres de la etnia de wayuu en la bahía Portete, al norte de Colombia. Estas mujeres fueron masacradas y exhibidas como una señal de apropiación física y territorial, a la vez que simbolizaba el odio patriarcal por el papel de la mujer como líder matriarcal y símbolo de resistencia por su comunidad y sus tierras sagradas (Sánchez, 2010, pp. 79-80).

Igualmente, los sitios que se consideran sagrados para estas comunidades también han sido despojados y destruidos. Ciertamente, estos sitios son los que originan el equilibrio con los espíritus de la naturaleza y en donde se entienden las dimensiones de la existencia de todos los seres de manera física y espiritual.

⁴ Este último se usa en todos los productos de consumo en todo el mundo (industria alimentaria, higiene personal, cosméticos, etcétera). La expansión de las procesadoras de aceite en América Latina se debe a la presión ejercida por grandes empresas transnacionales del sector de alimentos, como Nestlé, Unilever, Mondelez International, PepsiCo, Coca-Cola, Kellogg's, Bimbo, Grupo Nutresa y Cargill. En el ámbito de los cosméticos, empresas como L'Oréal, Colgate-Palmolive, Unilever y Procter & Gamble son las que más utilizan este producto.

Cada lugar sagrado, que a la vez conforma una red, tiene una función en específico: evitar enfermedades, garantizar buenas cosechas o calmar los grandes desastres naturales.

Por este motivo es que la “tierra” también abarca todos los procesos simbólicos-culturales, ya que no sólo se refiere al espacio territorial, sino también a las construcciones socioculturales que nacen en ella. La tierra también es el espacio simbólico del hogar y de las relaciones que se producen. Para los pueblos amazónicos, el modelo actual extractivista amenaza con la sobrevivencia de todos los seres y de la madre tierra que da sustento a la vida en todos sus niveles.

Es evidente que durante estas colonizaciones modernas, la tierra ha sido ultrajada, despreciada, humillada, así como todo ser vivo que depende de ella. El principio femenino, que se basa en la diversidad, se ve amenazado por el desarrollo de monocultivos, no sólo en Colombia sino en la mayor parte de países del hemisferio sur, México incluido. En consecuencia, las mujeres, poseedoras de los conocimientos y guardianas de sus comunidades, de igual forma se han visto menospreciadas por el sistema de acumulación patriarcal. Por lo que no es de sorprender el rechazo de este sistema político, social y económico por la naturaleza y la mujer como sinónimo de debilidad e inferioridad durante los últimos quinientos años (Merchant et. al., 2023), pues esta diversidad —de saberes, de cultivos, de rituales— siempre ha dependido de los conocimientos de las mujeres en trabajo conjunto con la madre tierra (Mies y Shiva, 1998, pp. 17 y 18).

De vuelta a la Madre Sagrada

De acuerdo con la filósofa y ecofeminista Carolyn Merchant (2023), la naturaleza y la asociación con la mujer correspondían a la teoría organicista que formaba parte del pensamiento antiguo en varias partes de Europa. La naturaleza era considerada como un ser vivo que se vinculaba con la madre que nutría, que era bondadosa y que estaba en armonía con todo lo que existía (Merchant et al., 2023). Por ende, se aplicaba una ética de sacralidad ante los diferentes tipos de existencia. Sin embargo, a partir del siglo XVI y XVII, el pensamiento patriarcal estableció que ambas concepciones debían ser consideradas inferiores, con la

excusa de dominio y despojo. Con ello, surgieron dos polos opuestos que consideraban a la mujer y a la a la mujer y a la naturaleza en un estrato de sacralidad, pero también de profanación. Si bien la naturaleza daba frutos y alimento, también causaba caos y catástrofes. De igual manera, **la mujer era la dadora de vida, aunque también era la “bruja” que era quemada por los inquisidores debido a que poseía conocimientos ocultos. Era la mujer la que podía manipular las fuerzas naturales, provocando fuertes lluvias o destruyendo cultivos.**

La bruja era el personaje que representaba la fuerza de la naturaleza (Acosta Isaza y González Calle, 2019, p. 75). Su poder secreto era tener comunicación con las fuerzas invisibles de la naturaleza.

