

ARTE IMAGEN Y SONIDO



REVISTA DE INVESTIGACIÓN EN ARTE Y CULTURA
vol. 6, núm. 11, enero-julio, 2026

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

Centro de las
ARTES Y
LA CULTURA

ARTE IMAGEN Y SONIDO. Volumen 6, número 11, enero-junio 2026, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma de Aguascalientes, a través del Centro de las Artes y la Cultura, dictaminada por pares ciegos. Av. Universidad No. 940, Edificio 214, piso 2, Ciudad Universitaria, C. P. 20100, Aguascalientes, Ags., México, Tel. (449)9107400, ext. 58205. <https://revistas.uaa.mx/index.php/ais>, armando.andrade@edu.uaa.mx. Editor responsable: Armando Andrade Zamarripa. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo del Título 04-2022-102110425100-102; e-ISSN: 2954-4017, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Armando Andrade Zamarripa, Av. Universidad No. 940, Ciudad Universitaria, C.P. 20100, Aguascalientes, Ags. Fecha de última modificación: 23 de enero de 2026.

Imagen de Portada: *Ba\$ura* (2024) de Álvaro Fernández Melchor
Publicado: 2026-01-29

Universidad Autónoma de Aguascalientes

Mtro. Juan Carlos Arredondo Hernández, *Rector*

Dr. Fernando Ruvalcaba Villalobos, *Secretario General*

Dra. en Ling. Blanca Elena Sanz Martín, *Decana del Centro de las Artes y la Cultura.*

Dr. en Cinem. Armando Andrade Zamarripa, *Editor General*

Comité Editorial

Dr. Armando Andrade Zamarripa
Editor General

Dra. Raquel Mercado Salas
Editora Auxiliar

Dra. Brenda María Antonieta Rodríguez Rodríguez
Editora de sección

Dra. María Isabel Cabrera Manuel
Editora de sección

Mtro. Salvador Plancarte Hernández
Editor de sección

Dr. Luis Álvarez Azcárraga
Editor de sección

Imagen de Portada:

Ba\$ura (2024) de Álvaro Fernández Melchor, cerámica, 28x14x3 cm

Índice

Artículo Académico:

*Narrativas disidentes:
ciencia ficción y distopía como literatura heterogénea e híbrida
en América Latina
(1-17)*

Eréndira Hernández Balbuena

*Escenarios de búsqueda.
'Mujeres que bordaron las orillas del mar'
(18-35)*

Ana Margarita Castillo Rodríguez

*Border Ghosts:
prácticas artísticas y memorias fantasmales
en la necropolítica fronteriza
(36-63)*

Teruaki Yamaguchi

*Prácticas de escucha y mundos asociados
en 'Sideral' de Marcela Armas y Gilberto Esparza
(64-80)*

Magdalena Mastromarino

*Canon y contracanon de lo fantástico:
la antología 'Insólitas' y la resignificación del género
(81-103)*

Karla Gabriela Nájera Ramírez

Índice

Ensayos académicos:

*La noche negra del capitalismo y otras ficciones:
Estéticas mixas para imaginar el futuro a través del ensayo especulativo
(104-115)*
Raquel Mercado Salas

*El problema de la obsolescencia programada en la tecnocracia de la
inteligencia artificial con las prácticas de archivo
(116-133)*
Anabel Patricia Márquez Sanabria

Reseñas:

*Reseña de ‘Tengo el cuerpo muy mal / pero una gran vida social.
Representaciones, pop, música y mercado’,
de Rodrigo Bazán Bonfil y José Hernández Riñes-Cruz (2025)
(134-140)*
Pablo Alejandro Suárez Marrero

Sobre el dossier*

Con la onceava edición de Arte Imagen y Sonido, nos complace presentar la primera entrega del dossier temático "*Pensamiento Crítico y Producción de Arte, Imagen y Sonido en la era de los Simulacros y Tecnoprácticas del Neofascismo*" que se articula a través de una rigurosa selección de textos que incluye cinco artículos, dos ensayos y una reseña crítica, cada uno de ellos con una contribución singular a este campo de estudio.

Vivimos un momento que Baudrillard ya vislumbraba como la era del simulacro, donde la distinción entre lo real y su representación se ha disuelto en una hiperrealidad saturada de signos sin referentes. Sin embargo, esta condición se ha agudizado exponencialmente con la emergencia de tecnoprácticas que no solo gestionan el flujo de información, sino que activamente construyen consensos, modelan subjetividades y, en su vertiente más ominosa, habilitan nuevas formas de control y exclusión, muchas de ellas reminiscentes de los discursos y prácticas neofascistas. La inteligencia artificial, las redes sociales, la vigilancia digital y los algoritmos predictivos no son herramientas neutrales, son extensiones de un poder que se consolida en la invisibilidad de los códigos y en la ubicuidad de la conectividad. Ante este panorama, el arte de la imagen y el sonido en Latinoamérica emerge no como mero espejo de la realidad, sino como campo de batalla, laboratorio de experimentación y voz crítica capaz de fracturar el simulacro y de-construir las lógicas hegemónicas.

Los trabajos que componen este número, con su diversidad de enfoques y metodologías, dialogan entre sí para iluminar las intrincadas relaciones entre la producción estética y el contexto sociopolítico actual. Desde la literatura y las prácticas archivísticas hasta las intervenciones sonoras y visuales, cada contribución traza líneas de fuga y propone herramientas conceptuales para navegar y subvertir la "noche negra del capitalismo".

El ensayo académico de Raquel Mercado Salas, "La noche negra del capitalismo y otras ficciones: Estéticas mixtas para imaginar el futuro a través del ensayo especulativo", nos introduce de lleno en esta problemática mediante una revisión crítica de los postulados de la escritora Yásnaya Aguilar Gil, explorando cómo el pensamiento descolonial y el ensayo especulativo pueden ofrecer "salidas posibles a las crisis contemporáneas en su sentido ético-relacional con las vidas

humanas y no humanas que sostienen los territorios del sur global". Al analizar el ensayo "El arte, la literatura y las estéticas colectivas de la tierra", la autora nos sumerge en una ficción donde el siglo XXII mira con vergüenza las primeras décadas del XXI, época que denominan "La noche negra del capitalismo", un tiempo marcado por la "depredación voraz del medioambiente" y la mercantilización de la experiencia sensible a través del *copyright* y el derecho de autor. Este texto es crucial porque, al disolver la autoría individual en favor de "aprendizajes colectivos" y cosmovisiones de "pueblos vivos" como el mito Papai de Jakultat, nos invita a descentralizar las prácticas artísticas y literarias de la "mirada occidental" y sus formas "anquilosadas". Es una llamada a la imaginación colectiva, a la descolonización de la creatividad y a la búsqueda de futuros que trasciendan la lógica extractivista y propietaria.

En una línea complementaria, aunque desde un género distinto, Eréndira Hernández Balbuena nos ofrece "Narrativas disidentes: ciencia ficción y distopía como literatura heterogénea e híbrida en América Latina", un artículo que posiciona la ciencia ficción y la distopía latinoamericana como un "discurso estético y político" de "resistencia simbólica y de exploración de futuros posibles". Basándose en la "literatura heterogénea" de Antonio Cornejo Polar y la "hibridez" de Néstor García Canclini, Hernández Balbuena argumenta que el género se resignifica al incorporar cosmovisiones indígenas, problemáticas poscoloniales y críticas al progreso occidental. Obras como *Khatakali*, *Ruido Gris* y *Todo era oscuro bajo el cielo iluminado* son ejemplos paradigmáticos de cómo estas narrativas integran convenciones globales con elementos locales –desde la medicina tradicional hasta la atmósfera de las ciudades latinoamericanas– para "reimaginar sus territorios y culturas". Esta fusión no es armónica, sino conflictiva y productiva, generando "zonas de indeterminación" que rompen con la unidad lineal del relato. La distopía latinoamericana se erige, así como una "narrativa disidente", capaz de "relectura de la historia y de desnaturalización del presente", un imperativo en un contexto donde el presente parece clausurado por las lógicas del poder.

La reflexión sobre el canon y su subversión encuentra un eco potente en el artículo de Karla Gabriela Nájera Ramírez, "Canon y contracanon de lo fantástico: la antología 'Insólitas' y la resignificación del género". Este texto analiza la antología *Insólitas* como un proyecto que desafía las "representaciones tradicionales de las mujeres" en la literatura fantástica, y configura un contracanon al expandir los límites conceptuales de lo fantástico y al visibilizar problemáticas históricamente marginadas, como la violencia de género, la corporalidad no normativa y las infancias vulneradas. Mediante el estudio de sus elementos peritextuales, paratextuales y el corpus de relatos, el texto demuestra la naturaleza

disruptiva de *Insólitas* como una propuesta que resquebraja las estructuras de legitimación literaria y reivindica una genealogía femenina silenciada. A pesar de reconocer su propio sesgo eurocentrífugo, la obra se postula como un punto de inflexión necesario para reescribir la historia literaria desde un enfoque más inclusivo y plural.

La memoria, el cuerpo y las políticas de la frontera se entrelazan en "Border Ghosts: prácticas artísticas y memorias fantasmales en la necropolítica fronteriza" de Teruaki Yamaguchi. Quien como investigador-creador hace una exploración profunda de cómo el arte aborda las violencias inherentes a las fronteras, un espacio paradigmático de la necropolítica, donde el Estado ejerce su poder de decidir quién vive y quién muere. Las "memorias fantasmales" nos remiten a los ausentes, a los desaparecidos, a aquellos cuerpos que quedan suspendidos en un no-lugar, convirtiéndose en espectros que habitan el inconsciente colectivo. La práctica artística de Yamaguchi, en este contexto, no solo denuncia, sino que busca materializar, dar voz y visibilidad a estas presencias espirituales, confrontando la amnesia impuesta por las narrativas oficiales y las tecnoprácticas de control fronterizo. Es un recordatorio de que la imagen y los objetos artísticos pueden ser herramientas para exorcizar fantasmas y para construir genealogías de resistencia.

En esta misma línea de recuperación de la memoria y el trabajo colectivo, aunque desde una perspectiva diferente, se inscribe "Escenarios de búsqueda. 'Mujeres que bordaron las orillas del mar'" de Ana Margarita Castillo Rodríguez, que ofrece un riguroso análisis de la obra dramática *Mi abuela bordó las orillas del mar* (2023) de Teresa Díaz del Guante, posicionándola como un referente crucial en la dramaturgia líminal mexicana. La autora examina cómo la obra aborda la desaparición forzada y la necropolítica, visibilizando la violencia estructural ejercida por el Estado y el crimen organizado en México. En este sentido, la obra se sitúa en diálogo con el corpus teórico de Ileana Diéguez sobre la "performatividad de la búsqueda" y los "cuerpos líminales", reconociendo los saberes corporales y las prácticas de búsqueda que emergen de los colectivos de familiares, predominantemente mujeres. La pieza de Díaz del Guante se configura como una acción líminal y una "communitas" que desafía el "sistema de muerte", preserva la memoria, y resalta cómo el teatro se convierte en un espacio para la visibilización y la resignificación.

Las "prácticas de escucha" son el eje del artículo de Magdalena Mastromarino, "Prácticas de escucha y mundos asociados en 'Sideral' de Marcela Armas y Gilberto Esparza", y nos invita a reflexionar sobre la importancia de atender los paisajes sonoros y las interconexiones entre

seres humanos y no humanos, especialmente en obras que, como *Sideral*, integran tecnología y ecología. En un mundo saturado de ruido y disonancia, la escucha activa se convierte en un acto de resistencia, una herramienta para desvelar otras formas de conocimiento y de relación con el entorno. La autora encuentra que *Sideral* al proponer "mundos asociados" nos desafía a ir más allá de una visión antropocéntrica, abriendo caminos hacia una sensibilidad que reconozca la agencia de lo no-humano y la complejidad de los ecosistemas. Es una propuesta para reajustar nuestros sentidos ante la avalancha de simulacros visuales y sonoros que buscan adormecer nuestra capacidad crítica.

Anabel Patricia Márquez Sanabria en su ensayo "El problema de la obsolescencia programada en la tecnocracia de la inteligencia artificial con las prácticas de archivo" analiza el impacto de la obsolescencia programada en la agencia archivística de cuatro artistas intermediales latinoamericanos (Marcello Mercado, Carlos Castillo, Andrea Ludovic y Carlosmagno Rodrigues). Enfatiza que la obsolescencia programada, impulsada por la tecnocracia y el colonialismo digital, se contrarresta con prácticas y estrategias éticas de preservación, conservación y restauración de equipos, incluyendo la migración de archivos, la sustitución de circuitos y el cambio de soportes. Este reciclaje de tecnologías obsoletas y la creación de archivos intermediales otorgan una nueva vida simbólica y crítica al arte mismo en su condición postmedial.

Finalmente, Pablo Alejandro Suárez Marrero cierra este número con la "Reseña de 'Tengo el cuerpo muy mal / pero una gran vida social. Representaciones, pop, música y mercado', de Rodrigo Bazán Bonfil y José Hernández Riwas-Cruz (2025)", con un examen crítico sobre la corporalidad en la música popular latinoamericana, como dispositivo de representación, mercancía y agencia, revelando las dinámicas de poder y la dimensión extractiva que configuran el gusto en la industria cultural contemporánea.

Cada uno de estos textos, desde su particular óptica y metodología, contribuye a una comprensión más profunda de la producción de arte, imagen y sonido como campos de batalla y resistencia en la era de los simulacros y las tecnoprácticas neofascistas. Esperamos que esta compilación fomente el diálogo crítico y la emergencia de nuevas preguntas en torno a las posibilidades emancipatorias de las prácticas artísticas actuales.

Dr. Armando Andrade Zamarripa
Editor general

* Este dossier especial estuvo organizado y convocado por el *Cuerpo Académico de Estudios y Producción de Arte, Imagen y Sonido* (UAA-CA-120) desde el IV Coloquio Internacional de Arte, Imagen y Sonido en el año 2025.

En la portada y contraportada

El equipo editorial de Arte, Imagen y Sonido agradece al artista hidrocálido, Álvaro Fernández Melchor, el permitirnos tener dos de sus piezas en esta edición de nuestra revista.

Álvaro Fernández Melchor (Aguascalientes, 1999) es un artista interdisciplinario, que combina artes visuales tradicionales con performance, instalación y video. Ha tenido cuatro exposiciones individuales y 18 exposiciones colectivas. Comenzó su carrera artística hace relativamente poco, en 2022, cuando obtuvo su primera beca PECDA, en la categoría de medios alternativos y audiovisuales, y cuando expuso en la galería Ruido Proyectos, en la exposición colectiva En-Red. También ha expuesto en importantes espacios nacionales, como la Bienal de Dibujo y Pintura Enrique Guzmán (2024), en la Trienal de Tijuana 2: Internacional Pictórica (2024) o en la XV Bienal de Pintura Joaquín Clausell (2025). Recientemente ha estado presente en dos exposiciones colectivas internacionales, The Menu, London Art Services, en Reino Unido; así como en la XVI Bienal Internacional de Cerámica Artística, Portugal.

La pieza de la portada, *Ba\$ura* (2024), nos muestra a un personaje conocido, realizado en arcilla polimérica, que a su vez está cubierto de pintura acrílica y pintura en aerosol. Precisamente esta pieza, de 27x39x11 cm, fue parte de la exposición en la XVII Bienal Internacional de Cerámica Artística de Aveiro, Portugal.

Álvaro Fernández Melchor despliega su técnica, no sólo a través del material, sino los códigos del humor del siglo XXI, así como la estética del Internet y los medios de comunicación masiva, mostrando los excesos de la política estadounidense, deformando al personaje del momento, que no sólo es presidente de Estados Unidos, sino que se quiere coronar como el oligarca mundial por excelencia.

El artista muestra una preocupación por las políticas transnacionales que afectan a México y a toda América Latina. A partir de su pieza, el autor señala que se trata de un “Trump Reloaded”, que en este segundo mandato se comporta de manera mucho más agresiva y autoritaria. Aunque la pieza lo representa como una caricatura de su voracidad, en realidad podríamos decir que se queda corto ante sus modos, formas y pretensiones.

Si vemos estas piezas, así como otras del autor, encontramos la línea política del arte que despliega, no sólo para hacer una crítica genuina, sino también para evidenciar otras formas de representar lo que, de por sí, parece grotesco en los medios.

Por su parte, la pieza de la contraportada, *Mex, I Can* (2025) se trata de una videoescultura, que fue expuesta en Museo de Arte Carrillo Gil, en la exposición colectiva titulada “Manual Intuitivo: No usar saliva ni soplar sobre las piezas”. Esta pieza tiene un carácter narrativo, pues en su accionar muestra un sketch en el que se parodia cómo sería si un ciudadano estadounidense tuviera que pedir una visa para ingresar a México. La pieza es entre escultórica y una instalación que no deja de hacer una ácida crítica al desastre que está generando el imperio estadounidense con sus actitudes supremacistas, prepotentes y fascistas.

Las piezas que nos comparte Álvaro Fernández Melchor para este número, se convierten, casi sin querer, en una bienvenida a este 2026 que nos trajo la invasión a Venezuela por parte de Estados Unidos, y una serie de conflictos globales en los que el ente naranja, con su peluquín rubio, quiere ser el protagonista indiscutible.

Agradecemos infinitamente la generosidad de Álvaro Fernández Melchor y de todxs lxs artistas que han acompañado a esta revista en cada número.

Dr. Luis Álvarez Azcárraga
Editor de sección

Narrativas disidentes: *ciencia ficción y distopía* *como literatura heterogénea* *e híbrida en América Latina*



Dissident narratives:
*Science Fiction and Dystopia as Heterogeneous and Hybrid
Literature in Latin America*

Eréndira Hernández Balbuena

ereheba@gmail.com

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3114-1431>

ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN

Recibido: 05|08|2025

Aprobado: 19|12|2025

Resumen

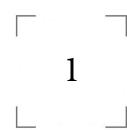
La ciencia ficción en América Latina se entrelaza con las diversas realidades que convergen en la identidad latinoamericana generando un discurso rico que posibilita su consolidación como un género en expansión. Por su parte, la distopía literaria latinoamericana es un subgénero de la ciencia ficción relativamente reciente en Latinoamérica, poseedor de una particular fertilidad, la cual proyecta visiones críticas sobre los males sociales que representan opresión, desigualdad y sufrimiento para algunos grupos. En el contexto de los estudios culturales, en el presente artículo la noción de *literatura heterogénea*, propuesta por Antonio Cornejo Polar (1978), sirve de apoyo para estudiar la distopía latinoamericana como una literatura heterogénea situada en el cruce de sociedades y culturas que refleja las tensiones surgidas de la diversidad cultural, histórica y política de la región. En la misma dirección, la observación y los comentarios son enriquecidos con la noción de *hibridez*, de Néstor García Canclini (1990) con el objetivo de señalar la existencia de una mezcla estructural y simbólica en la configuración del discurso de la distopía latinoamericana, la cual está permeada actualmente por la cultura popular, los procesos de modernización en el continente y la globalización. Las reflexiones sobre el género de la ciencia ficción serán ilustradas y complementadas a través de tres obras distópicas de autores latinoamericanos: *Khatakali* (2021), *Ruido Gris* (2020) y *Todo era oscuro bajo el cielo iluminado* (2012), las cuales son valoradas en el presente texto como contranarrativas de la ciencia ficción canónica y de tendencias sociales decadentes. Así, se propone que en América Latina el género mantiene una postura de resistencia, a la vez que incorpora múltiples voces, realidades y formas narrativas que contradicen los moldes pre establecidos del género.

Palabras clave: Ciencia Ficción, Distopía, Literatura heterogénea, Hibridez, Contranarrativa.



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Atribución/Reconocimiento-No comercial-Compartir Igual
4.0 Internacional

DOI 10.33064/11ais8364



Abstract

Science fiction in Latin America is intertwined with the diverse realities that converge in Latin American identity, generating a rich discourse that enables its consolidation as an expanding genre. For its part, Latin American literary dystopia is a relatively recent subgenre of science fiction in Latin America, possessing a particular fertility that projects critical visions of the social ills that represent oppression, inequality, and suffering for some groups. In the context of cultural studies, this article uses the notion of *heterogeneous literature*, proposed by Antonio Cornejo Polar (1978), as a basis for studying Latin American dystopia as a heterogeneous literature situated at the crossroads of societies and cultures that reflects the tensions arising from the cultural, historical, and political diversity of the region. In the same line, the observation and comments are enriched with the notion of *hybridity*, by Néstor García Canclini (1990), with the aim of pointing out the existence of a structural and symbolic mixture in the configuration of the discourse of Latin American dystopia, which is currently permeated by popular culture, the processes of modernization on the continent, and globalization. Reflections on the science fiction genre will be illustrated and complemented by three dystopian works by Latin American authors: *Khatakali* (2021), *Ruido Gris* (2020), and *Todo era oscuro bajo el cielo iluminado* (2012), which are evaluated in this text as counter-narratives to canonical science fiction and decadent social trends. Thus, it is proposed that in Latin America, the genre maintains a stance of resistance, while incorporating multiple voices, realities, and narrative forms that contradict the pre-established molds of the genre.

Keywords: Science fiction, Dystopia, Heterogeneous literature, Hybridity, Counternarrative.

A modo de introducción es preciso señalar que la ciencia ficción en América Latina se nutre de la complejidad del contexto sociocultural en el que surge, se enraíza en la pluralidad de experiencias históricas, culturales y sociales de la región, configurando una propuesta literaria regida por su propia lógica. El género se distingue por una identidad heterogénea que no se ajusta a parámetros rígidos, sino que se reivindica dentro del campo literario a través de su creciente autonomía y contextualización. Es decir, la ciencia ficción latinoamericana actual cuenta con aportes poseedores de características propias conformando un corpus en el que florecen obras de gran calidad (Molina-Gavilán, 2022), las cuales se encuentran “entre la gravedad del discurso científico y la irreverencia popular, entrelazando la exploración de la ciencia oficial, las vías alternativas de conocimiento y las estrategias de tipo paródico” (Cano, 2006, p. 10). La producción de ciencia ficción ha tenido un gran avance hasta llegar ser un género consolidado con una alta producción en nuestro continente, al menos en México, ya desde finales de 1999 se intentaba romper con el tabú por medio del cual se

perpetuaba la creencia de que no se hace ciencia ficción en el país y la región¹, aunque hoy es un género consolidado en Latinoamérica, cuya presencia tomó fuerza aproximadamente a partir de la década de los sesenta (Manickam, 2020).

La ciencia ficción en nuestro continente cuenta con una identidad propia estrechamente ligada a la materialidad latinoamericana actual, de allí que algunos de los elementos temáticos de las historias rebasen las fronteras de lo que canónicamente se considera ciencia ficción, pues desde un punto de vista tradicional tales componentes se alejarían del género, por ejemplo, al exhibir cierta dimensión metafísica o esotérica, dejando en segundo plano la ciencia (Honores, 2018). En la ciencia ficción latinoamericana es posible observar el imaginario cultural, pero también las dimensiones social y política, con sus respectivas problemáticas, enriquecido con las subjetividades identitarias, desde lo individual a lo comunitario, de lo comunitario a lo individual para revelar nuestra realidad histórico social, como un testigo e incluso como un observador siempre crítico.

Como subgénero de la ciencia ficción latinoamericana, la distopía se configura en la actualidad como un género vigoroso y distintivo dentro del continente al reflejar con agudeza las tensiones y los conflictos filosóficos, morales, sociopolíticos, culturales y medioambientales que atraviesan las sociedades de América Latina. La narrativa distópica se arraiga en contextos locales marcados por la violencia, la corrupción, la desigualdad y las secuelas del colonialismo, lo que le otorga una voz crítica situada. Este género no solo permite imaginar futuros opresivos y decadentes, sino que también reconfigura el presente mediante estrategias especulativas que denuncian y cuestionan las condiciones sociales actuales. Así, la distopía latinoamericana se desprende de la

[1] Según las definiciones clásicas del género, en un contexto europeo y estadounidense, la *CF* nombrada así a inicios del siglo XIX en concordancia con el desarrollo industrial en occidente, muestra “las respuestas humanas a los cambios en el nivel de la ciencia y la tecnología. Esto deja abierta la cuestión de si los cambios son avances o retrocesos” (Asimov, 1999, p. 18). La ciencia ficción clásica surge con el inicio del siglo XIX gracias al desarrollo industrial en occidente. En Inglaterra, Francia y Estados Unidos, los acontecimientos que inspirarían las tramas de la ciencia ficción y potenciarían el esplendor del género fueron las ideas de Charles Darwin acerca de la selección natural y la búsqueda de algunos grupos por aplicarlas a la especie humana, la Revolución Francesa (1789-1799) y la Revolución Industrial (1760-1840), así como el temor y descontento ante el progreso, la modernización y la mecanización de la vida (Hernández Balbuena, 2025). Sin embargo, el término ciencia ficción se popularizaría más tarde con las revistas Pulp de consumo popular en Estados Unidos ya en el siglo XX.

ciencia ficción como un discurso estético y político, reafirmando su presencia como una advertencia y una forma de resistencia simbólica y de exploración de futuros posibles en obras como *Khatakali* (2021)², de la cubana Elaine Vilar Madruga, *Ruido Gris* (2020)³, del mexicano Pepe Rojo, y *Todo era oscuro bajo el cielo iluminado* (2012), del mexicano Carlos González Muñiz. Dichas obras, son empleadas para ilustrar las afirmaciones que se llevan a cabo en el presente texto.

En este contexto, la «literatura heterogénea» de Antonio Cornejo Polar (1978) y la «hibridez» de Néstor García Canclini (1990), conceptos clave en los estudios culturales, permiten aquí observar el género de la ciencia ficción latinoamericana y su vertiente distópica como espacios narrativos donde convergen diversas realidades ofreciendo un espacio para explorar y comprender la configuración de la actualidad latinoamericana.

La distopía latinoamericana como literatura heterogénea

A fin de lograr una mejor comprensión de la literatura de ciencia ficción y distópica dentro de la sociedad latinoamericana, es preciso tener en consideración que estas, como textos literarios y como manifestación artística, están situadas dentro de los márgenes sociales e históricos que las llevan a ser participantes de una dinámica rica, generativa e impredecible en la que la autora o el autor es influenciado por los hechos circundantes de los cuales toma inspiración, es representación o proyección. A su vez, por medio de su escritura, la creadora o el creador tiene la capacidad, no solo de ser influenciada o influenciado, sino de influenciar e incidir en la cultura popular, la opinión pública e incluso, el discurso crítico y teórico que de allí pudiese derivarse (Hernández Balbuena, 2025). En otras palabras, la literatura al ser una producción social es parte de una realidad y de una historia que la llevan a nunca ser neutral, de allí su referencialidad contextual: “Se trata de afirmar lo que no debería haber dejado de ser evidente: las obras literarias y sus sistemas

[2] Relato corto publicado en el libro *El tercer mundo después del sol* (2021) en conjunto con otros trece relatos de ciencia ficción de autoras y autores latinoamericanos.

[3] La obra fue publicada originalmente en 1996.

de pluralidades son signos y remiten sin excepción posible a categorías supraestéticas: el hombre, la sociedad, la historia” (Cornejo Polar, 2013, p. 52). En este sentido, la producción literaria latinoamericana, de la cual la ciencia ficción y sus subgéneros son partícipes, es vista como una construcción discursiva creadora de significaciones y de una conciencia situada en un contexto determinado, de allí que este posea una condición crítica del entorno social en el cual el sujeto está inmerso (Ibarra, 2019)

La ciencia ficción latinoamericana como creación literaria, puede entonces revelar “la condición fragmentada y fracturada” (Cornejo Polar, 1978, p. 18) de las naciones en América Latina, la cuales se construyeron como Estados con profundas divisiones sociales, culturales y económicas provenientes del colonialismo. Las sociedades latinoamericanas no se consolidaron como naciones homogéneas, sino que se estructuraron en torno a la exclusión de amplios sectores, tales como los pueblos originarios y las clases populares. De este modo, las desigualdades se agudizaron dificultando la creación de una identidad nacional que integrase de manera equitativa la diversidad de su pueblo. Debido a ello, la ciencia ficción latinoamericana y uno de sus subgéneros más especulativos, la distopía, testimonian de dos maneras las particularidades culturales e históricas de la región en cuestión, proyectando de forma inherente o, en otras ocasiones, como una postura consciente los elementos propios de las culturas en las que nacen: por un lado, lo lleva a cabo al estar situada en una sociedad heterogénea; por otro lado, procede desde su naturaleza genérica crítica como postura consciente. Tal dualidad representa una particularidad y una valiosa cualidad de la ciencia ficción como un género representativo de la realidad nacional “des-integrada” de los países latinoamericanos de los cuales surge lo que, a su vez, permite definirla como “literatura heterogénea” (Cornejo Polar, 1978) al estar situada en el cruce conflictivo de sociedades y culturas. A su vez, la distopía latinoamericana como un discurso ideológico en resonancia con su naturaleza literaria que se desenvuelve “en los bordes de sistemas culturales disonantes, a veces incomprensibles entre sí” (Cornejo Polar, 2003, p. 11) propios de nuestro continente. Khatakali (2021) nos muestra tal disonancia al revelar el profundo contraste entre dos sistemas culturales que viven en aparente lejanía no sólo geográfica sino también cultural, social y económica.

Aunque son precisamente esas diferencias las que llevan a la protagonista de la historia a buscar, como única opción para su enfermedad, un contacto inusual con la ciudad hipertecnificada, la cual vista como un “cadáver de metal” (230) para quienes no pertenecen a ella, “Un reino donde la magia no existe. Donde no gobiernan los dioses. [...] Un mundo completamente distinto” (230). La protagonista cree que la magia de su pueblo es insuficiente para curar su enfermedad. Sin embargo, la incomprendión no solo del lenguaje sino del funcionamiento de tal sociedad la llevan a recibir un tratamiento que la convierte en una “cáscara” sin alma, que solo entiende lenguaje de números y no tiene la capacidad de sentir. El choque conflictivo entre sociedades y culturas es revelado a través de esta distopía en la que la diversidad de ambos pueblos converge de manera heterogénea, casi contraria.

Desde la visión de Antonio Cornejo Polar, la crítica literaria latinoamericana es parte del proceso de liberación de los pueblos latinoamericanos al representar una crítica ideológica y de esclarecimiento de la realidad (Cornejo Polar, 2013). Esta postura destaca el compromiso ético- político del crítico peruano y su apuesta por la descolonización epistémica y ética que se mantuvo presente en su obra (Ibarra, 2019) al observar cómo la literatura latinoamericana, especialmente la andina, no puede entenderse como un conjunto homogéneo sino en constante tensión entre múltiples universos culturales. Por consiguiente, la literatura, como la ciencia ficción y sus subgéneros, no conforma una unidad estática sino un espacio cultural fracturado, donde la tensión entre periferias, universos dominantes, lo moderno, lo ancestral, entre otras vertientes, confluyen en textos que son, en sí mismos, representaciones de una realidad sociocultural profundamente contradictoria. Repensar la ciencia ficción latinoamericana desde la riqueza de sus especificidades es una labor necesaria al estudiar un género que se creyó inexistente con el objetivo de evitar omitir la diversidad cultural y el conflicto permanente de las sociedades latinoamericanas que se proyecta a través de sus discursos ficcionales.

Según Cornejo Polar (2003), la heterogeneidad literaria se caracteriza por “la duplicidad o pluralidad de los signos socioculturales de su

proceso productivo: se trata, en síntesis, de un proceso que tiene por lo menos un elemento que no coincide con la filiación de los otros y crea, necesariamente, una zona de ambigüedad y conflicto” (Cornejo Polar, 2003, p. 72-73). De allí que los textos literarios latinoamericanos producidos en contextos poscoloniales, incluso hasta la actualidad, no presentan una sola filiación cultural, sino al menos un elemento que rompe la unidad: la producción del texto, el texto mismo, su referente y el sistema de distribución y consumo. Tal y como puede observarse en *Ruido Gris* (2020), donde la avanzada tecnología de la época permite la inserción de un “equipo de transmisión corporal” (18) en cualquier persona que desee ser reportero las 24 horas del día, permitiendo que las conexiones nerviosas de sus ojos y las cuerdas vocales se conecten a un transmisor para enviar la señal a los canales televisivos. En esta historia la tecnología que no existe en nuestra realidad interrumpe la unidad de una historia lineal que podría no tener ambigüedades o más de una filiación tecnológica como la posee *Ruido Gris*. Esa mezcla produce zonas de indeterminación a nivel textual, en lugar de una integración armónica.

La heterogeneidad en la ciencia ficción latinoamericana y distopía, como muestra que se desprende de ella, se manifiestan de manera particularmente notoria en dos ejes complementarios. Por un lado, se observa en la incorporación de convenciones genéricas, estructuras narrativas y referencias temáticas propias de la ciencia ficción anglosajona y europea, que evidencian una relación intertextual y, hasta cierto punto, una apropiación de modelos culturales externos, sobre todo en las primeras formas del género en nuestro continente, ya hace algunas décadas. Por otro lado, esta heterogeneidad se evidencia al observar elementos propios de las culturas latinoamericanas a través de las historias, que reconfiguran el género desde una perspectiva situada. Una perspectiva que en principio está situada geográficamente dentro de nuestras fronteras, como lo hace *Todo era oscuro bajo el cielo iluminado* (2012), historia en la que el dramatismo y la peligrosidad se funden mostrándonos desde otro plano los detalles urbanísticos de la Ciudad de México, sin perder el posicionamiento local que proyecta la realidad futura siempre dentro de nuestro territorio. Así, la ciencia ficción en la región no solo traduce y adapta fórmulas narrativas globales, sino que las problematiza y resignifica al inscribir en ellas imaginarios locales actuales

y milenarios, produciendo un discurso literario complejo y profundamente marcado por la hibridez cultural.

Con respecto al primero de los ejes, relacionado con la influencia foránea en la ciencia ficción en Latinoamérica, hay que señalar que desde inicios del siglo XX hasta aproximadamente la década de los sesenta, la ciencia ficción en Latinoamérica reprodujo algunas de las fórmulas y temas provenientes de otros países, en especial lo relativo a la tecnología, aunque esta ficción no era especulativa pues no se preguntaba sobre las posibilidades del desarrollo tecnológico en sociedades futuras y, a su vez, estaba cargada de clasismo, racismo y misoginia (Chimal, 2020). Asimismo, el género ha tomado una especial fuerza desde hace ya algunas décadas, aunque difícilmente ha sido visibilizada (Donayre, 2015) e incluso se ha dudado de su existencia debido al desconocimiento general del género en el contexto latinoamericano y a que esta tradición no cuenta con los canales apropiados y suficientes para su difusión (Fernández, 2010), así como un mercado editorial insuficiente para la escritora y el escritor de ciencia ficción (Tavares, 2011).

La perspectiva adoptada en algunas obras de ciencia ficción de décadas recientes, como *Khatakali* (2021), *Todo era oscuro bajo el cielo iluminado* (2012) y *Ruido Gris* (2020), no solo descentraliza la ciencia ficción extranjera, sino que se lleva a cabo una mezcla heterogénea que, a su vez, proyecta la rica realidad del contexto en el que la obra fue creada. De allí que la ciencia ficción latinoamericana, comience a despuntar, al trazar sus propias reglas e identidad heterogénea: “La sombra de la ciencia ficción anglosajona ha estado sobre nosotros durante mucho tiempo.[...]Pero estamos repensando lo que es ser latinoamericano” (Barragán, 2023, como se cita en Hart, 2023, párr. 32). Hoy por hoy la producción de ciencia ficción no se ha detenido, más bien ha aumentado de manera copiosa, consolidándose como un género que recoge la experiencia histórica y social de Latinoamérica. La ciencia ficción latinoamericana actual cuenta con aportes poseedores de características propias en conjunto y dentro de ese corpus florecen obras de gran calidad (Molina- Gavilán, 2022) que se encuentran “entre la gravedad del discurso científico y la irreverencia popular, entrelazando la exploración de la ciencia oficial, las vías alternativas de conocimiento y las estrategias de tipo paródico” (Cano, 2006, p. 10).

Ahora bien, con respecto al segundo de los ejes en los que se observa la ciencia ficción y la distopía latinoamericana como literaturas heterogéneas, es preciso destacar la particularidad que destaca en ellas al realizarse, por medio de ellas, la inclusión de competentes propios de las culturas en América Latina configuradas en un entramado de tensiones históricas y contemporáneas que se manifiestan tanto en los territorios como en las prácticas sociales. En la distopía latinoamericana se contemplan las crisis económicas y ambientales, la violencia de género, los procederes de la corrupción y el uso excesivo de las tecnologías, aunque la misma geografía proyectada en las narraciones alberga una extraordinaria diversidad cultural, la medicina tradicional, las calles de las ciudades más representativas de América Latina y la vida cotidiana se hacen presentes. En este sentido, el valor de la distopía literaria no solo reside en la proyección de la complejidad de las sociedades latinoamericanas y la crítica que realiza de sus problemáticas, sino también en su capacidad para presentar y reimaginar sus territorios y culturas, por lo general en espacios futuros. Para ilustrar este punto basta con contemplar algunas de las novelas distópicas latinoamericanas contemporáneas, las cuales proyectan las distintas formas de diversidad en nuestro continente, ya sea que se aborde la medicina y la magia tradicional de los pueblos originarios, como en *Khatakali* contrapuesto con una sociedad tecnologizada que se encuentra dentro de un domo cuyas “cámaras de metal” supuestamente curan malformaciones congénitas. *Khatakali* sitúa a la lectora y al lector frente al choque de dos culturas futuristas. La confrontación entre ambos pueblos, un pueblo originario, que conserva tradiciones milenarias, y una sociedad hiperavanzada, logra llamar la atención sobre la diversidad y el valor de las tecnologías de cada uno. Por su parte, *Todo era oscuro bajo el cielo iluminado*, hace palpable la atmósfera de la sociedad mexicana, solo que ahora en un tiempo distópico, una era postapocalíptica donde la falta de luz eléctrica deteriora la realidad. Una ciudad muy propia de la cultura latinoamericana es repensada a través de un ambiente mucho más caótico de lo que antes fue, el cual pone a prueba el espacio y a los habitantes del lugar quienes luchan e intentan sobrevivir a su manera. También, *Ruido Gris* nos enfrenta a la decadencia de una posible ciudad mexicana futura, que bien podría ser cualquiera de América Latina, donde los ciudadanos están tan habituados a hechos violentos vistos con

sus propios ojos, o mejor aún, a través de una pantalla, estos se mantienen expectantes y sedientos de transmisiones en tiempo real con tomas cercanas que los hacen sentir que presencian los asesinatos, asaltos y suicidios como si estuviesen allí, solo para saber que alguien está en una situación peor que la de ellos, lo que les permite enfrentar su propia realidad. La cotidianidad violenta latinoamericana se funde con la tecnificación de la vida diaria, para hacer una crítica a la difusión mediática deshumanizada actual y la irresponsabilidad en el uso de la tecnología.

En estas distopías se muestran futuros que extrapolan tendencias presentes actuales, los territorios y las culturas poseen formas distorsionadas que aun así logran mantener un vínculo con nuestro presente. Las tres obras permiten observar cómo los imaginarios distópicos en la región articulan críticas sociales, ecológicas y políticas desde perspectivas locales, incorporando tanto las tensiones históricas como los desafíos actuales que atraviesan los países latinoamericanos con respecto a nuestras culturas originarias, una latente crisis a la que se podría llegar por el mal manejo de los recursos, así como la violencia y la invisibilización de los medios de difusión masiva y la tecnificación de la vida. En las mencionadas historias se observa el contacto entre elementos, a veces discordantes, que reflejan relaciones interculturales, actualmente en el contexto de la modernidad. En la distopía latinoamericana están presentes las relaciones de interacción, la coexistencia, el intercambio activo y la negociación de las culturas locales, sean populares y tradicionales o no, con las tecnologías producidas y aprovechadas dentro de un contexto global. Dentro de la distopía no es posible hablar de dos culturas en interacción tirante, sino más bien de una lógica en la que las tecnologías masivas de difusión y consumo, la globalización de la cultura y las prácticas e ideologías homogeneizadoras de los estados nacionales entran en juego (García Canclini, 1990).

La literatura de ciencia ficción latinoamericana, así como la distopía, se configuran como un espacio discursivo atravesado por tensiones culturales y sociales que reflejan una profunda hibridez estructural y simbólica. En este sentido, la noción de «literatura heterogénea» (1978)

propuesta por Cornejo Polar permite comprender cómo estos textos articulan voces disímiles, modernas y arcaicas, locales y globales, en una relación conflictiva pero productiva. Esta heterogeneidad puede ser entrelazada⁴ con la «hibridez» (1990) planteada por Néstor García Canclini, entendida no solo como mezcla cultural, sino como una forma de resistencia y reconfiguración identitaria frente a los procesos de modernización desigual. Desde el cruce de ambas nociones se evidencian los modos por los cuales el género de la ciencia ficción, tradicionalmente vinculado al imaginario tecnológico occidental, se resignifica por medio de uno de sus subgéneros al incorporar cosmovisiones indígenas, problemáticas poscoloniales y discursos críticos sobre la ciencia y el progreso, desde una perspectiva local, pero globalizada, que cuestiona y critica.