Delcy es la mujer que personifica el principio femenino, a través de ser la artista, la chamana, la sanadora o la bruja

No obstante, la construcción de este arquetipo, personificado en la mujer, refiere más al papel que las mujeres poseían en esas épocas. Ellas tenían los saberes para conocer los ciclos de cultivo, así como los calendarios lunares que son esenciales para la cosecha. Muchas de estas mujeres eran curanderas, sanadoras, herbolarias o parteras (Acosta Isaza y González Calle, 2019, p. 67). **La mujer conocía los ritmos de la tierra, sabía de plantas, semillas y conectaba de manera más cercana con el principio femenino —prakriti—.** Era una chamana que podía controlar esas fuerzas “invisibles” que son parte de los conocimientos ancestrales y que entendía que todos los sistemas, tanto biológicos, físicos, como socio-culturales están interconectados.

De la misma forma, Delcy Morelos, como sanadora, “bruja” y poseedora de saberes, comprende que la vida y la tierra se tejen por todos los elementos y los seres dentro de esta creación. Ella misma refiere que “soy mujer y soy bruja, para mí ser bruja significa ser mujer de sabiduría y mujer que quiere conocer los secretos de la naturaleza” (Marian Goodman Gallery, 2023, 5 min. 8 seg.); siendo ella una mensajera que transmite de manera mundana y, a través de sus obras, el lenguaje de la tierra. Morelos mezcla los ingredientes para crear enormes bloques de tierra, combinados con cacao, café, canela y clavos de olor. Todos estos elementos se ofrecen a la tierra como ofrenda y alimento, un conocimiento que ha adquirido a partir de su convivencia con la tribu uitoto.

Este pueblo amazónico entiende que el universo que percibimos está entretejido por todos los seres y todas las fuerzas que integran este mundo físico. El universo es simbólicamente dibujado como una canasta tejida por la cual todo está interconectado y cada elemento tiene una función esencial para mantener el equilibrio en el cosmos (RFI Español, 2023, 9m10s). Es por ello que para los uitoto, el ser humano no es superior a su entorno; por el contrario, éste se considera “parte de un conjunto cósmico, en donde todos los elementos, mediante sus acciones, conservan la tendencia hacia una relación de equilibrio dinámico” (Púa Mora, 2010, p. 116). Y las mujeres en las comunidades uitoto son la base de la cohesión familiar, ya que ellas son las que transforman los alimentos y cuidan a los niños, así como también son las responsables en preparar las ofrendas para la madre tierra.

En 2018, Delcy Morelos presentó la instalación que lleva por nombre *ENIE* y que en lengua uitoto significa “tierra”. Esta obra se creó con los preceptos ancestrales del pueblo uitoto, donde se preparan ofrendas para endulzar y alimentar a la tierra, dándole descanso y reposo para la siguiente cosecha. Morelos produjo más de diez mil galletas a partir de diferentes ingredientes como la arcilla, la cera de abejas, la panela, colocándolas en el sótano del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en Argentina. La obra era una ofrenda y, a la vez, un indulto por todas las acciones de violencia que la sociedad actual comete en contra de la madre tierra. Delcy Morelos reconecta de nuevo con el principio femenino para poder eximir a la humanidad de las transgresiones que ocasionan desequilibrios y desarmonía dentro de este tejido universal.

Es por ello que el trabajo de Delcy Morelos coloca en el centro del debate otros saberes provenientes de comunidades indígenas que ayudan a desaprender lo asimilado como verdadero y único, pues es preciso decolonizar el pensamiento y las construcciones epistemológicas que se han establecido en occidente. Esa “colonización de la naturaleza, que se apoya en el principio ilustrado del dualismo cartesiano entre lo humano y lo no humano, consideró el mundo no humano como un ámbito objetivado, pasivo y separado” (Demos, 2020). Y es esta separación, en palabras de Delcy Morelos, la que mantiene al hombre cautivo y solitario, ya que no permite a éste sentirse parte de un todo y entender que la naturaleza es reflejo y parte de él mismo (Marian Goodman Gallery, 2023, 33 m 27 s).