La hibridez y la globalización en la distopía latinoamericana

Al igual que Antonio Cornejo Polar, en *Culturas híbridas* (1990), Néstor García Canclini expresa la necesidad de reconocer las diversas condiciones socioeconómicas específicas que coexisten en las naciones latinoamericanas para conocer las maneras particulares de concebir y vivir el tiempo⁵. Es decir, los procesos de modernización por los que han atravesado los países latinoamericanos deben ser considerados para entender la cultura híbrida de sus sociedades que crea nuevas estructuras, objetos y prácticas, la cual influye en la creación literaria como proceso situado en un espacio y tiempo históricos. La globalización como proceso de interconexión entre países y, por ende, culturas, impulsado

[4] En *Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas* (1977), Antonio Cornejo Polar señala algunos aspectos problemáticos que las nociones de mestizaje e hibridez pueden generar al emplear metáforas y categorías correspondientes a otros ámbitos de investigación alejados de la crítica literaria y cultural latinoamericana, además de haber sido ideologizadas a un nivel extremo. Sin embargo, de forma casi contraria, como señala Velázquez Soto (2017), en una conferencia publicada tras su muerte, Cornejo Polar aludirá a estas mismas categorías y a la de heterogeneidad afirmando que al emplearlas más bien se está haciendo un ejercicio teórico que busca modificar la literatura latinoamericana como concepto y que cada una de ellas representa una forma de leer la literatura de nuestro continente.

[5] García Canclini (1990) en su obra *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* acuña el concepto de “heterogeneidad multitemporal” para abordar las diferencias en las condiciones socioeconómicas como temporalidades múltiples e históricas propias de las naciones latinoamericanas, no sólo para referir a períodos de tiempo sino modos particulares de vivir en cada época. El término se cimenta antropológica y sociológicamente para entender y atender la diversidad de orden cultural y geográfica y la desigualdad creada por los sistemas políticos y económicos.

por el comercio y la tecnología, proceso de interconexión entre países y, por ende, culturas, impulsado por el comercio y la tecnología, lleva a los textos literarios a formar parte del intercambio cultural global, donde los resultados pueden ser ricos y variados, incluso impredecibles, “el arte culto de vanguardia y la cultura popular se relacionan con el mercado simbólico y económico, con los avances tecnológicos y con las matrices tradicionales de largo arraigo cultural” (Gómez, 2014, p. 136). Desde la perspectiva de García Canclini, la hibridez procedente de las relaciones interculturales en el contexto de la modernidad, con respecto a las transformaciones y negociaciones culturales observables en la creación, las temáticas y la difusión literaria de ciencia ficción, continúan en contacto con las tecnologías y la ciencia, pero ahora dentro del mercado global.

Por consiguiente, dentro del mundo moderno actual algunos géneros como la ciencia ficción y sus subgéneros como la distopía, se ven envueltos no sólo por la articulación plural de la identidad latinoamericana, heterogénea y desigual (referida en el apartado precedente), sino también por la globalización de las culturas en nuestro continente y la descentralización de las prácticas y las ideologías homogeneizadoras, que al menos en el género distópico tienden a ser deliberadas. Las nociones de hibridez y el proceso de hibridación de García Canclini (1990), en este caso, arrojan luz sobre las relaciones de la literatura local o propia de nuestro continente con lo global dentro de los procesos de modernización. La riqueza de la distopía latinoamericana se observa de manera más completa considerando la influencia que esta tiene de la cultura popular dinámica, componente esencial de su identidad colectiva, caracterizada por una rica amalgama de culturas que refleja la adaptación de los pueblos frente a procesos históricos como la colonización y la globalización. De allí que la distopía contemporánea rompa con las convenciones del género canónicamente establecidas en otros continentes y explore nuevas formas de expresión e inclusión relacionándose con el mercado simbólico y económico, así como los avances tecnológicos actuales, dentro de un contexto latinoamericano globalizado. Esto explica la riqueza de novelas como *Ruido gris* que incluye en su trama futurista avances tecnológicos que, en el contexto de una cultura profundamente globalizada, se configuran a partir de un

entramado de intercambios transnacionales tan amplio y dinámico que resulta complejo determinar con exactitud su origen, pues las innovaciones surgen de procesos colaborativos y de influencias mutuas entre múltiples culturas. En una misma obra distópica, como se ha ejemplificado, coexisten imágenes precolombinas, coloniales, modernas y científicas, “renovándose” (García Canclini, 1990), es decir incorporando la diversidad y adaptándose a la actualidad; no se contempla un binarismo u oposición abrupta que contraponga lo tradicional contra lo moderno o lo científico contra lo popular. La distopía latinoamericana es literatura híbrida que combina formas de un pasado milenario (que se contempla no desaparecerá en el futuro) y una cultura popular propia del presente con los adelantos tecnológicos para proyectar, a través de la especulación, los posibles futuros políticos y sociales desde la complejidad y coexistencia de sus contradicciones presentes.

En *Khatakali* (2021), *Todo era oscuro bajo el cielo iluminado* (2012) y *Ruido Gris* (2020) es posible identificar las reestructuraciones identitarias de las sociedades en América Latina, referidas por García Canclini, las cuales “traspasan esencialismos étnicos, clasistas y nacionales, apropiándose y generando un complejo repertorio heterogéneo de mensajes y bienes simbólicos en contextos sociales de modernización desigual” (Gómez, 2009, p. 139). Es decir, las referencias extratextuales que se hallan en las distopías referidas no están en una realidad plana cuyo pasado procede de un mismo origen. Las constantes alusiones tanto al pasado como a la actualidad, e incluso el futuro, permiten observar la riqueza que procede de los procesos de mestizaje étnico y cultural. En el mismo sentido, la modernización propia del siglo XXI es reapropiada a través de una crítica y proyección exagerada de sus elementos de uso común y diario. De modo que la multidireccionalidad de las influencias que la distopía recibe, la llevan a proyectar los devenires de la ciencia y la tecnología, pero también de los saberes que acompañan a nuestras naciones desde hace siglos, así como las tradiciones y espacios en los que se desarrolla nuestro presente histórico. Todo ello con una perspectiva crítica al estilo distópico; los saberes y los elementos propios de las culturas latinoamericanas y la globalización se entrelazan para desestabilizar y

cuestionar las problemáticas sociales, los discursos dominantes de la ciencia y la tecnología, así como a las formas canónicas de la literatura de ciencia ficción y distopía.

El proceso de hibridación por el que ha atravesado y sigue atravesando la distopía latinoamericana lleva a la comprensión de las complejas capas de resistencia simbólica que operan dentro de estas narrativas. El entrecruzamiento de elementos modernos y tradicionales señala las maneras por las cuales las distopías latinoamericanas articulan contranarrativas que desafían los discursos hegemónicos globales y locales. Estas obras no solo imaginan futuros opresivos, sino que, al reconfigurar elementos identitarios y culturales propios de la región, subvierten las lógicas coloniales, capitalistas y autoritarias mediante una narrativa que combina lo popular, lo indígena, lo urbano y lo tecnológico. Por lo tanto, la distopía latinoamericana heterogénea e híbrida actúa como contranarrativa al proponer una visión crítica del presente desde una estética producto de la mezcla, que desestabiliza las categorías fijas de lo nacional y lo moderno, a la vez que se nutre de ellas. Las contranarrativas surgen para resistir formas hegemónicas de representación y constituyen un registro de las historias contadas desde los márgenes (Mahmud, 2018), en consecuencia, se dan en relación con un opuesto y buscan interrumpir, subvertir, resistir o responder activamente a otras narrativas que dominan el discurso dentro de un espacio con tensiones de poder sociales (Grossman, 2014). *Khatakali* subvierte la dualidad de la tradición y la modernidad, lo clásico y la innovación, el desconocimiento y la iluminación, para mostrarnos la degradación de ambos mundos y su disparidad, así como su contraste, su riqueza y la trascendencia de ambas partes. Todo ello sin dejar de lado la deformación de una posible realidad futura cercana a nosotros tanto geográfica como culturalmente. Por su parte, *Todo era oscuro bajo el cielo iluminado*, trastoca la normalidad capitalina mexicana no solo para mostrar una realidad que a la vez parece familiar por la especificidad de las continuas menciones a los espacios, sino que lanza valoraciones indirectas en torno a los juegos de poder que sostienen sociedad postapocalíptica inestable, que bien podría ser equiparada a la realidad actual. En palabras del autor Carlos González Muñiz, la novela propone

“nuevos límites y condiciones que establecen una diferente constitución del mundo, espacio que se convierte en un universo caótico y siniestro, en donde el problema central gira en torno a un tema: el poder” (como se citó en Secretaría de Cultura, 2013). La obra constituye así una crítica a las lógicas autoritarias y dominantes en la sociedad mexicana y, a la vez, se distancia de la ciencia ficción canónica al centrarse en la realidad local. En otro sentido, *Ruido gris* decide, de manera similar que las dos obras mencionadas, al articularse como un proceso ritual en el que los personajes integran experiencias provenientes tanto de una sensibilidad global como de una memoria compartida en la región. La decadencia de un México futuro se vive como una experiencia comunal, como lo expresa el protagonista “Miles de personas ven a través de mis ojos para poder sentir que su vida es más real, que su vida no está tan podrida y agusanada como la de las personas a las que yo veo” (p. 31). Por lo tanto, la literatura distópica latinoamericana es una narrativa disidente, la cual presenta posibilidades de relectura de la historia y de desnaturalización del presente gracias a su riqueza como proyección identitaria de las culturas que le dan forma, así como al conformarse como discurso disruptivo del género de la ciencia ficción mismo al alejarse de las convenciones canónicas que han regido al género desde hace ya más de un siglo, conformando una identidad latinoamericana propia, y como un discurso de naturaleza crítica de tendencias sociales e históricas negativas.

Referencias

- Asimov, I. (1971). Social Science Fiction. En A. Dick (Ed.), *Science Fiction: The Future* (pp. 263-299). Harcourt Brace Jovanovich.
- Bastidas Pérez, R. (2021). *El tercer mundo después del sol*. Minotauro.
- Cano, L. (2006). *Intermitente recurrencia. La ciencia ficción y el canon literario hispanoamericano*. Corregidor.
- Chimal, A. (2019, julio, 27). "Nuevo mapa de la ciencia ficción en América Latina". Confabulario de *El Universal*. <https://confabulario.eluniversal.com.mx/ciencia-ficcion-latinoamerica/?fbclid=IwAR0fmpzzYpjqar4y0bW4KUwnRa3Al3xZc9GUFezzoZzNSH-Lr9Q12QZeZgw>
- Cornejo Polar, A. (1997). Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. *Revista Iberoamericana*, 63 (180), 341-344.
- Cornejo Polar, A. (1978). El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural. *Revista de Crítica Latinoamericana*, IV(7-8), 7-21.
- Cornejo Polar, A. (2003). *Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar/Latinoamericana Editores.
- Cornejo Polar, A. (2013). *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Latinoamericana editores.
- Cornejo Polar, A. (Prólogo de Ibarra, G. K. I.). (2019). *Papeles de viento: ensayos sobre literaturas heterogéneas*. Editorial Nómada.
- Donayre Hoefken, J. (2015). *Se vende marcianos. Muestra de relatos de ciencia ficción peruana*. Ediciones Altazor.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- Gómez, L. (2009). Hibridez. En M. Szurmuk y I. R. Mackee (Eds.), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* (pp. 134-139). Siglo XXI Editores.
- González Muñiz, C. (2013). *Todo era oscuro bajo el cielo iluminado*. La Cifra.
- Grossman, M. (2014). Disenchantments: Counterterror Narratives and Conviviality. *Critica l Studies on Terrorism*, 7 (3). 319-335. <http://dx.doi.org/10.1080/17539153.2014.937097>
- Hart, E. (10 de junio de 2023). *Ciencia ficción latinoamericana: disidentes zombis y extraterrestres en la Amazonía*. The New York Times. https://www.nytimes.com/es/2023/06/10/espanol/ciencia-ficcion-latinoamericana-autores.html?fbclid=IwAR2bkX5JekeTTzR0Jm_HR_2BootR8Exicd2F4RROBbkEYlPp5Cm8f fu6aU
- Hernández Balbuena, E. (2025). *La esperanza distópica en tiempos oscuros. Crítica y teoría literaria sobre la distopía feminista*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Honores, E. (2018). *Fantomas del futuro. Teoría e historia de la ciencia ficción (1821-1980)*. Polisemia.
- Kurlat Ares, S. (2017). La ciencia ficción en América Latina. Aproximaciones teóricas al imaginario de la experimentación cultural. *Revista iberoamericana*, 83 (259-260), 255-262.
- Mahmud, T. (2018). What's Next: Counter-Stories and Theorizing Resistance. *Seattle Journal for Social Justice*, 16 (3), 607-657.

Molina-Gavilán, Y. (2002). *Ciencia ficción en español. Una mitología moderna ante el cambio*. Edwin Mellen Press.

Manickam, S. (2020). La ciencia ficción mexicana (1960-2000). En T. López-Pellisa y S. G. Kurlat Ares (Eds.), *Historia de la ciencia ficción latinoamericana I desde los orígenes hasta la modernidad* (pp.311-346). Iberoamericana/Vervuert.

Rojo, P. (2020). *Ruido Gris*. Fondo de cultura económica.

Secretaría de Cultura (2013). *Todo era oscuro bajo el cielo iluminado, novela de Carlos González Muñiz con visión apocalíptica del DF*. Secretaría de Cultura.

<https://www.gob.mx/cultura/prensa/todo-era-oscuro-bajo-el-cielo-iluminado-novela-de-carlos-gonzalez-muniz-con-vision-apocaliptica-del-df>

Schweblin, S. (2018). *Kentukis*. Penguin Random House.

Tavares, B. (2011). *Páginas do futuro. Contos brasileiros de Ficção Científica*. Casa da Palavra.

Trías, F. (2021). *Mugre rosa*. Random House.

Velázquez Soto, A. O. (2017). *Antonio Cornejo Polar y la regionalidad de los conceptos*. SENALC.

<https://www.senalc.com/2017/04/27/armando-octavio-velazquez-soto/>

Escenarios de búsqueda. *Mujeres que bordaron las orillas del mar*



Search scenarios.
Women who embroidered the seashores

Ana Margarita Castillo Rodríguez

ana.castillo@edu.uaa.mx

Universidad Autónoma de Aguascalientes

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8883-7849>

ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN

Recibido: 11|08|2025

Aprobado: 08|12|2025

Resumen

El presente artículo plantea un análisis del texto dramático *Mi abuela bordó las orillas del mar* (2023) de la creadora escénica sinaloense Teresa Díaz del Guante, un referente de la dramaturgia liminal en torno a la desaparición forzada y la necropolítica en México. El texto de la dramaturga nace como un gesto de cuidado y restauración tras un proceso de investigación y creación escénica en torno a las desapariciones forzadas en nuestro país y derivado del tránsito por su trilogía *Proyecto Aroma. Dramaturgias de la búsqueda*, iniciada en el 2018 y publicada en el 2024.

Al respecto, interesa situar la obra en relación con el corpus teórico propuesto por Ileana Diéguez en *Cuerpos límiales. La performatividad de la búsqueda* (2021) en el cual remite al reconocimiento y problematización de saberes corporales y límiales que se encuentran fuera de la academia y que forman parte de la praxis de búsqueda, tanto de individuos como de colectivos conformados por familiares de personas desaparecidas por el Estado y el crimen organizado. Finalmente, el texto dramático de Díaz del Guante se vuelve un referente pertinente para analizar las estrategias de representación que emplea para no objetivar la ausencia y tampoco dejar de lado la enunciación de la violenta desaparición de las personas en nuestro país. Es decir, la posibilidad de transitar las narraciones desde el dolor hasta las múltiples formas de sostener la vida, en una «communitas» viva y en resistencia.

Palabras clave: Performatividad de la falta, Performatividad de la búsqueda, Cuerpos límiales, Desaparición forzada.

Abstract

This article presents an analysis of the dramatic text *My Grandmother Embroidered the Shores of the Sea* (2023) by Sinaloa-born stage creator Teresa Díaz del Guante, a benchmark of liminal dramaturgy surrounding forced disappearances and necropolitics in Mexico. The playwright's text was born as a gesture of care and restoration following a process of research and stage creation on forced disappearances in our country, derived from her trilogy *Proyecto Aroma. Dramaturgies of the Search*, begun in 2018 and published in 2024.

In this regard, it is interesting to situate the work in relation to the theoretical corpus proposed by Ileana Diéguez in *Bodies Líminales. The Performativity of the Search* (2021), which refers to the recognition and problematization of bodily and liminal knowledge that lies outside of academia and is part of the search praxis of both individuals and collectives made up of relatives of people disappeared by the State and organized crime. Finally, Díaz del Guante's dramatic text becomes a pertinent reference for analyzing the representation strategies she employs to avoid objectifying absence and also avoid neglecting the enunciation of the violent disappearance of people in our country. That is, the possibility of moving narratives from pain to the multiple ways of sustaining life, in a living and resistant «communitas».

Keywords: Performativity of Lack, Performativity of Searching, Liminal Bodies, Enforced Disappearance.

*Yo estoy segura de que el teatro puede cerrar heridas,
quizá la sutura nos duela un poco,
pero es que también duele mucho vivir en este país*

(Teresa Díaz del Guante, 2024)

Teresa Díaz del Guante (1987) es una dramaturga, directora, actriz y docente sinaloense que ha destacado por su trabajo interdisciplinario en torno a la desaparición forzada por el Estado y el crimen organizado, pero también ha centrado la mirada en la construcción de escenarios de búsqueda, sobre todo de mujeres del noroeste de México, aunque su condición pueda ser traslada a otros territorios del continente.

Entre las principales producciones de Díaz del Guante destacan las obras que conforman la trilogía *Proyecto Aroma* (2024): *Sabueso*, *Aroma* y *Monstruo bajo tierra*.¹ Aquí, los personajes principales son mujeres que

[1] Aunque la publicación de la trilogía se realizó en el 2024, las obras fueron estrenadas y presentadas desde el año 2019. *Sabueso* fue estrenada en mayo del 2019 en el foro Escénico TATUAS de Culiacán, Sinaloa; en tanto que *Aroma* ganó el Premio Nacional de Dramaturgia Emilio Carballido ese mismo año (2019) y *Monstruo Bajo Tierra* recibió mención honorífica en el Cuarto Concurso de Dramaturgia Hispanoamericana Chicago 2020. (Díaz del Guante, 2024, p. 11).

conforman grupos de búsqueda de personas desaparecidas, reflejando particularmente el proceso y los saberes forenses, geológicos, biológicos, antropológicos, legales, entre otros, que están contenidos en la acción de búsqueda de sus familiares: leer la tierra y sus cambios de olor, color y textura como indicios de la presencia o remoción de un cuerpo en descomposición, identificar fosas clandestinas, realizar levantamientos de cuerpos y restos humanos, armar carpetas de investigación y conocer los protocolos de búsqueda (y generar otros más eficientes), identificar los procesos de organización y operación, así como de las prácticas de muerte que realizan los grupos del crimen organizado y el Estado, entre muchos otros.

A ello se suman las estrategias de organización y acompañamiento que los personajes de sus obras muestran como una forma de visibilizar la «communitas» que emerge a partir de la «búsqueda de vida», es decir, una organización social que opera como una antiestructura en la que se establecen “relaciones igualitarias, espontáneas, no racionales” (Diéguez, 2014, p 42), en las que “realizan acciones que destacan e incomodan a los poderes resguardados en la inacción y la omisión” (Diéguez, 2021, p.49), y centran su movilización en la recuperación de mucho más que cuerpos, sino más bien “de vidas, historias y personas” (Verástegui en Diéguez, 2021, p. 42)².

Otra línea fundamental en la producción dramatúrgica de Díaz del Guante es el énfasis que le da a la experiencia femenina y, predominantemente, en torno a las maternidades que se despliegan en tales condiciones. Con ello, se reconoce que las circunstancias de desaparición forzada son muy diversas y las formas de asumirla son también múltiples.

Para mí los temas son pretextos para contar las historias de las personas. Para mí es así. Porque si te quedas únicamente [...] justo en la temática tienes obras temáticas [...] Para mí los temas son el pretexto, el ducto, el puente [...] para tener una conversación directa [...] con las personas [...] En el tema de la desaparición, [...] con el tiempo, [...] es una intuición que se va afinando [...] yo entendí, que, por ejemplo, Proyecto aroma no era un proyecto sobre la desaparición, era un proyecto sobre los límites de la maternidad [...]