A medida que las crisis humanas y ecológicas se acentúan, es imperante dejar de desmitificar las concepciones de comunidades indígenas como encuentros primigenios que idealizan las relaciones hombre-naturaleza. Estas cosmovisiones tienen la misma validez al ser un pensamiento vivo que contribuye a descolonizar el saber occidental dentro de los marcos conceptuales que son igual de admisibles que el propio pensamiento mecanicista occidental, como bien lo plantea Morelos en su obra. Esta “desoccidentalización” dialoga con la “diferencia y las identidades regionales —estéticas, lingüísticas, históricas, religiosas, subjetivas, culinarias, entre otras”— que provienen de otras comunidades fuera del modelo patriarcal occidental (Mignolo y Gómez, 2012, p. 34).

En este sentido, el acceso a otras esferas dentro del campo epistémico propicia descolonizar e introducir la diversidad de visiones y sentires, los cuales también se extienden a través de otras formas de creación y experimentación estética, cuyo caso, en la obra de Morelos, no sólo la experiencia visual forma parte de ésta, sino que suma el olfato como parte de ella. De ahí que cuestionar los preceptos epistémicos de occidente y acceder a otros marcos de pensamiento distintos a éste, abren la posibilidad para una reestructuración en dichos paradigmas, con el fin de aprender de nuevo a valorar todas las formas de vida y el cuidado a la tierra.

En 2023, Delcy inauguró la obra titulada *Abrazo* en Dia Art Foundation en Nueva York. La instalación consistía en enormes bloques de tierra suspendidos desde el techo, flotando y desencadenando experiencias emocionales y sensoriales. La tierra “abrazaba” a cada visitante que se encontraba en silencio frente a la Madre Sagrada. A diferencia de *Earth Room*, la tierra rodeaba a quien visitaba el espacio y los atrapaba con los aromas que habían sido plantados en la tierra: clavo, canela, coco, heno, agua y aceite de copaiba. El olor se expandía por el espacio como metáfora de los alimentos que la tierra provee a todos los seres (Figura 29).

Si bien la tierra siempre se sitúa por debajo de nuestros pies, en el caso de *Abrazo*, la tierra se muestra frente a frente de manera majestuosa, por lo que la experiencia entre los olores y las texturas provocan el desdoblamiento del principio femenino en su totalidad. A diferencia de Walter De Maria, la tierra en la obra de Delcy Morelos no es suciedad ni materia inerte, muy por

el contrario, es materia viva, olorosa, animada. Delcy Morelos convierte a la tierra no en objeto de contemplación sino en sujeto que como tal, nos permite tener un acercamiento a la cosmogonía uitoto que la percibe como Diosa materializada en todo lo que vemos y en las fuerzas que entretrejen todo el universo —y la cual regresa a sus ciclos naturales una vez que finaliza la muestra—. Por lo tanto, esos bloques de tierra son la metáfora de la creación que emana del principio femenino: agua, cielo, estrellas, semillas, seres humanos y no humanos, fuerzas invisibles, ciclos naturales. Todo ello encarna la monumental obra a través de sus enormes bloques de tierra con aromas que ocupan los espacios consagrados del arte contemporáneo. Los enormes bloques escultóricos son la presencia de la creación que está entretrejida por los elementos y los seres que se rigen por el principio femenino. Es la fuerza vital que rodea y habita la obra de Morelos a partir de aprehender otras maneras de entendernos y “abrazar” el mundo.



Figura 29: Delcy Morelos trabajando en *El abrazo*, 2023. Tierra de jardín reciclada, arcilla de Dia Beacon, coco, heno, canela, clavo, aceite de copaiba, Eco Tackifier y fragancia. Cortesía de la artista y de Marian Goodman Gallery. Fotografía: Don Stahl.

Durante la segunda década de este siglo, indudablemente, el diálogo entre materia, recursos, arte y vida ha cambiado de manera profunda. Desde la instalación de Walter De Maria hasta los imponentes bloques de tierra de Morelos, sin duda existe una brecha desmedida que gira en torno a discusiones ambientalistas y de carácter ecofeminista. La apertura de nuevos planteamientos a partir de estas miradas, y en este caso de una mujer escultora, tejedora y artista proveniente de un país de Sudamérica, abre la conversación para establecer nuevos escenarios de pensamiento e ir transformando las concepciones ontológicas y conceptuales que devienen de un pensamiento dualista. De igual manera, la obra de Morelos distingue y subraya esas otras formas de acercarse y pensar el mundo con valores que se definen propiamente por aquella esencia que da vida —*shakti, prakriti*—, la madre que cuida y protege a sus hijos e hijas. En consecuencia, para Morelos, la vida y la tierra tienen que ser abrazadas y sanadas de las catástrofes que han ocurrido en los últimos siglos durante el sistema patriarcal que ha arrasado vidas humanas y no humanas, cultivos, saberes, lugares sagrados y ecosistemas enteros.