[2] Jorge Verástegui González activista y buscador de su hermano Antonio y de su sobrino Antonio Jesús Verástegui, desaparecidos en Parras, Coahuila desde el 24 de enero de 2009.

O sea, en un momento yo puse pausa y dije ‘todas son mujeres, casi todas son mamás, incluso la que es hermana del desaparecido es mamá’ y su referencia es ‘no sé qué va a pasar si mi hijo desaparece porque mi hermano está desaparecido’... Está siempre el asunto de la maternidad [...] allí muy fuerte. Y entonces entendí que mis obras transitaban en justo eso, en cómo estas mujeres han tenido que poder mover el límite de su maternidad para poder seguir buscando (Díaz del Guante, 2023, 19:00-20:42)

Esta intuición que refiere la autora tiene razones estructurales más complejas. El énfasis colocado en la experiencia de las mujeres y, en este caso, de las maternidades atravesadas por la desaparición y búsqueda guarda una explicación fundamental. Y es que,

[d]entro del movimiento de familiares de víctimas, las mujeres juegan el papel principal. Son la amplia mayoría de quienes se organizan y movilizan, sin que la sociedad conozca y reconozca el rol que están desempeñando para enfrentar la crisis. De la misma manera, son quienes reciben la mayoría de los impactos como víctimas indirectas, tanto por su número dentro de las organizaciones como por su situación específica (Centro Prodh en Diéguez 2021, p.53)

De este modo, Díaz del Guante plantea un abordaje fundamental para la escena: colocar la mirada en la experiencia personal y familiar de quienes viven la violencia y este sistema de muerte sin revictimizarles, sin dejar de lado su individualidad y el impacto colectivo que esto conlleva. Al mismo tiempo, traslada el centro y la función de la propia dramaturgia y el teatro mismo a las historias, testimonios y saberes de las mujeres, aunque se acompañen de la ficción. Todo esto se vuelve entonces prioritario sobre el tratamiento temático de la violencia o, en este caso, la desaparición forzada.

Tales posicionamientos en su producción dramatúrgica y escénica permiten considerar el trabajo de Díaz del Guante como un desbordamiento de los límites del territorio de «lo artístico» para integrarse como una práctica de potencia restauradora; en el reconocimiento de la dignidad y de la vida de las personas, por más que haya quienes se aferran a desaparecer la vida. Aunque la propia autora insiste en que su producción no es equiparable con el activismo, considera aspectos éticos, políticos y artísticos que rebasan la condición meramente teatral.

No soy activista, creo que hay artistas que terminan siendo activistas. Creo que, de pronto, este tipo de teatro sí puede visibilizar, sí puede poner en la mesa los problemas, sí podemos [...] ahondar en la herida, pero, al menos en mi caso yo sí tengo muy claro que mi labor es acotada, o sea mi labor se reduce a, sí a acompañar, sí visibilizar, un poco, porque digo es un problema enorme, pero creo que activista como tal yo francamente no me considero [...] porque una de las cosas que siempre menciono y que además a mí me parece en términos de ética y de responsabilidad muy importante es asumir los límites de nuestro oficio. Es decir, por más funciones que yo dé de Sabueso que hablo específicamente del caso de Reyes Yosimar García Cruz, policía desaparecido en el 2016, por más funciones que yo dé, no voy a regresarlo con su mamá [...], eso no va a pasar, esa no es la solución. (Díaz del Guante, 2023, 5:23)

Es por ello por lo que el interés de analizar su obra no se coloca en la categorización de su producción como activismo, sino en los posicionamientos y estrategias que la autora asume para visibilizar las condiciones y circunstancias de las personas que viven la violencia en sus manifestaciones más radicales, así como en el cuidado y responsabilidad de la información y testimonios con los que construye sus dramaturgias. Y todo ello, sin abandonar un espacio para la resignificación y potencia de los saberes que se desprenden de estas «communitas» y el lugar de las mujeres dentro de estas estrategias por sostener y buscar la vida.

I. Bordar y desbordar. La reconstrucción del linaje femenino para la preservación de la memoria

Existe una compleja discusión que se hace presente cada vez que nos encontramos ante la disyuntiva de visibilizar las múltiples violencias que nos atraviesan a través del teatro y, al mismo tiempo, pensar en escenarios, acciones y posibilidades que activen la vida. No es tarea sencilla y muchas veces tropezamos con obras rodeadas de imágenes dolorosas, crudas, quizás realistas, pero desesperanzadoras. Es por ello por lo que resulta necesario identificar las estrategias con las algunas obras sortean tal situación.

Tal es el caso de *Mi abuela bordó las orillas del mar* (2023), pues continúa con la línea temática de las obras que conforman *Proyecto Aroma. Dramaturgias de la búsqueda* (2024), pero es atravesada por un ejercicio de

reconstrucción del linaje femenino y su respectiva historia. Integrada dentro de la trilogía *Desaparecer* (2023), la obra destaca por enunciar distintas formas en las que se manifiestan las violencias de género en espacios públicos y privados a través de experiencias propias de la autora, así como de fragmentos de otras mujeres y sus respectivas luchas: madres y abuelas buscadoras, activistas y militantes dentro de movimientos obreros y estudiantiles. (Díaz del Guante, 20 de febrero 2025, conversación personal).

La obra inicia con Mariel, una mujer que se pregunta por el sentido de un impulso que le hace mirar el mar. Después sabremos que ese mar contiene a las mujeres que le anteceden, las cuales le llaman a huir o salvarse, según se coloque el acento, de la violencia y el silencio.

Mariel: He escuchado sobre unas mujeres que están en el centro del mar, ahí donde nacen las olas.

Desde el centro de lo profundo jalan los hilos de las olas que un día bordaron.

Si cierras los ojos frente al mar, puedes escuchar.

(Escena 1, 2023, p. 67)

Conforme transcurre el viaje de Mariel por descifrar el mensaje detrás de este llamado, de manera simultánea se cuenta la historia de tres mujeres de su linaje: Inés (madre), Dolores (abuela) y Martha (bisabuela). Cada una de ella nos remite a su pasado y al devenir de su presente tras un hecho trascendental: la desaparición forzada de la abuela Dolores cuando era joven, así como la oportunidad que tuvo de escapar de su cautiverio, pero sin su nombre ni su pasado, huyendo con su hija recién nacida en brazos.

A partir de este acontecimiento, la abuela Dolores, la madre Inés y la hija Mariel intentarán reconstruir su vida de manera fragmentada, lejos de su hogar y teniendo como única tarea el bordado infinito de un paisaje hecho de cielo, mar, una casita blanca y un árbol a su lado.

Inés: [...] Bordábamos con todos los azules que teníamos, todos ellos, revueltos.

Luego una orilla gruesa, blanca, enmarcando el café, la tierra.
Bordamos otras cosas, pero muchos bordados de mar.
Bueno, ahora sé que son de mar.

(Escena 2, 2023, p. 72-73)

Aquí, el bordado funge, paradójicamente, como la posibilidad del escape y la liberación o como una forma de mantenerles encerradas tras el miedo que les orilla a esconderse en un lugar sin nombre y bajo el mandato interminable de bordar. El sentido de ello depende de la perspectiva de los personajes. Para la abuela Dolores, por ejemplo, es la posibilidad de apropiarse del lugar que intenta construir como un hogar tras el escape de sus captores y el deseo de salvar la vida, la propia y la de su hija. Además, es el acto de preservar la memoria y su propia historia, la que poco a poco tiene que reconstruir; le está prohibido enunciar su propio nombre y su origen, pero puede preservarlos a través de los hilos y la tarea compartida con su hija y su nieta.

Dolores: Cuando ellos comenzaron a escribir la historia, yo comencé a bordar la verdad.
Este mar susurra una tristeza que parece mía.
¿Qué podría dolerle al mar?

(Escena 4, 2023, p. 80)

Para la madre Inés, por su parte, el bordado es una tradición heredada que puede asumirse como una labor asociada al género y acotada al espacio de lo privado, limitando sus posibilidades de acción fuera del espacio público. Inés no se permite, o no se le permite, poner en cuestión su accionar, asume que es el ámbito en el que debe estar. Y esta aparente pasividad tampoco es gratuita, pues el silencio de su madre ha sido lo que ha predominado en su vida.

Inés: Tu abuela bordaba en silencio, y bordaba todo el tiempo.
Así crecí.
Así aprendí a bordar como ella, sin hacer tantas preguntas como tú.
[...] Tu abuela bordó los silencios.
Ella no tenía nada que decir.
No es que bordara en silencio, sino que lo llenó de hilos, de flores, de mar, de todo [...]

(Escena 2, 2023, p. 70)

Para Mariel, por su parte, el poner en cuestión el acto de bordar le permite distanciarse de dicha tarea y plantearse cómo es que puede resignificar las narrativas insertas dentro de éste. Así, descubre que el bordado es un rompecabezas que reconstruye su historia familiar y, al mismo tiempo, un mapa para escapar del encierro y del «no lugar» al que fueron conferidas. Así lo cuenta Mariel a su madre Inés cuando trata de explicar el mensaje oculto de la abuela Dolores en sus bordados.

Mariel: Te lo dije de otra forma.

No es que ella quisiera que remendaras la tela, sino que florecieras la herida.

Debemos salir de este miedo.

Debemos salir de este país que somos solo nosotras.

Debemos salir, aunque estemos rotas.

Debemos salir porque la abuela bordó la libertad toda la vida.

(2023, escena 9, p. 98)

Y más aún, mientras vemos a los personajes plasmar en las telas fragmentos del cielo y el mar, se revela una pieza fundamental, un barco rojo que navegará por el mar indicando la salida. Es allí donde Mariel descubre que la historia de su abuela Dolores no es solo de temor y huida, sino que traza un camino para Mariel y su madre hacia otra vida, distinta a la de ella. Y que, aunque Mariel no lo sepa, fue la propia bisabuela Martha quien también heredó esa posibilidad de escape.

Martha: Pero las orillas del mar susurrarán libertad.

Murmuraron que en un recuerdo perdido una abuela las ha buscado.

[...] Una abuela que ruega que llegues a tierra donde tu cuerpo no sea tu condena, donde tu cuerpo no sea un mapa de dolor, terreno de conquista, de violencia.

Una abuela que enseñó a bordar a tu abuela, que le murmuró un mapa entre las olas, y ella les bordó un bote para salir.

Así somos las abuelas: bordadoras, remendadoras. Nos han pasado los años encima, las épocas, el plomo. Han creído que no hemos hecho nada en el silencio, entre hilos... el mar que les hemos bordado es el silencio más ruidoso de sus ancestrales.

(Escena 10, 2023, p. 101-102)

Es así como, a partir de la bisabuela Martha, reconocemos que la tarea de bordado se convierte en un acto de escritura para las mujeres de su familia. Es un espacio en el que deja testimonio de su origen, de su existencia, de sus deseos y afectos. Es también un territorio para hacer presente a las mujeres de su linaje y, en el caso de la bisabuela Martha, es también la acción de hacer presente la ausencia de su hija y la performatividad de la búsqueda implicada.

Aunado a ello, Díaz del Guante nos propone observar la relación que guarda el bordado con el cuidado en tanto relación compleja y recíproca que debe ser aprendida y multiplicada a través de los vínculos y afectos. Al respecto interesa situar la categoría de cuidado bajo los planteamientos de Grace Salamanca (2020) para delimitarlo como

una disposición y como una práctica (Held 2006), es a su vez el “prestar atención” a las necesidades de los otros, a la vez que es conformado por las respuestas a esas necesidades. La definición de cuidado que sostengo es [...] todo aquello que hacemos para reparar, mantener y prolongar nuestro mundo de forma que podamos vivir ahí lo mejor posible, es una definición que incluye las acciones hacia nosotros mismos, los otros y nuestros ambientes [...] (Salamanca, 2020, p. 63)

Bajo estos términos, el cuidado se hace presente en distintos momentos de la obra, pero se destaca cuando cada una de ellas aprende a bordar flores para reparar telas rasgadas y cerrar heridas. Por un lado, la abuela Dolores refiere que la acción de bordar implica reparar, restaurar, en este caso a una misma y a las mujeres que le rodean. Bordar las heridas significa una posibilidad de restituir a las mujeres su lugar en el mundo al reconocer sus heridas y sus dolores, así como en la acción de curarse a sí misma y a otras. Así lo comparte cuando refiere qué es aquello que quiere enseñar a Inés y a Mariel.

Dolores: Con cuidado.

Una herida se trata con cuidado y más si es la propia.

[...] No tengo palabras para decirle lo que es cuidar una herida, pero sabrá cómo remendar cuando ya no esté, así como aprendí de mi mamá...

Una vez remendada la herida, se comienza a bordar y no es para ocultarla, porque si el cuerpo es un mapa, algunas heridas son caminos y este camino que hoy bordamos es uno de margaritas.

Así que cuando ella las vea, se acordará que yo estuve ahí para remendar y después florecer con ella.

(Escena 4, 2023, p. 81)

Así, Inés, Dolores y Martha comparten sus formas de cuidar, de sanar su cuerpo y el de otras cada vez que bordan juntas y se acompañan en un espacio en común; como una estrategia para sostener la vida en lo cotidiano y en los afectos más cercanos. Sin embargo, bordar flores no es sencillo, pues también puede ser doloroso y apenas provisional. Así lo comenta Mariel, pues para ella la acción de bordar las flores sobre una herida es, en todo caso, una forma de cubrirla sin sanar a profundidad. Y, al mismo tiempo, alude que también es necesario reconocer que hay heridas que necesitan mucho más que el bordado para sanar. Es decir, la experiencia del dolor producto de prácticas violentas es una experiencia compleja que rebasa la experiencia subjetiva y tiene mayores implicaciones en las vidas de las mujeres.

Para comprender a qué se refiere Mariel es necesario atender a otros saberes heredados; una memoria femenina ligada al peligro y vulnerabilidad que los personajes refieren constantemente. Este temor también se sostiene gracias al silencio ante las experiencias violentas que las mujeres y los cuerpos feminizados atraviesan; pero esta herencia en torno al miedo y la huida no es una circunstancia aislada. Sistématicamente las mujeres y los cuerpos feminizados hemos aprendido a temer de las violencias asociadas en relación con nuestro género; nuestros cuerpos se han convertido en territorios en disputa, que se han buscado dominar y someter. Ante ello, es necesario problematizar la pluralización y red de violencias que se contienen para visibilizar “[...] la maquinaria de explotación y extracción de valor que implica umbrales de violencia cada vez mayores y que tiene un impacto diferencial (y por eso estratégico) sobre los cuerpos feminizados” (Gago, 2019, p. 66). Y, al mismo tiempo, se requiere que las violencias contra el cuerpo de las mujeres y los cuerpos feminizados se lean

[...] desde una situación singular, el cuerpo de cada una, y desde ahí producen una comprensión de la violencia como fenómeno total. El cuerpo de cada una, como trayectoria y experiencia, se vuelve así vía de entrada, un modo concreto de localización, desde el cual se produce un punto de vista específico: ¿cómo se expresa la violencia? ¿Cómo la reconocemos? ¿Cómo la combatimos? ¿Cómo se singulariza en el cuerpo de cada quién? (Gago, 2019, p. 67)

Así lo ejemplifica la abuela Dolores, días, semanas o meses antes de su desaparición. Ella comparte con su madre, Martha, la necesidad de manifestarse y salir a la calle para denunciar estas múltiples formas de violencia. Dicha acción y posicionamiento se convertirán, posteriormente, en una «razón» posible por la cual es desaparecida.

Dolores: [...] Te apuesto que en alguna oficina cerca, un jefe menospreció el trabajo de una mujer, o le pidió un favor para subirla de puesto.

Hoy por la mañana encontraron un cuerpo, era un cuerpo de las nuestras y ni estaba completo y tampoco tenía nombre.

Hoy por la mañana una de nosotras se convenció del amor, y que éste es a golpes porque el pobre no sabe cómo expresar lo que siente.

Hoy por la mañana una niña amaneció con la pantaleta puesta al revés porque su papá la toca. Ella sabe que está mal, pero no tiene las palabras para decirlo.

Hoy por la mañana esa niña creció, es una mujer de veinte. De pronto, el pasado se le pone enfrente y por fin comprende que fue abusada por su padre.

[...] De unas no sabremos nada, las borrarán, y otras se olvidarán del sol para vivir en un sótano como presa, como nada, como menos que nada y ser ultrajada por ellos. Esto es como si quisieran sacarnos de nuestro cuerpo. Nos han sacado de todas partes y parece que ahora también desean sacarnos de nuestro cuerpos [...]

(Escena 9, 2023, p. 93)

A ello se suma un énfasis particular de los personajes para referir su propia experiencia en torno a la violencia sexual, concretamente de la “violación cruenta” en los términos de Rita Segato (2003) como una forma de sometimiento y dominación normalizado. En el caso de Mariel, primero refiere ser testigo de ello, pero después reconocerá que a ella también le ocurrió; o incluso que este rol de testigo es más bien un desdoblamiento que le permite poner en palabras su propia vivencia.

Mariel: [...] Ella lloraba.

Luego gritos.

Golpes, siempre golpes.

La eternidad se sentó conmigo.

Luego el silencio.

Se fueron y yo me acerqué.

[...] De ella no dejaron nada.
Sólo había pedazos de tela.
[...] Pedazos de tela que no pueden ser remendados ni bordados con caminos de margaritas porque ya no hay nada.

(Escena 4, 2023, p. 97)

La obra no se agota en el señalamiento de las múltiples violencias referidas anteriormente, sino que se detendrá, a través Dolores Martha en la forma más radical de violencia que es la desaparición forzada; el ejercicio de borrar a una persona de todos los ámbitos de su vida. Sin embargo, la obra se concentra particularmente en los efectos colaterales de la desaparición de una persona, la performatividad de la búsqueda y el esfuerzo por sostener la vida.

II. Bordar su rostro. La performatividad de la búsqueda

Martha: Así que, si es el alma lo que más nos duele a nosotras, y ya me quitaron las letras del nombre de mi hija, son las manos la memoria de su rostro.

Teresa Díaz del Guante

Martha es el personaje más cercano a los distintos testimonios que Díaz del Guante ha recabado en torno a las madres, hermanas, hijas y abuelas buscadoras; en este caso refleja a una mujer que no sabe si su hija ha sobrevivido o no tras su desaparición forzada y se enfrenta a los distintos obstáculos para encontrarla. Así, Martha remite a distintas mujeres que se convierten en “agentes de búsqueda” (Diéguez, 2021, p. 52), utilizando prácticas liminales de intervención del espacio público, en este caso, a través de marchas y la acción colectiva del bordado del rostro de su hija para hacerle presente. Con ello, Martha nos recuerda a las experiencias de las abuelas de la plaza de mayo o a los múltiples proyectos de bordado por la memoria que distintos colectivos de búsqueda realizan en México y Latinoamérica³.

[3] La relación del bordado como una práctica colectiva en México se ha multiplicado y complejizado en los últimos años. Podría referir algunos ejemplos como *Bordando por la Paz y la Memoria. Una víctima, un pañuelo* organizado por el colectivo Fuentes Rojas con el objetivo de realizar un memorial ciudadano en torno a las personas desaparecidas en Monterrey, Ciudad de México, Puebla y otras ciudades, cobrando mayor fuerza entre el 2012 y el 2015; la exposición *Bordando Memorias por la Verdad y la Justicia* (2024) con decenas de pañuelos y frazadas montada en la Casa Municipal de Cultura de Zacatecas; el círculo de bordado *Bordarles a tod@s* convocado por el colectivo *Familiares Caminando por Justicia* de Michoacán; la asociación *Bordamos Feminicidios* iniciado en el 2012 como una forma de registrar casos acontecidos en distintas partes del país; o el proyecto encabezado por Mónica Iturribarri, *1/40 000 ante el dolor de los demás*, referencia al número de muertos por causa de la violencia del narcotráfico, por mencionar algunos (Mérat, 2019).

Martha: Aquí estamos un montón de madres.
Seguramente ya somos abuelas.
Ya tenemos nietas porque mujeres han de ser.
Las mujeres no tienen lugar en el mapa. No en éste.
Usamos pañuelos blancos, pero nunca nos dieron tregua.
Unas veces hicimos mapas.
Buscamos como si de un tesoro se tratase.
Aquellos mapas llevaban la ruta de la vergüenza.
Yo lo único que tengo son los bordados del rostro de ella.
Su rostro, eso es lo único que conservo porque me quitaron todo,
hasta las letras del nombre, hasta la fecha en la que se la llevaron fue
borrada del calendario [...]

(Escena 5, 2023, p. 83)

Para Martha y todas aquellas personas que bordan el nombre y rostro de sus familiares, transforman dicha acción en testimonio de la ausencia, pero también en una estrategia para sostener su cuerpo y su presencia. Es decir, que, aunque la imagen contenida en un pañuelo o un trozo de tela siempre está incompleta, contiene el deseo y la falta en ella; es la «presencia en ausencia» de quienes aman y de las «corporalidades liminales» que se desbordan, o sea, unas corporalidades que expresan

la superposición de cuerpos que se configura en quienes buscan a sus seres queridos. [...] Es el cuerpo expandido de una madre que sostiene la ausencia de su hijo, de la hija, como los cuerpos dobles de las pietás. Un cuerpo liminal es un cuerpo que cobija y sostiene otros cuerpos. (Diéguez, 2021, p. 17)

De este modo, estas prácticas liminales de representación a través del bordado y que el personaje de Martha sostiene como espacio de enunciación, se reconoce, a su vez, como una estrategia de representación de su hija Dolores, al tiempo que nos recuerda la violenta desaparición de su cuerpo. Al respecto, tal como plantea Ileana Diéguez (2023), tales hechos nos llevan, inevitablemente, a problematizar las circunstancias en las que la ausencia se genera, considerando que

[l]a desaparición forzada cisma la vida de las personas cercanas en el ámbito familiar o afectivo. La simple enunciación de esta condición es violenta. No es que una persona haya desaparecido, sino que forzosamente la han arrancado del espacio social común y familiar. [...] La palabra desaparecido necesita ser pensada desmontando el aparente vacío que intenta representar para dar cuenta del acto específico de retener y ocultar o sacar de la visibilidad a una persona violentamente, apropiándose de su vida; para dar cuenta también de la pertenencia de esta palabra a una gramática del poder. (p. 29).

Martha presenta también la forma en la que familiares de personas desaparecidas deben confrontar con su cuerpo y palabra a distintas voces y rostros invisibles que no sólo no buscan a sus familiares, sino que además les impiden nombrarla. Puede tratarse del Estado o el crimen organizado, pues en ambos casos la responsabilidad queda implícita: corrupción, complicidad e inacción; mismos que están presentes en la obra cuando Martha tiene que buscar a su hija por sus propios medios y que, además le implica consecuencias que ponen en peligro su vida.

Martha: ¿Por qué no me deja decir su nombre? ¡Anote su nombre!

[...]

Martha saca un mapa, es una isla con caminos bordados.

Martha: La he buscado por toda la tierra.

[...] No, no tengo miedo.

[...] ¿En dónde está mi hija? ¿Dónde está mi nieta? [...]

(Escena 3, 2023, p. 75-76)

Ahora bien, esta «búsqueda de vida», aunque paradójicamente suponga también poner en riesgo la suya, coexiste con los efectos en la vida cotidiana de las personas tras la desaparición de sus familiares. Hay una tensión constante que Martha comparte y que, dentro de la obra se traduce en una doble temporalidad, pues mientras busca a su hija, simultáneamente permanece atrapada en el día de su desaparición.

Martha: [...] Luego borraron los días, de modo que, cuando sale el sol, sólo decimos, parece que es lunes. Parece que es lunes porque en realidad estoy viviendo el mismo día desde hace años [...]

(Escena 3, 2023, p. 83)

Con todo lo anterior, podemos identificar lo que Diéguez (2021) enuncia como la *performatividad de la búsqueda* de las madres y familiares de personas desaparecidas, misma que no solo contiene la acción de buscarles, sino también a la imaginación para otorgar sentido a la vida (y sostener la propia), además de estar atravesada por afectos que no se acotan únicamente hacia sus familiares, así como saberes situados y anclados a las circunstancias de esta *communitas* constituida; que van “[d]esde la experticia y desde una perspectiva afectiva, corporal, emplazada en sus propios espacios de vida y de búsqueda” (2021, p. 56).

De este modo, la *performatividad de la búsqueda* no resuelve un deseo en lo individual, sino que es una manifestación colectiva de un deseo común. Cada vez que se pone en cuestión el sistema de muerte que nos rodea, las acciones trascienden en pequeños gestos para otras y otros. En el caso de la obra, se remite nuevamente a la *communitas*, no sólo con las mujeres que se infiere que comparten el mismo espacio y acciones de búsqueda que Martha; sino que nos recuerda que su búsqueda tiene implicaciones en la vida de su bisnieta, aunque no le conozca.

Martha: [...] Mariel, nieta de mi hija.

[...] Si quieres encontrar a alguien tienes que rodear el mar.

[...] Caminé, la tierra se iba haciendo pequeña, cada vez estaban más cerca de mí.

Cuando comencé a escuchar el plomo, cuando la muerte avisó, bordé las orillas del límite, para que cuando tú, ella, la que sea de las tres, pudiera escuchar mi susurro supiera que las he buscado. Las he buscado hasta que a mí me sacaron de mi cuerpo, ellos me sacaron.

En cada filo, en cada orilla, voy bordando, no su nombre porque no lo sé.

[...] Y sé que en una orilla estará mi nieta, o la nieta de mi nieta, en un exilio que ignora.

(Escena 10, 2023, p. 100-101)

Finalmente, otro elemento a destacar en *Mi abuela bordó las orillas del mar* es el propio final de la obra. Ya en *Sabueso* (2019) había adelantado que la memoria y los afectos que existen entre familiares y personas desaparecidas se sostienen en un espacio-tiempo al que no pueden acceder aquellos que intentan eliminarlas. Y que, tal condición refuerza el sentido de estas corporalidades liminales que contienen los afectos, la memoria común, el sentido de pertenencia y el valor de la vida misma de quienes se buscan.

Dolores: [...] Me quitaron las palabras...

Me dieron esta tierra fuera del mapa, pero no me quitaron sentir tus brazos, tus manos acariciando mi cara.

No me quitaron el olor de tu cocina, la manera en la que te comías el mundo cuando algo me pasaba.

(Escena 10, 2023, p. 99-100)

Aquí, Díaz del Guante repite el espacio onírico que habilita la ficción para hacer posible el deseo. Dolores puede reencontrarse con su madre, en este caso, tras su muerte y en un nuevo «no lugar» al que ambas pueden acceder. La apuesta entonces es, que a través de la metáfora se revela la potencia creadora del deseo, anhelando que después se materialice en la vida.

Dolores: [...] Este es el último cuadro que bordo, entonces podré irme al centro del mar... contigo.
Me enrollaré en la orilla que bordaste y por fin voy a verte.
Espero que no te asustes de esta cara repleta de arrugas.
Soy más vieja de lo que tú eras la última vez que te vi.
[...] Bordo mi adiós, que será mi encuentro contigo.
Al fin nos encontramos, Martha, mamá.

(Escena 10, 2023, p. 99-100)

Conclusiones

Mi abuela bordó las orillas del mar es una pieza que continúa la narración sobre las implicaciones en la vida cotidiana de la violencia ejercida tanto por el Estado como por el crimen organizado. Al mismo tiempo, aborda el devenir de las *performatividades de la búsqueda*, especialmente de aquellas personas, en su mayoría mujeres, que se organizan a través de colectivas y asociaciones para recuperar no solo los cuerpos, sino también la vida de sus seres queridos.

Estas performatividades se manifiestan en los múltiples saberes compartidos, así como en las estrategias de organización, sostenimiento y afectividad que dan forma a las *communitas* construidas para encontrar a los familiares desaparecidos. Además, esta búsqueda de vida alberga deseos, afectos, memorias y experiencias comunes, así como la construcción y el sostenimiento de sentidos que permiten a quienes buscan, sostener también su propia vida.

Además, el texto nos invita a problematizar la ausencia de una persona por desaparición forzada, entendida como un acto intencional

que se ejerce mediante alguna forma de violencia material o una política sistemática perpetrada por el Estado o el crimen organizado. Es decir, enuncia el fenómeno y la incapacidad del Estado para encontrar a las personas desaparecidas, pero, sobre todo, coloca el acento en las y los familiares como principales agentes de búsqueda y visibilización de estas circunstancias.

Finalmente, *Mi abuela bordó las orillas del mar* propone un ejercicio de reconstrucción del linaje femenino, al ponderar los saberes heredados a través de él, así como las estrategias para preservar la memoria personal y familiar en un contexto de violencia radical. En este sentido, la obra se inscribe en una producción artística que explora el bordado como una acción liminal: asumido como un lenguaje propio, un repositorio de la memoria familiar construido predominantemente por mujeres, una forma de activismo para preservar el nombre y el rostro de las personas desaparecidas y/o asesinadas, y también como una práctica de cuidado y reconocimiento del lugar que ocupan las mujeres en la reescritura de su presente.

Referencias

- Díaz, T. (2023). "Mi abuela bordó las orillas del mar" en *Desaparecer*. Instituto Sinaloense de Cultura. Serie Ex Libris.
- Díaz, T. (2024). "Sabueso" en *Proyecto Aroma. Dramaturgias de la búsqueda*. Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Diéguez, I. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y políticas*. Buenos Aires: Atuel
- Diéguez, I. (2021). *Cuerpos liminales. La performatividad de la búsqueda*. Ediciones DocumentA / Escénicas.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Trad. Falomir Archambault. Melusina.
- Gago, V. (2019). *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo*. Traficante de sueños.
- Mérat, A. "Bordar la ausencia. Crónica de un duelo bordado". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, nº 7 (2020): 31-52.
<https://revistas.uniandes.edu.co/index.php/hart/article/view/3550/2698>
- Salamanca, G. (2020). Éticas del cuidado, decolonialidad e interculturalidad en Revista Redbioética/UNESCO, Año 11, 1 (21): 12 - 12 enero - junio 202.
<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000375962>
- Teatro UNAM. Cátedra Bergman. (28 de diciembre de 2023.). #Apuntes sobre herida, ética y memoria. ¿Qué papel ocupa el teatro en los procesos de denuncia de violencia y de búsqueda de justicia? ¿Cómo pronunciamos nuestras heridas desde la práctica escénica? [Transmisión en vivo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=trlsGhScYzk>

Border Ghosts: *prácticas artísticas y memorias fantasmales en la necropolítica fronteriza*



Border Ghosts:
Artistic Practices and Ghostly Memories in Border Necropolitics

Teruaki Yamaguchi
tyamaguchi@uabc.edu.mx
Universidad Autónoma de Baja California
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9052-6812>

ARTÍCULO ACADÉMICO

Recibido: 09|08|2025

Aprobado: 19|12|2025

Resumen

El presente trabajo examina, a partir del proyecto artístico *Border Ghosts* —realizado por el autor—, la manera en que pueden hacerse perceptibles las presencias migrantes que han quedado fuera de los registros institucionales en la frontera México–Estados Unidos. Retomando la noción de «haunting» de Avery Gordon, la idea de «necropolítica» de Achille Mbembe y el análisis de Ariadna Estevéz sobre los «dispositivos necropolíticos» en México, se abordan las formas en que determinadas existencias —aunque socialmente relegadas— continúan manifestándose a partir de huellas y retornos afectivos. Los estudios de caso muestran que, incluso en contextos de extrema precariedad, las personas migrantes articulan relatos mínimos sobre sí mismas que rara vez ingresan en los sistemas formales de documentación. *Border Ghosts* responde a estas presencias mediante configuraciones visuales de pequeña escala producidas con escaneo e impresión 3D, complementadas mediante fotografía, video y registro de objetos. Las tecnologías antes expuestas permiten acoger materialmente rastros fragmentarios, así como ofrecer la oportunidad de activar formas de memoria afectiva que no dependen del archivo oficial. Más que ofrecer una solución ante la violencia estructural que afecta a los migrantes, este proyecto plantea una práctica abierta que ayude a interrogar sobre el papel del arte como mediador sensible de experiencias que permanecen en el borde de lo visible.

Palabras clave: Arte fronterizo, Necropolítica, Haunting, Memoria afectiva, Migración.

Abstract

This article examines, through the author's artistic project *Border Ghosts*, how erased bodies and invisibilized migrant existences along the Mexico–United States border can be rendered perceptible. Drawing on Avery Gordon's notion of «haunting», Achille Mbembe's concept of «necropolitics», and Ariadna Estevéz's analysis of «necropolitical dispositifs» in Mexico, the study explores how certain presences—excluded from institutional archives—nevertheless persist as traces, affective returns, and interruptions in everyday life. The case studies show that, even under conditions of extreme precarity, migrants articulate minimal self-narratives that rarely enter formal systems of documentation. *Border Ghosts* responds ethically to these presences by creating small-scale visual configurations produced through 3D scanning and printing, complemented by photography, video, and the recording of objects. These digital and material techniques provide a means to hold fragmentary traces and activate forms of affective memory beyond official archives. Rather than offering a definitive answer to border necropolitics, the project remains an open artistic inquiry, asking how art can function as a sensitive mediator for experiences that persist at the edges of visibility.

Keywords: Performativity of Lack, Performativity of Searching, Liminal Bodies, Enforced Disappearance.

Introducción

En este trabajo se analiza la realidad de las violencias no visualizadas y de las muertes invisibilizadas a las que se enfrentan migrantes en situación de alta vulnerabilidad social, tanto nacionales como extranjeros, que residen temporalmente en Mexicali, Baja California. Muchos de estos pueden ser definidos como *vidas desnudas* (bare life) según Giorgio Agamben (1998), al estar excluidos del reconocimiento institucional, privados de acceso a ayudas formales y, en numerosos casos, ausentes incluso dentro de los registros oficiales.

Actualmente, se estima que alrededor de 12.27 millones de personas con nacionalidad mexicana residen fuera del país, en un 97.33% dentro de Estados Unidos (Instituto Nacional Electoral [INE], 2020). Al mismo tiempo, dentro del territorio mexicano, aunque el número exacto sigue siendo desconocido debido a deficiencias institucionales, la Organización

Internacional para las Migraciones (OIM) ha documentado más de 6000 muertes y desapariciones de personas migrantes en rutas de tránsito desde 2014. Asimismo, según un informe de la asociación civil Fundación para la Justicia, entre 72,000 y 120,000 migrantes —principalmente de origen centroamericano— desaparecieron en México entre 2006 y 2016.

La situación aquí planteada puede comprenderse a partir del concepto *dispositivo necropolítico*, propuesto por Ariadna Estévez (2018), el cual se encuentra constituido por tres etapas interconectadas:

1. El despojo territorial provocado por empresas transnacionales y grupos criminales, que obliga a las poblaciones locales a emigrar;
2. La prolongación del sufrimiento mediante la burocratización de los procedimientos de asilo en EE.UU.; y
3. La relegación de los migrantes a espacios urbanos precarizados, empobrecidos y sin garantías jurídicas.

Además, el gobierno estadounidense refuerza este dispositivo mediante un sistema de deportaciones arbitrarias hacia distintas regiones de México, lo cual intensifica aún más la exclusión de estas personas del amparo institucional. En este contexto, los migrantes se convierten en sujetos invisibilizados socialmente, empujados hacia condiciones que ponen en riesgo su vida.

Por otro lado, es importante mencionar que a pesar de la existencia de numerosos estudios estadísticos, políticos, jurídicos y sociológicos que presentan a las personas migrantes como víctimas de esta violencia estructural, se ha realizado muy poca producción académica acerca de cómo estas personas sienten, piensan y viven: es decir, sobre sus experiencias subjetivas y su modo de estar en el mundo. Por tanto, este trabajo busca acercarse a esta dimensión a través del arte.

Mediante la serie *Border Ghosts*, —realizada por el autor del presente artículo— se propone una representación visual de estos migrantes que, aún en vida, han llegado a convertirse en presencias espirituales. A través de esta obra, se plantea la siguiente pregunta: ¿puede el arte visibilizar, en forma de memoria, testimonio y denuncia, a aquellos sujetos que han sido socialmente invisibilizados?

La serie *Border Ghosts* se basa en entrevistas realizadas a migrantes que residen en Mexicali, y busca visibilizar su presencia como una “existencia fantasmal” (término propio del autor) en la frontera, a través de escaneos 3D de sus cuerpos, pertenencias y viviendas. Este proyecto artístico intenta responder a la pregunta de cómo representar visualmente a quienes han sido excluidos del registro oficial y condenados al olvido.

Como marco teórico de este trabajo, se emplean los conceptos de «necropolítica» de Achille Mbembe, así como el de «dispositivo necropolítico» adaptado al contexto mexicano por Ariadna Estévez. También se consideran las nociones de estado de excepción y de vida desnuda desarrolladas por Giorgio Agamben.

Por otro lado, para abordar la cuestión desde un plano diferente al de los mecanismos jurídicos o administrativos —es decir, desde un ámbito afectivo y relacional—, se retoma la teoría del *haunting* propuesta por Avery Gordon (2008) como metodología de creación. Según Gordon, los sujetos que han sido suprimidos social e institucionalmente vuelven como presencias que nos incomodan emocionalmente, se nos aparecen como fantasmas y se niegan a ser borrados del pensamiento. En este trabajo, la noción de «haunting» permite concebir la práctica artística como un proceso mediante el cual “memorias no registradas” se hacen visibles a través de huellas corporales, testimonios y objetos abandonados. De este modo, la propuesta de Gordon se articula con los demás marcos conceptuales empleados en este trabajo, permitiendo una lectura múltiple de la experiencia migrante.

En este artículo, los marcos conceptuales presentados no se emplean como categorías explicativas cerradas, sino como herramientas operativas que permiten leer la experiencia migrante desde distintos ángulos. La noción de *necropolítica* de Mbembe y su adaptación al contexto mexicano en Estévez aportan un marco estructural que contextualiza las formas contemporáneas de vulnerabilidad extrema. Agamben, por su parte, permite comprender cómo determinadas vidas quedan fuera del reconocimiento jurídico, volviéndose disponibles para la exclusión. Finalmente, la propuesta de *haunting* de Gordon ofrece un

enfoque relacional que desplaza la atención hacia las formas en que esas vidas excluidas retornan como presencias afectivas en el ámbito cotidiano. La conjunción de estos conceptos posibilita articular una metodología sensible que vincula la experiencia situada del proyecto artístico con la dimensión política y afectiva de la desaparición social.

Llegado a este punto, es necesario precisar el lugar del autor dentro del proceso metodológico. En lugar de asumir la figura tradicional del “artista-creador” que expresa su subjetividad, este proyecto plantea una función distinta: la del artista como mediador (*medium*) entre las huellas espirituales y su materialización visual. Esta posición metodológica implica escuchar, registrar y dar forma a aquello que se manifiesta de manera intermitente —presencias, testimonios, restos materiales— sin apropiarse de ellas. De este modo, la práctica artística deja de ser una ilustración del marco teórico y se convierte en el dispositivo mediante el cual la teoría se activa en el campo sensible, articulando una forma situada de conocimiento.

Una vez planteado lo anterior, también se debe posicionar que el centro de este artículo es el análisis de la serie artística *Border Ghosts*, producida por mí entre 2018 y 2025, la cual constituye el eje metodológico y conceptual de este trabajo.

1. Contexto fronterizo y necropolítica

Desde el inicio del programa *Smart Border* en 2001 —una iniciativa bilateral orientada a reforzar la vigilancia fronteriza mediante tecnologías de identificación y control— la frontera entre México y Estados Unidos ha pasado de ser un espacio físico de control a un entorno caracterizado por una vigilancia cada vez más intensificada y externalizada. Aunque inicialmente se presentó como una alternativa humanitaria al muro físico, este dispositivo ha desplazado las rutas migratorias hacia zonas más peligrosas, con un incremento significativo de muertes: 546 en 2021 y 853 en 2022 (Alarcón, Gigena y Coppi, 2024).

Entre 2011 y 2022, este sistema viró hacia un modelo hiperdigitalizado basado en inteligencia artificial y bases de datos biométricos (Méndez, 2024). El proceso aquí descrito se relaciona con lo que Müller y Richmond (2023) describen como lógica «tecnopolítica de la seguridad», en la que el diseño y uso estratégico de tecnologías ostensiblemente neutrales reconfigura —e intensifica— los mecanismos de control y exclusión.