Conclusiones

Después de años de sufrir y ser testigo de la violencia en el territorio de Colombia, Delcy Morelos cuestiona el modelo extractivista que ha provocado las guerras por la tierra en este país a través de majestuosas esculturas como metáfora de la urgencia en recobrar el principio de vida. Gracias al uso de saberes ancestrales de los pueblos amazónicos es que Morelos reafirma su voz de mujer, artista y bruja, la cual proviene del hemisferio sur para retar la visión patriarcal que ha destituido los principios de vida y de cuidado. De manera poética, Morelos decoloniza los marcos del pensamiento occidental al acercarnos a obras que detonan emociones sensibles a través del cuerpo y los sentidos en contacto con saberes ancestrales.

En consecuencia, y como parte de un posicionamiento primigenio y ambientalista, la obra de Morelos plantea una lucha política y social que tiene que ocurrir a partir del cambio en las estructuras de pensamiento. Las revoluciones ambientalistas y climáticas no pueden llevarse a cabo si se percibe al mundo separado y jerarquizado. Los monocultivos no pueden extinguirse si no se retoma

el principio femenino de diversidad e interconexión. Para Delcy Morelos, la sacralidad en su trabajo reside en introducirnos en esas otras cosmovisiones que conceden la apertura hacia nuevos diálogos que concreten y establezcan valores distintos tales como protección, vida, cuidado y unidad en resonancia con otras pensadoras, activistas y teóricas del ecofeminismo.

La obra de Delcy Morelos es una invitación para “abrazar” las epistemologías originarias en las cuales los entornos son primordiales y no se conciben como algo separado de la vida. Escuchar esas otras voces desde el sur e introducir, en las grandes esferas del arte, un discurso feminista, ecológico y ancestral, se ha vuelto apremiante frente a la actual crisis climática global.

Fuentes de consulta

- Acosta Isaza, V., y D. M., González Calle (2019), “Las brujas como subjetividad política y reivindicación feminista”, *Revista Trabajo Social*, (24-25), pp. 63-83, en <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistraso/article/view/338520>.
- Demos, T. (2020), *Descolonizar la naturaleza* (edición no disponible), Ediciones Akal, en <https://www.perlego.com/book/2043428>
- Fernández, A. (2016), *Arte povera* ([edición no disponible]), Editorial Nerea, en <https://www.perlego.com/book/3733066>
- González Gaudiano, E. J., y R., Aparicio Cid (2018), “La significación de la naturaleza en comunidades indígena: un estudio de caso”, *Argumentos estudios críticos de la sociedad*, (86), 205-225, en <https://argumentos.xoc.uam.mx/index.php/argumentos/article/view/11>
- Isaza, V. y D., González (2018), “Las brujas como subjetividad política”, *Revista Trabajo Social*, núms 24 y 25, Universidad Nacional de Colombia.
- Lippard, L. R. (2014), *Undermining. A Wild Ride through Land Use, Politics and Art in the Changing West*, The New Press.
- Lleras, C. (2018), *Museo de Memoria Histórica de Colombia. Exposición Voces para transformar a Colombia*, folleto, CNMH.
- Londoño, R. (2016), *Tierras y conflictos rurales. Historia, políticas agrarias y protagonistas*, Centro Nacional de Memoria Histórica.
- López, S. (2020), *El ecofeminismo en Vandana Shiva* (1.ª ed.), Dos Bigotes, en <https://www.perlego.com/book/2052587>
- Marian Goodman Gallery (2023), *Delcy Morelos in conversation with Humberto Moro* [archivo en video], Youtube, en <https://www.youtube.com/watch?v=4kJhkZEVJcE>
- Merchant, C., M. A. M., Escayol y R., Ciannella (2023), *La muerte de la naturaleza*, Siglo XXI Editores, en <https://www.perlego.com/book/4162110>
- Mies, M. y V., Shiva (1998), *La praxis del ecofeminismo. Biotecnología, consumo y reproducción*, Icaria Antrazyt.
- Mignolo W. y P. P., Gómez (ed.) (2012), *Estéticas y opción decolonial*, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