En el contexto anterior, los Grupos Beta del Instituto Nacional de Migración (INM) reportaron haber brindado asistencia a más de 1.1 millones de migrantes entre 2019 y marzo de 2025, incluyendo rescates, primeros auxilios, información jurídica y canalización de denuncias (NM, 2025). Sin embargo, el acceso efectivo al asilo en Estados Unidos sigue siendo limitado. En el año fiscal 2024, sólo el 16.6% de las solicitudes de asilo de mexicanos fueron aceptadas, en contraste con tasas superiores al 50% en los primeros años del gobierno de Joe Biden (TRAC, 2024). Entre 2009 y 2024, 4,439,331 personas fueron deportadas desde Estados Unidos hacia México, de las cuales 824,018 corresponden al periodo de Biden (Raziel, 2025). Muchas de estas personas terminaron varadas en ciudades fronterizas como Mexicali, sin posibilidad de regresar a sus lugares de origen ni de reingresar a Estados Unidos, experimentando una condición liminal donde la supervivencia cotidiana se vuelve incierta.

Aunque el gobierno mexicano ha instalado refugios temporales, como el albergue federal en Mexicali con capacidad para 2,500 personas, en enero de 2025 recibió únicamente a 451 personas antes de anunciar su cierre en julio de ese mismo año (Jiménez, 2025). A ello se suman las limitaciones de los ocho albergues existentes en Mexicali en 2023 (Gobierno de México), tales como restricciones en los días de estancia¹, cobros económicos y la imposibilidad de trabajar durante la permanencia. En algunos casos, solicitantes que utilizaron la plataforma CBP One quedaron varados en albergues sin poder avanzar en sus trámites, mientras que otros ni siquiera pudieron acceder a ellos por falta de teléfono móvil o recursos económicos².

[1] Véase el apartado 4.4 del texto principal.

[2] 177 personas que utilizaban el “Albergue Peregrino” administrado por el municipio de Mexicali, y que habían realizado una cita para solicitar asilo en Estados Unidos a través de la plataforma CBP One, quedaron varadas. La alcaldesa de Mexicali, Norma Bustamante, autorizó una estancia de un máximo de tres meses en el albergue para atender dicha situación (Tapia, 2025.)

La reducción del presupuesto federal en 2025 —un recorte cercano al 54% respecto al año anterior— debilitó considerablemente a instituciones clave como el INM y la Comisión Mexicana de Ayuda a Refugiados (COMAR), así como a las organizaciones civiles que las apoyan (Galarza, 2025). Este debilitamiento institucional se traduce en una mayor exposición a condiciones de vulnerabilidad. Más que una ausencia total del estado se trata de un patrón de desatención estructural que limita las posibilidades de protección, agencia y estabilización de las trayectorias migrantes.

Desde una perspectiva filosófica, Achille Mbembe —retomando a Frantz Fanon— plantea que la soberanía implica la capacidad de decidir qué vidas se consideran relevantes y cuáles pueden ser descartadas (2003). Bajo esta lógica, los albergues de cupo restringido y tiempo de estancia limitado no sólo evidencian una infraestructura insuficiente, sino que funcionan como espacios de contención que operan en el umbral de la protección y el abandono. La violencia no se manifiesta necesariamente de forma directa, sino a través de condiciones estructurales que exponen a ciertos cuerpos a riesgos constantes.

Giorgio Agamben describiría la condición anterior como la de una «vida desnuda» es decir, la existencia reducida a su mera biología, excluida formalmente del cuerpo político pero, al mismo tiempo, contenida y gobernada por él. Esta es precisamente la lógica del «estado de excepción», donde la ley se suspende formalmente, pero el «poder soberano» se intensifica (Agamben, 1998). En la frontera esta lógica se expresa en la exclusión de los migrantes del acceso efectivo a sus derechos, acompañada de una vigilancia permanente. La deportación desde Estados Unidos constituye, en este sentido, un mecanismo necropolítico adicional: devuelve a México a personas que, en muchos casos, carecen de redes de apoyo o de condiciones mínimas para rehacer su vida, profundizando su posición liminal entre dos estados que los desplazan o relegan³.

[3] A modo de ilustración, Lakhani (2017) documenta el caso de Luz María Hernández, de 45 años, deportada tras residir 25 años sin documentos en el sur de California. Madre de cinco hijos nacidos en EE.UU., fue arrestada en una redada laboral, acusada de falsificación de documentos y entregada al ICE, donde firmó formularios en inglés que no comprendía. Aunque tenía derecho a solicitar asilo, le fue negado sin entrevista previa. Según relató: “Pregunté por el asilo, pero el agente se enojó. ‘Los Ángeles es violento, hay violencia en todas partes’, me dijo, y eso fue todo”. Tras su llegada a México, recibió apoyo básico y fue enviada a un albergue. En 2017 estimaba que el costo de un coyote oscilaba entre 8,000 y 14,000 dólares, lo cual hacía inviable su reunificación familiar.

Finalmente, existe una brecha significativa entre los datos oficiales y la magnitud real del problema. Mientras la Comisión Nacional de Búsqueda (CNB) reconoce menos de 200 migrantes desaparecidos entre 2018 y 2024, la Organización Internacional para las Migraciones (OIM) reporta más de 6,000 casos desde 2014. Asimismo, se estima que entre 72,000 y 120,000 migrantes —en su mayoría centroamericanos— desaparecieron en México entre 2006 y 2016 (Difusión FJEDD, 2025, citado en Grupo de Trabajo, 2020). Esta disparidad pone de relieve la invisibilización institucional de los migrantes desaparecidos, cuyas trayectorias suelen quedar fuera de los registros y de las narrativas públicas.

En un contexto donde el abandono institucional, la contención territorial y la exposición al riesgo forman parte de la vida cotidiana, las experiencias de los migrantes no sólo están marcadas por la precariedad material, sino también por una forma de silenciamiento estructural. Muchas vivencias quedan sin registro, pero no desaparecen: retornan en forma de huellas materiales, afectivas y narrativas que persisten en el territorio. En la siguiente sección, a partir del concepto de *haunting* propuesto por Avery Gordon (2008), se examinará cómo estas presencias que no encuentran un lugar en el orden jurídico o institucional reaparecen en el ámbito cotidiano, y cómo el arte puede constituir un medio para hacer visibles estas memorias suspendidas.

2. Metodología artístico-teórica: la práctica artística como una forma de visibilización de lo fantasmal

La propuesta metodológica de este trabajo se fundamenta en la articulación entre prácticas artísticas situadas y marcos teóricos que permiten abordar formas de conocimiento excluidas de los registros institucionales. Para ello, se retoma la noción foucaultiana de los «saberes sometidos» —conocimientos históricamente descalificados o relegados por no encajar en los criterios hegemónicos de científicidad (Foucault, 1980)—, a partir de la cual Avery Gordon desarrolla una epistemología crítica orientada a la visibilización de experiencias marcadas por la

violencia, la desaparición o la exclusión. En *Ghostly Matters*, Gordon (2008) amplía esta perspectiva para mostrar que determinados modos de existencia permanecen fuera del archivo oficial, no porque carezcan de sentido, sino porque han sido estructuralmente desacreditados como un tipo de conocimiento válido.

Desde la aquí presentada óptica, preguntas como ¿quién puede hablar?, ¿qué experiencias cuentan como saber? o ¿qué voces han quedado sistemáticamente desautorizadas? no funcionan únicamente como interrogantes teóricas, sino como orientaciones metodológicas que guían hacia una aproximación de las experiencias migrantes en la frontera. En este sentido, la práctica artística que estructura la serie *Border Ghosts* se concibe como un dispositivo para reconocer y materializar formas de conocimiento que, aún persistiendo en la vida cotidiana, permanecen excluidas del campo de visibilidad institucional, buscando generar condiciones para que tales presencias puedan ser percibidas por el espectador.

Mi posición como investigador-artista —extranjero y residente en Mexicali durante dieciséis años— se enmarca en este horizonte metodológico. Más que situar la experiencia personal como motivo narrativo, esta condición permite delimitar el punto de observación desde el cual se desarrolló este prolongado trabajo, con relación a los migrantes de esta ciudad, entendiendo la proximidad cotidiana como una posición que posibilita percibir la emergencia de aquello que Gordon denomina «aparición fantasmal»: presencias que, debido a su borramiento social, irrumpen de forma intermitente y reclaman ser atendidas. La serie *Border Ghosts* surge, así, como una respuesta situada ante tales manifestaciones, con la posibilidad de que su configuración visual muestre dichas irrupciones sin pretender representarlas de forma directa.

Gordon define el *haunting* como una modalidad relacional en la que lo excluido retorna para señalar aquello que, aunque socialmente reprimido o invisibilizado, sigue actuando en el presente. Lo espectral no remite a lo ilusorio, sino a una experiencia donde los límites de lo visible

se expanden para dejar entrever heridas históricas, vínculos no resueltos y demandas silenciadas. Esta noción habilita una metodología para leer las formas en que la desaparición social se inscribe afectivamente en los cuerpos, los espacios y la memoria. En consecuencia, el *haunting* opera como un modo de conocimiento: no describe un fenómeno al margen de la realidad, sino una vía para percibir dimensiones que el registro institucional no alcanza a nombrar.

Para profundizar en esta dimensión, Gordon recurre al concepto benjaminiano de «iluminación profana» (Benjamin, 1999)⁴, entendido este como una forma de comprensión que irrumpen en la experiencia cotidiana y transforma la percepción del mundo. Este tipo de saber no se sostiene en marcos religiosos ni en sistemas de verdad institucionalizados; emerge de la fricción entre lo sensible y lo histórico, y exige una acción en respuesta a lo revelado. En el marco de este proyecto, esta idea permite comprender cómo determinados encuentros, testimonios y huellas materiales generan umbrales de percepción que pueden motivar la producción de formas visuales destinadas a sugerir aquello que retorna.

Asimismo, la propuesta de Gordon incorpora una dimensión ética: el espectro interpela y compromete, exige una memoria hospitalaria sostenida por una preocupación por la justicia. Esta responsabilidad implica no apropiarse de la experiencia del otro, sino habilitar condiciones para que su presencia —a menudo desautorizada— pueda manifestarse sin ser reducida a un objeto de observación. Esta consideración guía el enfoque de la serie *Border Ghosts*, donde la práctica artística no opera como representación de los sujetos, sino como mediación situada que aspira a amplificar las huellas existentes, de manera que el espectador pueda intuir su persistencia.

En términos operativos, el proceso metodológico se desarrolló en siete etapas:

[4] “To experience a profane illumination is to experience the sensate quality of a knowledge meaningfully affecting you [...] when you know in a way you did not know before [...] the ghost will inaugurate the necessity of doing something about it” [traducción propia] (Benjamin, 1999, p. 205).

1. Revisión e investigación documental
2. Selección de áreas para trabajo de campo
3. Realización de entrevistas a personas migrantes
4. Escaneo 3D de cuerpos, viviendas improvisadas y objetos abandonados
5. Edición de las figuras escaneadas para adaptación a la impresión 3D
6. Producción mediante impresión 3D
7. Presentación pública

Comprender este proceso como metodología —y no como una simple secuencia técnica— requiere precisar el sentido de cada componente. Las entrevistas breves permitieron registrar formas mínimas de auto-representación en sujetos cuya presencia suele disolverse en categorías estadísticas. El escaneo 3D operó como un mecanismo de recuperación material de huellas corporales y espaciales que tienden a desaparecer, activando modos de visibilización que no dependen del retrato tradicional. La edición digital y la impresión tridimensional no tenían como función producir réplicas miméticas, sino generar configuraciones escultóricas que pudieran evocar lopectral, habilitando condiciones perceptivas donde las presencias interrumpidas pudieran ser sugeridas sin fijarse de manera definitiva.

En esta articulación, cada etapa del proceso constituye una mediación que pone en correspondencia los marcos teóricos —*necropolítica, vida desnuda, haunting*— con la práctica artística situada. *Border Ghosts* se configura, así, no solo como un conjunto de obras, sino como un dispositivo metodológico que busca propiciar la percepción de aquellas experiencias que persisten en el límite de la desaparición social, ofreciendo una posibilidad de aparición y de respuesta ética ante ellas.

3. Proyecto: Border Ghosts

Este proyecto constituye una práctica artística que, apoyada en la teoría del *haunting* de Gordon, busca responder a la presencia socialmente invisibilizada de las personas migrantes en Mexicali. A continuación, se describen sus etapas de realización en cuatro fases.

En la primera fase se identificaron los lugares donde las personas migrantes habitan o solicitan apoyo durante el día. Siguiendo la metodología propuesta por Gordon, se seleccionaron aquellos espacios que, de acuerdo con la noción de *haunting*, presentaban indicios de presencias sociales no reconocidas en el ámbito cotidiano. La elección tomó en cuenta condiciones de seguridad, accesibilidad y disponibilidad de espacio para realizar entrevistas y escaneos. Finalmente, se eligieron tres sitios en los que se llevaron a cabo ocho entrevistas y seis escaneos tridimensionales⁵:

- Centro histórico: zona cercana al puerto fronterizo, con una alta concentración de migrantes en el interior y alrededores del Parque Niños Héroes Chapultepec (Figura 1).
- Terreno baldío a lo largo de Calzada James W. Stone: presencia de viviendas improvisadas construidas con cartón y materiales de desecho (Figura 2).
- Área próxima a la valla fronteriza: espacio simbólicamente asociado al cruce migratorio (Figura 3).



Figura 1. Parque Niños Héroes Chapultepec de Mexicali
Fuente: propiedad del autor

[5] Durante las entrevistas, se ofreció a las personas participantes una compensación económica o un refrigerio como muestra de agradecimiento.



Figura 2. Casa temporal de los indigentes en el baldío a lo largo de Calzada James W. Stone
Fuente: propiedad del autor

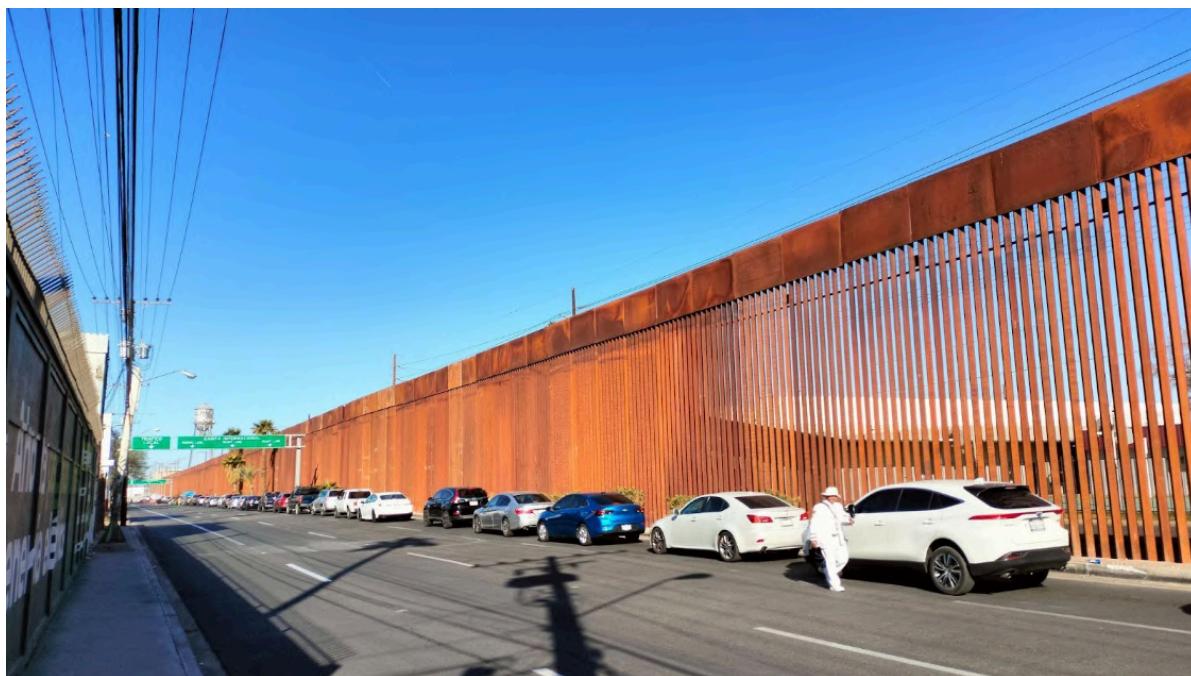


Figura 3. Zona próxima a la valla fronteriza
Fuente: propiedad del autor

En la segunda fase se realizaron entrevistas breves —de entre tres y cinco minutos— registradas en video. Se formularon preguntas relativas al nombre, origen, motivos de tránsito, circunstancias de su estancia en Mexicali, tiempo de residencia y expectativas de futuro.

La tercera fase consistió en la realización de escaneos 3D de cuerpos, pertenencias, viviendas temporales y diversos restos materiales presentes en los sitios (animales muertos, objetos abandonados y residuos orgánicos), entendidos como indicios de dinámicas de tránsito, vulnerabilidad y precariedad.

En la cuarta fase los datos obtenidos fueron procesados mediante software de edición 3D para su impresión y posteriormente enviados a un servicio estadounidense de fabricación aditiva. Las piezas resultantes, de aproximadamente 10 cm de altura, se materializaron como esculturas en pequeño formato.

Cabe señalar que las entrevistas actualmente continúan realizándose, generando el registro de nuevos datos, razón por la cual la producción permanece en curso. El proceso aquí señalado constituye un intento por responder a la espectralidad de las personas migrantes que —según lo indicado en la teoría de la *necropolítica* de Achille Mbembe— son arrojadas a *mundos de muerte* y tratadas como *muertos vivientes* (Mbembe, 2003, p. 75).

Mediante la reconstrucción material de cuerpos y huellas, se busca generar configuraciones visuales que permitan abordar experiencias y memorias que rara vez ingresan en los registros institucionales, proponiendo una forma situada de visibilización artística que dialogue con las tensiones contemporáneas en torno a movilidad, exclusión y presencia social.

Este proyecto, estructurado en torno a la noción de *haunting*, permite observar cómo determinadas presencias sociales excluidas adquieren forma a través de procesos materiales específicos. Para mostrar con claridad la relación entre el marco teórico y la práctica artística, a continuación, se presenta un estudio de caso que ilustra de manera situada cómo ciertos episodios registrados durante el trabajo de campo activan la dimensión espectral descrita previamente. Este paso intermedio permite comprender la serie *Border Ghosts* no solo como una secuencia técnica, sino como una práctica que responde a presencias que insisten en hacerse visibles.

4. Estudio de caso

En esta sección se analizan casos representativos de *Border Ghosts* para observar cómo los relatos breves y el proceso de producción activan dimensiones de la fantasmaticidad descrita previamente. Las entrevistas fueron semiestructuradas y de corta duración, centradas en datos básicos de identidad, trayectoria y expectativas.

4.1. M. A.

En el centro de Mexicali se entrevistó a M. A., quien obtenía ingresos mediante venta de artesanías y lavado de autos. Aunque tenía familia en San José, California, residía en Mexicali para evitar problemas legales. Llevaba ocho años y siete meses en la ciudad y no tenía claridad sobre un posible retorno: “sí, me gustaría ir un día, pero no sé cuál día sería” (comunicación personal, 25 de agosto de 2017) (Figuras 4 y 5).

El año de la entrevista se enviaron sus escaneos 3D a un servicio estadounidense de impresión. La pieza fue enviada deliberadamente a una dirección errónea para representar simbólicamente la incertidumbre de su paradero. Una réplica y la factura de impresión se exhibieron en la Séptima Bienal Internacional de Arte Visual Universitaria de la Universidad Autónoma del Estado de México en 2018.

En su caso, el *haunting* se manifiesta en la imposibilidad de proyectar un futuro: el extravío intencional de la pieza reproduce la fragilidad biográfica y el riesgo de desaparición que atraviesan su experiencia.



Figura 4. M. A. y un individuo en la vía pública

Fuente: propiedad del autor



Figura 5. Inmigrante M. A., Autor: Teruaki Yamaguchi, Año de producción: 2018, Técnica: Escaneo 3D, impresión 3D (Filamento SVS), Dimensiones: 3.6 x 12 x 4.8 cm. Lugar de producción: Mexicali/EE.UU.

Fuente: propiedad del autor

4.2. J. D.

En el Parque Niños Héroes Chapultepec se entrevistó a J. D., originario de Chiapas. Tras ser deportado de EE. UU. en 2009, residía en Mexicali realizando trabajos eventuales. Vivía en situación de calle y había desarrollado diabetes sin acceso efectivo al sistema de salud.

Relató que el día anterior le robaron su mochila con identificación, dinero y medicamentos. Sobre un posible cruce hacia EE. UU., expresó: “no pienso regresar... con la situación del nuevo presidente [Trump], sería un error irme nada más a gastar a lo tonto” (comunicación personal, 19 de marzo de 2025).