- Paz Cardona, A. J. (2018), *Un millón de hogares campesinos en Colombia tienen menos tierra que una vaca, Mongabay*, en <https://es.mongabay.com/2018/04/distribucion-de-la-tierra-en-colombia/>
- Púa Mora, F. G. (2010), “Mito y ética: una lectura del pensamiento mítico de los Uitoto y Muinane”, *Franciscanum*, 52 (154), pp. 115–149, en <https://doi.org/10.21500/01201468.945>
- Reyes, A. (2018), *Tierras. Balance de la contribución del cnmh al esclarecimiento histórico*, CNMH.
- RFI Español (2023), *La artista colombiana Delcy Morelos, primera exposición en París* [archivo en video], Youtube, en <https://www.youtube.com/watch?v=LN MdLN9Zdn4>
- Rivera, J. (2016), *Pensamiento amazónico: sobre naturaleza, sociedad y hombre*, Cátedra Mariátegui, año V, núm. 28, febrero–marzo.
- Sánchez, G. (2010), *La masacre de Bahía Portente. Mujeres Wayuu en la mira*, Santillana Ediciones.
- Schenerok A. y C., Ramos (2021), *La palma aceitera desde la Palabra de las Mujeres. San Cristóbal de las Chiapas*, en <https://aguayvida.org.mx/wp-content/uploads/2021/08/Mujeres-y-Palma-Aceitera-Diagnóstico.pdf>
- Shiva, V. (1995), *Abrazar la vida. Mujer, ecología y la supervivencia*, Cuadernos inacabados.
- Weiss, J. (2023), “The Principle of Impermanence. The preservation of Walter De María’s Earth Room”, *Artforum Magazine*, en <https://www.artforum.com/features/jeffrey-weiss-preservation-walter-de-marias-earth-room-512524/>.
- Yerko, A. (2023), *Vivir en el fin de los tiempos (según Slavoj Žižek)* [archivo de video], Youtube, en <https://www.youtube.com/watch?v=efuRzKQyhfc>

Índice de figuras

- 80 | **Figura 1:** *Nos quitaron la montaña, nos dieron cemento*, Marilyn Boror Bor, 2023. Instalación en la Bienal de Sao Paulo. Registro realizado por Jimena Pons Ganddini, cortesía de la artista.
- 80 | **Figura 2:** *Nos quitaron la montaña, nos dieron cemento*, Marilyn Boror Bor, 2023. Registro realizado por Jimena Pons Ganddini, cortesía de la artista.
- 81 | **Figura 3:** *Nos quitaron la montaña, nos dieron cemento*, Marilyn Boror Bor, 2023. Rostros de mujeres de la comunidad de San Juan Sacatepéquez. Registro realizado por Jimena Pons Ganddini, cortesía de la artista.
- 83 | **Figura 4:** Registro del *performance* “Monumento vivo”. Marilyn Boror Bor se coloca en un pedestal mientras vierten cemento en sus pies. Imagen cortesía de la artista.
- 84 | **Figura 5:** *Senderismo antropocénico*, registro del recorrido en Jalpa, Ruta Rosa. Fotografía de registro de Criss Poulan, cortesía de la artista Carolina Bollaín.
- 86 | **Figura 6:** *Senderismo antropocénico*, recorrido en Saltillo, Ruta Tita. Fotografía de registro de Criss Poulan, cortesía de la artista Carolina Bollaín.
- 87 | **Figura 7:** *En peligro de extinción*, Yunuen Díaz, 2018. Intervención en el Centro de Investigación en Biodiversidad y Conservación. Imagen cortesía de la artista.
- 89 | **Figura 8:** *To See the Forest Standing*, 2017. Vista de la instalación. Cortesía de María Thereza Alves.
- 90 | **Figura 9:** *To See the Forest Standing*, 2017. Afiche de la exposición. Cortesía de María Thereza Alves.
- 95 | **Figura 10:** Registro de la intervención *Serenata para un río hablador* de Sandra Nakamura con las mujeres shipibo-konibo de la comunidad Cantagallo, río Rímac, 2021. Fotografía de Edi Hirose.