En este caso, el *haunting* surge de pérdidas sucesivas —documentos, salud, pertenencias— que fragmentan la continuidad biográfica y producen un retorno constante de la vulnerabilidad (Figuras 6 y 7).



Figura 6. J. D.
Fuente: propiedad del autor



Figura 7. Border Ghost: J. D. *Autor:* Teruaki Yamaguchi, *Año de producción:* 2025, *Técnica:* Escaneo 3D, impresión 3D (Filamento PLA), *Dimensiones:* 6.7 x 13.5 x 8 cm, *Lugar de producción:* Mexicali/EE.UU.
Fuente: propiedad del autor

4.3. J.

J., originario de Oaxaca, fue entrevistado también en el Parque Niños Héroes Chapultepec. Deportado de EE. UU. aproximadamente siete años atrás, residía en Mexicali debido a problemas de salud que le impedían mantener un empleo estable. Manifestó su voluntad de permanecer en la ciudad y no regresar a Oaxaca, donde no tenía vivienda propia.

Aquí, la fantasmaticidad se expresa como suspensión temporal: la espera prolongada, la falta de documentos y la imposibilidad de retorno configuran un tiempo detenido que reorganiza su vida cotidiana (comunicación personal, 19 de marzo de 2025) (Figuras 8 y 9).



Figura 8. J.
Fuente: propiedad del autor



Figura 9. Border Ghost: J., Autor: Teruaki Yamaguchi, Año de producción: 2025, Técnica: Escaneo 3D, impresión 3D (Filamento PLA), Dimensiones: 9.0 x 14.8 x 10.8 cm, Lugar de producción: Mexicali/EE.UU.
Fuente: propiedad del autor

4.4. Comunidad temporal en la calzada James W. Stone (en producción)

En un terreno baldío, sobre la calle James W. Stone, se entrevistaron a cuatro personas que habitaban viviendas hechas con cartón y materiales de desecho: R. S. y M. L. R. (Mexicali), así como C. C. y D. (Colima), ambos deportados tras seis años en EE. UU. Se encontraban desde hace tres años realizando trabajos eventuales en Mexicali.

C. C. explicó que los programas de apoyo rara vez funcionan en la práctica y que la mayoría de los albergues permiten estancias de sólo una a dos semanas: “así son las reglas. 15 días y ya estuvo... Durante la estadía no podemos trabajar” (comunicación personal, 3 de junio de 2025).

R. S. informó en privado que recibía amenazas del propietario del terreno y que la policía frecuentemente lo detenía cuando pedía limosna. M. L. R. señaló como objetivo conseguir un empleo estable y una vivienda segura (comunicación personal, 3 de junio de 2025) (Figuras 10 y 11).

Ese mismo día se escanearon las viviendas y a algunos ocupantes. Semanas después, una de las casas improvisadas apareció calcinada. Durante las entrevistas, un consumidor de drogas inyectables mostró deliberadamente una aplicación, evidenciando la normalización de la violencia en el lugar. Durante el trabajo de campo se observaron dinámicas cotidianas asociadas al consumo de sustancias, lo que evidenciaba un ambiente de vulnerabilidad y tensión normalizada en la zona.



Figura 10. Comunidad temporal de la Calzada James W. Stone
Fuente: propiedad del autor



Figura 11. Border Ghost: Casa temporal (en proceso)., *Autor:* Teruaki Yamaguchi, *Año de producción:* 2025,
Técnica: Escaneo 3D por Polycam, *Lugar de producción:* Mexicali.
Fuente: propiedad del autor

Días después de lo ocurrido se conversó con el propietario del terreno, quien relató que en la década de 1970 su familia sufrió asesinatos y el incendio de su casa tras un conflicto comercial. Sobre los incendios recientes dijo no saber quién los provocó: “no sé quién quemó” (comunicación personal, 14 de julio de 2025) (Figura 12).



Figura 12. Restos calcinados de la casa provisional.
Fuente: propiedad del autor

La superposición de relatos —el incendio de su vivienda en el pasado y la quema reciente de las casas temporales— muestra una continuidad estructural de despojo y violencia. Este eco biográfico amplía la dimensiónpectral del caso, revelando cómo ciertas heridas retornan en el territorio y en las vidas que lo habitan.

4.5. Objetos

Se seleccionaron y escanearon en 3D diversos objetos encontrados en las inmediaciones de la frontera —segmentos del muro fronterizo, un zapato sin par, una mazorca mordida y el cuerpo de una paloma—, entendidos como huellas materiales vinculadas a los tránsitos y a las presencias ausentes. Aunque no remiten directamente a los cuerpos de las personas migrantes ni a sus espacios habitados, estos objetos funcionan como indicadores de prácticas cotidianas, trayectorias interrumpidas y formas de vida en movimiento.

Integrados posteriormente con otros datos de escaneo, los elementos presentados operan como soportes materiales de una memoria mínima y fragmentaria. Su incorporación en las obras finales permite explorar la dimensiónpectral de la movilidad forzada, no a partir de escenas explícitas, sino mediante rastros que aluden a presencias que estuvieron y desaparecieron, contribuyendo así a la configuración de la fantasmaticidad en la serie Border Ghosts (Figuras 13, 14 y 15).



Figura 13. Border Ghost: Paloma., *Autor:* Teruaki Yamaguchi, *Año de producción:* 2025, *Técnica:* Escaneo 3D, impresión 3D (Filamento PLA), *Dimensiones:* 11.3 x 2.4 x 15 cm, *Lugar de producción:* Mexicali/EE.UU.
Fuente: propiedad del autor



Figura 14. Border Ghost: Muro., *Autor:* Teruaki Yamaguchi, *Año de producción:* 2025, *Técnica:* Escaneo 3D, impresión 3D (Filamento PLA), *Dimensiones:* 9.1 x 14 x 24.9 cm, *Lugar de producción:* Mexicali/EE.UU.
Fuente: propiedad del autor



Figura 15. Border Ghost: Zapato (en proceso). Autor: Teruaki Yamaguchi, Año de producción: 2025, Técnica: Escaneo 3D por Polycam, Lugar de producción: Mexicali.
Fuente: propiedad del autor

Conclusiones: de lo fantasmal a la memoria afectiva

Este trabajo examinó, mediante el proyecto artístico *Border Ghosts*, cómo es posible activar visual y metodológicamente la presencia de cuerpos y existencias migrantes que han sido borradas de los registros institucionales. A partir de los marcos conceptuales de Avery Gordon (*haunting*), Achille Mbembe (*necropolítica*) y Ariadna Estévez (*dispositivos necropolíticos* en México), se analizó la manera en que determinadas presencias —aunque excluidas del archivo oficial— continúan manifestándose como huellas, retornos afectivos o interrupciones en la biografía de quienes transitan la frontera.

Los casos de estudio mostraron que, incluso en contextos de extrema precariedad, las personas migrantes buscan articular relatos mínimos sobre sí mismas. Aunque estos testimonios no ingresan en los sistemas formales de documentación, constituyen un punto de partida para la construcción de un circuito alternativo de memoria. En este sentido, el proyecto no replica las narraciones de los entrevistados, sino que las convierte en el fundamento para una respuesta artística que reconoce su demanda de visibilidad.

Las herramientas digitales —fotografía, video, escaneo e impresión 3D— permitieron generar soportes materiales donde estas huellas fragmentarias adquieren una presencia simbólica. Más que producir representaciones miméticas, el proceso buscó abrir un espacio de atención y de reconocimiento ético hacia experiencias que, por su precariedad institucional, tienden a desaparecer sin dejar registro.

La posición metodológica del artista se configuró como la de un mediador sensorial: un agente que escucha, registra y traduce señales débiles provenientes de vidas que han sido desplazadas hacia los márgenes del sistema social. Esta perspectiva desplaza la noción tradicional de autoría y subraya el papel de la práctica artística como un dispositivo que posibilita la aparición de memorias afectivas fuera de los circuitos institucionales.

Así, *Border Ghosts* no pretende resolver la violencia necropolítica que afecta a los migrantes, sino proponer un modo de aproximación sensible que produzca visibilización allí donde los archivos formales fallan. La aparición fantasmal no se entiende como metáfora, sino como una forma de interpellación: una solicitud de reconocimiento que exige una respuesta situada.

En este proceso, la figura del artista se reafirma como un mediador sensorial más que como un autor que impone una visión propia. Siguiendo la orientación metodológica planteada en la introducción, la práctica artística no busca apropiarse de las huellas testimoniales, sino habilitar su aparición. De este modo, el proyecto activa un modo de escucha y de traducción sensible que permite que las presencias espirituales retornen en el ámbito visual sin ser reducidas a una representación fija. Esta posición del artista como mediador constituye el eje que articula la dimensión política, afectiva y ética de *Border Ghosts*.

A pesar de lo anterior, estas conclusiones no representan un cierre definitivo. La práctica artístico-teórica aquí desarrollada se plantea como un método abierto, capaz de seguir generando memoria en diálogo con nuevas experiencias y nuevos relatos. Más que ofrecer una solución, el proyecto plantea una continuidad: la necesidad de seguir explorando cómo el arte puede acompañar, de manera ética y situada, a aquellas vidas que permanecen en los bordes de lo visible.

Referencias citadas

- Agamben, G. (1998). *Homo sacer: Sovereign power and bare life*. Stanford University Press.
- Alarcón, Á., Gigena, F. G. y Coppi, G. (2024, 13 de marzo). "Smart borders" and the making of a humanitarian crisis. Access Now. <https://www.accessnow.org/smart-borders-and-the-making-of-a-humanitarian-crisis/>
- Benjamin, W. (1990). Surrealism: The last snapshot of the European intelligentsia (E. Jephcott, Trans.). In D. Kellner (Ed.), *Critical theory and society: A reader* (pp. 47–56). Routledge.
- Difusión FJEDD (2024, 17 de diciembre). *Contribuciones de la Fundación para la Justicia para el Relator Especial de Naciones Unidas sobre migrantes para la elaboración de su informe sobre el fenómeno de las personas migrantes desaparecidas – análisis de los derechos humanos*. Fundación para la Justicia. <https://www.fundacionjusticia.org/contribuciones-de-la-fundacion-para-la-justicia-para-el-relator-especial-de-naciones-unidas-sobre-migrantes-para-la-elaboracion-de-su-informe-sobre-el-fenomeno-de-las-personas-migrantes-desaparecidas/>
- Difusión FJEDD (2025, 29 de abril). *Mecanismos transnacionales existentes para la búsqueda e investigación en casos de personas migrantes desaparecidas*. Fundación para la Justicia. <https://www.fundacionjusticia.org/mecanismos-transnacionales-existentes-para-la-busqueda-e-investigacion-en-casos-de-personas-migrantes-desaparecidas/>
- Estévez, A. (2018). The necropolitical dispositif of production and administration of forced migration at the United States-Mexico border. *Estudios Fronterizos*, 19, e010. <https://www.scielo.org.mx/pdf/estfro/v19/2395-9134-estfro-19-e010-en.pdf>
- Estévez, A. (2025, 10 de abril). El tecnofacismo de Trump 2.0. Seminario Estudios Críticos del Derecho y Migraciones, UNAM. <https://ecdm.juridicas.unam.mx/node/172>
- Foucault, M. (1980). Power/knowledge: Selected interviews and other writings, 1972–1977 (C. Gordon, Ed.; C. Gordon, L. Marshall, J. Mepham y K. Soper, Trans.). Pantheon Books.
- Galarza, C. (2025, 23 de enero). Señalan reducción de 54% en presupuesto para atención de migrantes. La Voz de la Frontera. <https://oem.com.mx/lavozdelafrontera/local/senalan-reduccion-de-54-en-presupuesto-para-atencion-de-migrantes-21314888>
- Gobierno de México (2023). *Albergues para migrantes en México*. Observatorio de Migración Internacional y Movilidades Humanas. <http://omi.gob.mx/es/OMI/ApMMX#:~:text=Por%20parte%20de%20las%20OSC's,retornada%20o%20est%C3%A1%20en%20tr%C3%AAnsito>
- Gordon, A. F. (2008). *Ghostly matters: Haunting and the sociological imagination* (2nd ed.). University of Minnesota Press.
- Instituto Nacional de Migración (2025, 28 de marzo). Acciones humanitarias de Grupos Beta [Publicación de Facebook]. <https://www.facebook.com/watch/?v=2121300004971892>
- Instituto Nacional Electoral (2020). Mexicanas/os residentes en el extranjero, ¿Quién puede votar en México? Página oficial del Instituto Nacional Electoral. <https://igualdad.ine.mx/igualdad/mexicanos-residentes-en-el-extranjero/>
- Jiménez, A. (2025, 4 de agosto). Albergue federal no se instalará de nuevo: Ruiz Uribe. La Voz de la Frontera. <https://oem.com.mx/lavozdelafrontera/local/albergue-federal-no-se-instalar%C3%A1-de-nuevo-ruiz-uribe-25084739>
- Lakhani, N. (2017, 12 de diciembre). This is what the hours after being deported look like. The Guardian. <https://www.theguardian.com/inequality/2017/dec/12/mexico-deportation-tijuana-trump-border>

Mbembe, A. (2003). *Necropolítica seguido de Sobre gobierno privado indirecto* (E. Falomir Archambault, Trad. y ed.). Melusina.

Méndez Fierroz, H. (2024, 19 de agosto). La frontera inteligente Estados Unidos-México: Representaciones de tecnología y construcción del migrante irregular como amenaza-enemigo. *Estudios Fronterizos*, 24. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-69612023000100205

Müller, F. I. y Richmond, M. A. (2023). The technopolitics of security: Agency, temporality, sovereignty. *Security Dialogue*, 54(1), 3–20. <https://doi.org/10.1177/09670106221141373>

Raziel, Z. (2025, 24 de enero). A breakdown of the Mexicans deported from the US: 4.4 million in 15 years, from Obama's iron fist to Trump's xenophobia. El País. <https://english.elpais.com/usa/2025-01-24/a-breakdown-of-the-mexicans-deported-from-the-us-44-million-in-15-years-from-obamas-iron-fist-to-trumps-xenophobia.html>

Tapia, M. (2025, 23 de enero). Varados 177 migrantes en Mexicali tras citas canceladas mediante CBP One. La Voz de la Frontera. <https://oem.com.mx/lavozdelafrontera/local/reconoce-alcaldesa-a-177-personas-varadas-por-eliminacion-de-cbp-one-21291035>

TRAC Immigration (2024, 19 de noviembre). Asylum grant rates decline by a third. <https://tracreports.org/reports/751/>

Prácticas de escucha y mundos asociados en *Sideral* de Marcela Armas y Gilberto Esparza



Listening Practices and Associated Worlds
in *Sideral* by Marcela Armas and Gilberto Esparza

Magdalena Mastromarino

magdalena.mastromarino@gmail.com

Universidad del Salvador | Universidad Nacional de Tres de Febrero | CONICET

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-1124-3779>

ARTÍCULO ACADÉMICO

Recibido: 12|08|2025

Aprobado: 11|12|2025

Resumen

El presente trabajo analiza *Sideral*, un proyecto artístico realizado por Marcela Armas y Gilberto Esparza que consiste en la sonificación de diversos meteoritos para crear dispositivos de escucha basados en sus campos electromagnéticos. El enfoque conceptual parte de los aportes de Bruno Latour y Vinciane Despret, cuyas perspectivas —inscriptas en las ontologías relacionistas y en las aproximaciones posthumanistas de los estudios de ciencia y tecnología— permiten reconsiderar los régímenes de agencia y las formas de cohabitar mundos heterogéneos.

Desde este marco, en un primer lugar, reexaminaremos el discurso kantiano sobre lo sublime y su rol en la constitución de la estética. Nos centraremos en cómo ésta noción contribuye a modelar la separación ontológica radical que la modernidad impone entre los seres humanos y aquello que define como mundo natural.

Por último, en diálogo con el concepto de *Umwelt* de Jakob Von Uexküll, se explorarán las condiciones de posibilidad de una escucha situada que emerge del encuentro entre mundos heterogéneos, tal como se manifiesta en *Sideral*.

Palabras clave: Nuevos materialismos, Naturaleza, Sonificación, Sublime, Umwelt.

Abstract

This paper examines *Sideral*, an artistic project by Marcela Armas and Gilberto Esparza that consists of the sonification of various meteorites to create listening devices based on their electromagnetic fields. The conceptual approach draws on the contributions of Bruno Latour and Vinciane Despret, whose perspectives—situated within relational ontologies and posthumanist approaches in science and technology studies—make it possible to reconsider regimes of agency and the ways of co-inhabiting heterogeneous worlds.

From this framework, we first reexamine the Kantian discourse on the sublime and its role in the constitution of aesthetics. We focus on how this notion helps shape the radical ontological separation that modernity imposes between human beings and what it defines as the natural world.

Finally, in dialogue with Jakob von Uexküll's concept of *Umwelt*, we explore the conditions of possibility for a situated form of listening that emerges from the encounter between heterogeneous worlds, as manifested in *Sideral*.

Keywords: New Materialisms, Mature, Sonification, The Sublime, Umwelt.

Introducción: Notas preliminares sobre La Concepción

El meteorito *La Concepción* fue descubierto el 29 de abril de 1780 en la Sierra de Adargas, en el municipio de Jiménez, Chihuahua, México. Inicialmente trasladado a la hacienda de donde recibe su nombre, fue sometido durante el período virreinal a varios intentos de fundición que no prosperaron. Con el creciente interés en la meteorítica hacia fines del siglo XIX fue trasladado al Palacio de Minería. Allí permaneció en el vestíbulo principal del edificio, junto a otros cinco ejemplares.

Mientras que en el período imperial la meteorítica se destacó por la intervención de empresas científicas extranjeras interesadas en transportar estos cuerpos a instituciones europeas, los comienzos de la etapa republicana estuvieron marcados por un renovado impulso de la actividad científica, orientado al progreso nacional y a la modernización

del país¹. Desde 1979, La Concepción se encuentra bajo resguardo del Instituto de Astronomía de la UNAM, ubicado en Ciudad Universitaria, Ciudad de México. Una mirada por los datos que ofrece el establecimiento nos acerca a sus características formales. Se trata de una masa clasificada como meteorita férrea, de aproximadamente tres toneladas, compuesto principalmente por hierro y níquel. Siguiendo los estudios sobre paleomagnetismo —disciplina que investiga las cualidades magnéticas de la Tierra— estos se ubican dentro de la clase de los meteoritos metálicos, siendo capaces de conservar registros de sus trayectorias por el sistema solar, generando huellas que quedan cifradas en las capas superficiales de su campo electromagnético. Estos cuerpos celestes, tradicionalmente opacados por los relatos de la modernidad que privilegiaron su tamaño, riqueza mineral o capacidad destructiva, contienen una memoria material que desafía las distinciones entre lo vivo y lo no vivo, lo activo y lo inerte. Exhibidos en museos, planetarios o institutos, suelen ser presentados como ejemplos de una naturaleza desanimada, vaciada de su potencia simbólica y sometida a las peripecias de las diversas dinámicas extractivistas y colonialistas.

Tal como analiza la Colectiva Materia, el dispositivo museal mantiene una estrecha relación con aquella construcción de la naturaleza entendida como paisaje: una representación que emerge desde un punto de vista no situado, sostenido por un sujeto pretendidamente universal y exterior al mundo. Este relato que se consolida la modernidad, no solo ha caracterizado a los museos de bellas artes, sino también a los de etnografía e historia natural. Como veremos más adelante, los juicios estéticos de lo bello y lo sublime con los que Kant caracterizó a la experiencia estética —jugaron, en este sentido, un rol determinante². Estos afianzaron, por un lado, la creación de un mundo disponible, visible, mensurable y cartografiable; por otro, la posibilidad de representarlo visto desde la distancia³.

[1] Vega y Ortega Báez, Rodrigo Antonia. “La meteórica a través de la prensa de la ciudad de México (1863–1876),” *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 41, no. 2 (2014) http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0120-24562014000200005&script=sci_arttext&tlang=es.

[2] La Colectiva Materia está integrada por las filósofas argentinas Noelia Billi, Guadalupe Lucero y Paula Fleisner. Su enfoque estético se enmarca en una perspectiva materialista y posthumana.

[2] Ejemplo de ello son los globos terráqueos. Como señala Paula Fleisner «Como ya ha sido dicho, lo que el así llamado Occidente pergeñó fue la administración y posesión total de un territorio, el planeta, fantaseado como un globo disponible en la mano imperial y con ella, la disponibilidad de todo aquello considerado “recurso”, “natural” o “humano”, para la consecución de los fines de determinado sector de la humanidad.» (2022), 202.