- 95 | **Figura 11:** Registro de la intervención *Serenata para un río hablador* de Sandra Nakamura con las mujeres shipibo-konibo de la comunidad Cantagallo, río Rímac, 2021. Fotografía de Edi Hirose.
- 99 | **Figuras 12 y 13:** *Camellones muiscas*, aún visibles en el humedal Jaboque, curvos y rectos, febrero 2022. Fotografía de María Buenaventura.
- 101 | **Figura 14:** Escritura de los camellones en la tierra, primer camellón levantado por Guido Caicedo, Jesús Larrota y Juan Rodríguez, 3 de julio de 2022. Fotografía de María Buenaventura.
- 153 | **Figura 15:** *Yoaini Villasmil*. Autor: Jon Márquez.
- 155 | **Figura 16:** *Tamara Villasmil y Chávez*. Autora: Anabel Rodríguez Ríos.
- 156 | **Figura 17:** *Natalia Sánchez, maestra de Congo Mirador, con sus alumnas*. Autora: Anabel Rodríguez Ríos.
- 157 | **Figura 18:** *Marucha*. Autor: Jon Márquez
- 158 | **Figura 19:** *Luis Guillermo Camarillo*. Autor: Jon Márquez.
- 172 | **Figura 20:** *Solo do meu interior*. Semana Dança Cariri, 2022. Fotografía: Alison Benedito. Cortesía del festival Semana Dança Cariri.
- 182 | **Figura 21:** *Mostra Porto Iracema*, 2022. Fotografía: Micaela de Menezes Santos. Cortesía de la autora.
- 190 | **Figura 22:** *Mostra Porto Iracema*, 2022. Fotografía: Micaela de Menezes Santos. Cortesía de la autora.
- 205 | **Figura 23:** *Ríos de gente*, Regina José Galindo, 2022. Centro histórico de Guatemala.
- 208 | **Figura 24:** *Ríos de gente*, Regina José Galindo, 2022. Guatemala.
- 209 | **Figura 25:** *Tierra*, Regina José Galindo, 2013. París, Francia.
- 210 | **Figura 26:** *Ríos de gente*, Regina José Galindo, 2022. Guatemala.

- 211 | **Figura 27:** *Ríos de gente*, Regina José Galindo, 2022. Guatemala.
- 222 | **Figura 28:** *El abrazo*, 2023, tierra de jardín reciclada, arcilla de Dia Beacon, coco, heno, canela, clavo, aceite de copaiba, Eco Tackifier y fragancia. Cortesía de la artista y de Marian Goodman Gallery. Fotografía: Don Stahl.
- 234 | **Figura 29:** Delcy Morelos trabajando en *El abrazo*, 2023. Tierra de jardín reciclada, arcilla de Dia Beacon, coco, heno, canela, clavo, aceite de copaiba, Eco Tackifier y fragancia. Cortesía de la artista y de Marian Goodman Gallery. Fotografía: Don Stahl.

*Enraizadas: Mujeres, creación,
medioambiente y ecoterritorialidad,*
de Yunuen Díaz (coord.),
se terminó en marzo de 2025.

Colección Visualidades | Vol. 4

Este libro propone repensar la ética, los cuidados, el activismo, la idea del desarrollo, en suma, el modelo de civilización que habitamos, desde una perspectiva estética y política. Al ampliar la expresión estética más allá de lo que canónicamente se considera *arte*, como lo hacen las artistas visitadas en este texto, éstas nos adentran en un proceso que bien podemos caracterizar como *descolonización* del modelo de vida. Mediante la empatía, los afectos y el compromiso con el entorno, las artistas presentadas nos invitan a desarrollar una afectividad ambiental con la cual nos reencontramos en el mundo siendo conscientes de las problemáticas que enfrentamos a nivel global. De cara al siglo XXI, frente a un panorama de crisis ecosocial, extractivismos y desigualdad, este libro nos invita a repensar las prácticas artísticas como ensayos de mundos compartidos.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