Ahora bien, como señalan las autoras: “Esta mirada crítica sobre la cuestión de la naturaleza y el paisaje adquiere renovada relevancia al observar el modo en que el arte contemporáneo reconfigura y en cierto modo tergiversa el horizonte sobre el que ambos conceptos se erigen”⁴

En 2017, los artistas Marcela Armas y Gilberto Esparza —junto con Daniel Llermaly, Diego Liedo y Carlos Chinchillas— iniciaron *Sideral*, un proyecto que propone la creación de instrumentos especialmente diseñados para distintos meteoritos (entre ellos, *La Concepción*), a fin de que sus campos electromagnéticos intervengan en composiciones musicales. El presente trabajo analiza esta producción, inscripta en una serie de prácticas artísticas contemporáneas de sonificación de diversos fenómenos naturales, que trabajan en la relación entre arte y ciencia.

Tengamos en cuenta, que si bien en *¿Qué es la filosofía?*, Deleuze y Guattari establecen que tanto la filosofía como las ciencias, y el arte comparten una vocación creadora, estas proceden de modos distintos⁵. Por ejemplo, mientras que la filosofía se sirve de frases, que no siempre se traducen en proposiciones; la ciencia extrae prospectos, y el arte perceptos y afectos. “En cada caso, el lenguaje se ve sometido a penalidades y usos incomparables, que no definen la diferencia de las disciplinas sin constituir al mismo tiempo sus cruzamientos perpetuos.”⁶ En este sentido podemos pensar que prácticas artísticas como *Sideral* son centrales a la hora de pensar los modos de reterritorialización entre estos ámbitos.⁷

Es por ello, que, con el fin de dar cuenta de la productividad de sus intersecciones, propongo el siguiente recorrido. En una primera instancia, trazaré un breve análisis del discurso kantiano de lo sublime, organizador de la estética moderna, responsable, junto a demás dispositivos, del des agenciamiento de una naturaleza, pensada

[4] Colectiva Materia, *Paisaje y naturaleza desde una estética materialista posthumana*, en *La tierra (no) resistirá*, Casa Río Lab, 2020, 217.

[5] Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?* (Buenos Aires: Cactus, 1993), 11.

[6] Ibid., 42.

[7] Deleuze y Guattari describen que, junto a las “líneas de articulación o de segmentaridad, estratos, territorialidades”, existen también “líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de desestratificación”. Estos movimientos son “siempre relativos y co-implicados.” (Deleuze&Guattari, 2004), 13. En este sentido nos referimos a las prácticas artísticas que abordan los cruces entre arte y ciencia, y a como estas logran desprenderse parcialmente de su régimen técnico-científico para abrirse a nuevas modalidades.

exclusivamente como recurso⁸. En segundo lugar, examinaré la obra *Sideral* a la luz del concepto de Umwelt, propuesto por el etólogo Jakob Von Uexküll, con el objetivo de analizar cómo la coexistencia de fronteras permeables y cambiantes entre mundos asociados, permiten, en este caso, el encuentro de diferentes formas de sensibilidad.

Más que traducir datos, *Sideral* propone una ecología sonora especulativa, donde lo inhumano se inscribe en redes culturales y materiales que desafían toda representación lineal o totalizante. Un territorio híbrido en el que funciones científicas —datos, mediciones, registros electromagnéticos— se reterritorializan en una trama afectiva⁹.

Lo sublime Kantiano y la eliminación del exceso

La caracterización kantiana de lo bello y lo sublime ha codificado una de las más poderosas analogías entre creación artística y naturaleza. Estos conceptos han funcionado como mecanismos de diferenciación radical entre los hombres y las demás entidades, y contribuyendo así a la progresiva objetivación de la naturaleza y al despojo de su inherente agencialidad.

Si en la *Critica de la razón pura* Kant establece las condiciones del conocimiento, y en la *Critica de la razón práctica* delimita las posibilidades de la acción sustentada en la libertad, es en la *Critica del juicio* donde se abre un pasaje entre ambos polos, al problematizar las leyes particulares de la naturaleza. Allí, el filósofo introduce la novedad de los

[8] Entendemos la noción de des-agenciamiento en el marco de los nuevos materialismos. Este término señala un campo teórico heterogéneo que emerge con fuerza desde finales de los años noventa, en diálogo con enfoques como la teoría del actor-red, la ontología orientada a objetos, el feminismo material y los estudios ecocríticos. En esta línea autoras como Diana Coole, Samantha Frost, Jane Bennett y Karen Barad coinciden en problematizar el modelo moderno que separó de manera tajante al sujeto pensante de una materia pasiva, estable y carente de agencia. Lejos de esa visión, estas perspectivas proponen concebir a la materia como un ámbito dinámico, explorando las consecuencias que implica concebir la agencialidad desde una perspectiva post-antropocéntrica, relacional y encarnada.

[9] En los nuevos materialismos, el afecto no remite a una emoción interior del sujeto. Tal como lo establece Jane Bennet, quien retoma la noción espinosista “Los cuerpos orgánicos e inorgánicos, los objetos naturales y culturales (estas distinciones no son particularmente importantes aquí) son todos afectivos” este es entendido “como la capacidad de cualquier cuerpo para la actividad y la capacidad de respuesta.” (2010), 5. Por otro lado, la autora nos invita a ejercitarse una atención sensorial y paciente frente a las fuerzas no humanas “que operan fuera y dentro del cuerpo humano”, 6. Ese gesto de apertura es el que orienta el trabajo de este escrito.

juicios reflexionantes capaces de operar sin concepto o ley previa, guiados por una suposición de finalidad que no podemos enunciar explícitamente. Frente a la regularidad de los fenómenos naturales, la razón actúa como si estos respondieran a un diseño. La analogía con la obra de arte ilumina este procedimiento. En el juicio estético sobre lo bello, la imaginación sintetiza elementos sensibles bajo una legalidad tácita, sin que podamos enunciar la regla que orienta a la misma. La imaginación —que en Kant no se asocia con la creatividad desbordante, sino con la facultad de enlazar intuiciones— actúa aquí como si estuviera subordinada a un concepto, sin que el mismo se halle disponible. Así, lo bello genera una armonía entre imaginación y entendimiento, un “libre juego” de facultades que produce una satisfacción desinteresada, sin referencia a la utilidad ni a lo moral. Lo bello no depende de la materia, ni del contenido, sino de una forma que parece tener sentido por sí misma: un acuerdo tácito que instituye una validez universal, aunque subjetiva¹⁰. Como bien Analiza Tomas Eagleton los bello se destaca portando una especie de perfección que se asimila a la razón, y este consenso espontáneo, que surge por la mera contemplación, se genera “la promesa de que esta vida, a despecho de su aparente arbitrariedad y oscuridad, podría de hecho comportarse, en cierto sentido, de modo muy similar a una ley racional”¹¹. Lo bello, habilita de este modo la posibilidad de pensar en una técnica de la naturaleza, y así ampliar nuestra concepción mecanicista del mundo.

Ahora bien, el caso de lo sublime es distinto. Aquí, nos enfrentamos a una experiencia en la que la naturaleza se nos presenta sin una forma definida, llevando a la imaginación al límite de sus propias capacidades. La inmensidad del océano tempestuoso, la grandeza de las montañas o el vasto cielo estrellado, son algunos de los ejemplos de estas fuerzas, que, inadecuadas a nuestro conocimiento sensible, generan un movimiento del espíritu, que se desata de las coerciones de las facultades previamente asignadas y diferenciadas, para hundirse en lo incomprensible. Si lo bueno, lo bello y lo agradable se sostienen en la impermanencia, lo

[10] Como explica Kant cuando algo nos parece bello, sentimos que cualquiera debería poder experimentar lo mismo. De allí que el juicio de gusto reclame una validez universal que no depende de reglas objetivas sino de la estructura común de nuestras facultades.

[11] Eagleton, Terry, *La estética como ideología*. Trad. Germán Cano y Jorge Cano Cuenca (Madrid: Editorial Trotta, 2006), 70

sublime supone un principio de metamorfosis. Sin embargo, Kant no le ofrece al sujeto la experiencia del exceso, sino el resguardo del repliegue. Así, refugiándose en su interioridad, es que logrará encontrar un estado de conciencia moral, en donde cielo y tierra se separan. El sentimiento de lo sublime introduce la posibilidad de vivenciar la existencia de una facultad suprasensible que es superior aun a la naturaleza en su enormidad u omnipotencia. Lo sublime suspende el peligro. Es la alegría que sobreviene luego de su retirada. Aunque, la Exaltación de lo humano exige un corte: la parálisis de aquello que nos commueve. La naturaleza sublime debe correrse para así hacerle lugar a la sublimidad del sujeto. Éste, bajo la ilusión de dominación de todo otro, desecha la oportunidad de vérselas con lo irrepresentable. Es por ello que los otros cuerpos incluso los planetas devienen un cuerpo cualquiera, “un cuerpo que no es ya el suelo desde y con el cual cohabitamos, sino una pura superficie abstracta que se mueve, evidentemente, pero impulsada por su desanimación”¹². Como sucede con los meteoritos exhibidos en museos de ciencias naturales —extraídos de sus entornos originales y reinscritos en espacios donde el fenómeno celeste, testimonio de fuerzas cósmicas inabarcables, es domesticado para convertirse en pieza museal—, estos cuerpos pasan a ser clasificados y ordenados dentro de una narrativa científica que los estabiliza y neutraliza. En este sentido, lo sublime aparece aquí como la transformación de una amenaza potencial en un vestigio inerte, dispuesto bajo vitrinas y etiquetas que lo reducen a objeto de contemplación segura.

Ahora, cabe destacar, que, bajo esta lógica, no sólo la naturaleza queda desanimada tras la conquista sublime sino también el arte resulta despojado de su riqueza sensible, y confinado a los regímenes de la representación.

De pensar el arte y la naturaleza bajo el paradigma de la creación, es decir desde una cosmogonía que pregunta por su origen, asistimos a la pérdida de su trama histórica. Me refiero al conjunto de prácticas, mediaciones, saberes y contingencias que configuran tanto las formas de producción artística como los modos culturales de vinculación con la naturaleza.

[12] Lucero, Guadalupe. “Consideraciones sobre el imaginario estético astronómico en el ejemplo de Campo del cielo.” *Aisthesis*, núm.72 (2022), 135.

Mundos asociados: El concepto de Umwelt en Jacob Von Uexküll

Si nos encontramos ante un prado cubierto de flores, lleno de abejas que zumban, donde las mariposas revoloteaban, las libélulas vuelan, los saltamontes dan grandes saltos sobre la hierba, donde los ratones se escabullen y los caracoles se arrastran con lentitud, nos preguntaremos involuntariamente: ¿presenta el prado el mismo espectáculo a los ojos de animales tan distintos como lo hace a nuestros ojos?¹³

Mientras que la concepción kantiana moldeó una idea de naturaleza concebida de manera uniforme ante la subjetividad humana, Jakob Von Uexküll, a través de su concepto de *umwelt*, nos invita a pensar en la posibilidad de un entramado de mundos vividos, en los cuales cada ser experimenta su entorno de manera única. *Teoría de la significación*, publicado en 1934 en pleno auge del funcionalismo, desafía el dominio de la biología reduccionista y las concepciones mecanicistas del mundo natural, ofreciendo una visión que reconoce la subjetividad no humana. Según el autor, el animal está ligado a un mundo habitable que recorta y construye a partir de sus percepciones, estableciendo una relación intrínseca e inseparable con su entorno. El medio captura y, a su vez, existe por las capturas de las que es objeto. El animal lejos de percibir el mismo mundo que el humano, experimenta, al igual que este, un mundo asociado a su propia manera de atribuir significados, convirtiéndose en sujeto en la medida en que otorga sentido a lo que percibe. Esta significación siempre responde a una relación dinámica con un medio que es móvil, variable y de fronteras permeables. En este proceso, los “seres-con-un-mundo asociado” se transforman mutuamente.

Según este enfoque no existe una perspectiva privilegiada ni una totalidad trascendente. Lo que está en juego en este mundo múltiple no es el hecho de que una especie comprenda cómo la otra ve el mundo — como podría sugerir el “subjetivismo”—, sino que aprenda a descubrir qué mundo expresa, de qué mundo es el punto de visa¹⁴. El mundo está en proceso constante de múltiples objetivaciones. En lugar de invitarnos al repliegue, esta perspectiva nos obliga al arte de la composición. Ante

[13] Von Uexküll, Jacob, *Teoría de la significación*, Trad. Enrique Salas (Buenos Aires: Cactus, 2024), 46.

[14] Despret, Vicianne, *¿Qué dirían los animales... si les hiciéramos las preguntas correctas?* Trad. Sebastián Puente (Buenos Aires: Cactus, 2018), 181.

una naturaleza desanimada, el *umwelt* despoja al mundo objetivo de su familiaridad y se convierte en una apuesta por aquello que lo sublime descartó: una extrañeza capaz de hacer temblar nuestro suelo.

La posibilidad de una ecología política

Hacer que convivan dos mundos de manera inteligente no solo supone pensar y dedicarse a lo que exige esta convivencia, sino igualmente interesarse en lo que inventa y metamorfosea¹⁵

Una forma peculiar de esquivar la captura —y con ello, el sentido— aparece en ciertas estrategias de supervivencia animal. Vinciane Despret advierte: Fingirse muerto ante una amenaza no implica simplemente la inmovilidad, sino una interrupción deliberada del intercambio perceptivo. Lo muerto no tiene significación: los animales se hacen los muertos ante su depredador, para evitar una captura significante por parte del mismo. Esta escena revela una dimensión clave del concepto de *Umwelt*: sólo aquello que entra en relación activa con otro puede devenir significativo. Fingirse muerto es sustraerse de esa red de significaciones. Lo muerto, entonces, no es, para el autor, simplemente lo inerte, sino lo que ha sido excluido de toda posibilidad de relación.¹⁶

La idea moderna de naturaleza como fondo neutro y disponible es también la pérdida de una trama sensible e histórica: allí donde hubo relaciones activas, restan cuerpos mudos. Desde distintos frentes, los nuevos materialismos han cuestionado esta herencia, desmontando la concepción de una materia pasiva y exenta de agencia. En esta dirección, Jane Bennett se pregunta en *Materia vibrante* qué ocurriría si tomáramos en serio la vitalidad de los cuerpos¹⁷. Su apuesta apunta a pensar una

[15] Ibid.,179. El concepto de *umwelt* ha sido retomado explícitamente por autoras como Vinciane Despret dentro del campo de los nuevos materialismos, como una forma de repensar los modos de la agencia más allá de lo humano.

[16] Ibid., 175-182.

[17] Bennet, Jane, *Materia Vibrante*, Trad Maximiliano Gonnet (Buenos Aires: Caja Negra, 2018).

materia que no solo resiste o bloquea, sino que también transforma y compromete. Para ello, retoma el antiguo sentido del término *physis*, y su referencia a aquello que brota, nace, se abre y se despliega: un proceso continuo de formación y deformación, un devenir activo que no pertenece exclusivamente al ámbito humano. Retomando a Bergson la materialidad aparece como un continuo indivisible de devenires cuyos elementos proteicos no sólo están exquisitamente imbricados en un ambiente fluido, sino que son ese mismo flujo. De este modo, los cuerpos son capaces de modificar y ser modificados, de entrar en composición con otros, de generar alianzas y relaciones dinámicas, como una red vibrante que atraviesa los límites tradicionales entre lo vivo y lo no vivo, lo humano y lo no humano. Se vuelve entonces necesario un arte de la escucha ampliada, capaz de percibir las variaciones, las intensidades, los pequeños desvíos que hacen de la materia algo más que una sustancia disponible. Una fuerza inestable, relacional y siempre en devenir, que en palabras de Rancière, participe en la redistribución de lo sensible, transformando la división entre sujetos hablantes y objetos mudos, que, aun con sus asimetrías, son capaces de participar de una posible ecología política.¹⁸

Sideral (2016-2020)

La sonificación es una técnica que consiste en traducir información a sonidos no verbales. Este procedimiento, que ha cobrado relevancia desde mediados de la década de 1990, funciona como una contrapartida acústica de la visualización de datos. Mediante el uso de atributos sonoros como el ritmo, la frecuencia, la intensidad o el tono, hace posible detectar variaciones o patrones que, en ciertos contextos, podrían pasar desapercibidos visualmente, conformándose en una herramienta para una vasta variedad de disciplinas.¹⁹

[18] En palabras de Rancière “La política consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos.” (2005) 15.

[19] Spinelli, Camila. 1994. “Sonificación.” Proyecto IDIS, junio 16, 1994. <https://proyectoidis.org/sonificacion/>

Sideral es un proyecto artístico diseñado por Marcela Armas y Gilberto Esparza junto con Daniel Llermaly, Diego Liedo y Carlos Chinchillas, que propone una experiencia de escucha a partir de la sonificación de meteoritos. Lejos de ser objetos inertes, estos cuerpos celestes conservan en sus campos electromagnéticos una memoria material: huellas de su desplazamiento por el espacio, marcadas por la fricción con fuerzas, cuerpos y entornos diversos. Estas intensidades magnéticas, inscritas en su superficie, son digitalizadas y transformadas en señales sonoras. Cada instalación está construida en torno a un meteorito real, cuyos campos magnéticos son captados mediante sensores diseñados especialmente para esta tarea. Distintos dispositivos rodean el meteorito sin tocarlo, generando una interfaz que capta esta información inaudible para el oído humano y la traduce en tiempo real. De este modo intervienen en composiciones previamente diseñadas por los artistas afectando parámetros como el tono, la frecuencia, el ritmo o la espacialización del sonido. Realizada en el marco de un trabajo interdisciplinario con investigadores de instituciones como el Instituto de Geofísica de la UNAM, el proyecto integra conocimientos provenientes de la geología, la astrofísica y la electrónica experimental. Así, se sitúa en una zona porosa entre el experimento científico y la experiencia estética.



Figura 1. *Sideral – La Concepción o Adargas* (2017) de Marcela Armas, Gilberto Esparza
Fuente: Gilberto Esparza



Figura 2. *Sideral – La Concepción o Adargas* (2017) de Marcela Armas, Gilberto Esparza
Fuente: Gudinni Cortina

La experiencia sonora de *Sideral* se inspira también en los territorios donde han impactado estos cuerpos celestes y en el imaginario que estas presencias, ha despertado en las comunidades locales. En el caso de *La Concepción*, las voces sintetizadas evocan las percusiones rituales de la cultura rarámuri²⁰. De este modo, construye un puente entre lo remoto y lo cercano, entre la materia que ha atravesado el espacio y las prácticas simbólicas que, aquí en la Tierra, buscan dar sentido a su irrupción. El resultado es una ecología sonora especulativa, en la que lo inaudible se convierte en experiencia, y lo que parecía ajeno —una roca caída del cielo— se inscribe en una red viva de resonancias culturales, afectivas y territoriales. Como señala Guadalupe Lucero,

El cristal y la piedra se oponen a la configuración de lo orgánico porque incorporan una temporalidad incalculable, excesiva respecto de la descomposición orgánica(...). La temporalidad inhumana de la piedra vuelve inútil toda teleología. Lo que hay en su contingencia radical se graba materialmente, pero es una historia ajena a todo fin.²¹

[20] Armas, Marcela, y Gilberto Esparza. "SIDERAL." Marcela Armas. Accedido el 21 de abril de 2025. [https://www.marcelaarmas.net/?p=1063;​:contentReference\[oaicite:2\]{index=2}](https://www.marcelaarmas.net/?p=1063;​:contentReference[oaicite:2]{index=2})

[21] Lucero, Guadalupe. "Más allá de la frialdad: Hacer-con imaginarios minerales." *Estudios Posthumanos*, núm.2 (2024), 34.

Sideral propone una memoria difractada, que se despliega a través de sus huellas magnéticas. El exceso —que en la filosofía kantiana no sólo remite a lo que amenaza nuestra integridad física, sino también a aquello que desborda nuestra capacidad de comprensión por su magnitud— se manifiesta aquí en forma de sonido.

No es casual que Jakob Von Uexküll recurra a la teoría de la armonía para describir la danza entre una flor y una abeja²². A partir de esta analogía el autor busca dar cuenta de aquellas relaciones que son co-constitutivas: el acorde no preexiste a los elementos que lo componen; más bien, emerge de la interacción misma²³. No hay una naturaleza objetivada que se ofrezca pasivamente a la percepción de un sujeto, sino un acontecimiento que se produce en la propia relación entre organismos. “Lo que es armonía en la partitura musical se convierte en significación en la partitura de la naturaleza, y actúa como órgano de conexión o, mejor dicho, como un puente que conecta dos factores naturales.”²⁴

Sin embargo, si en su propuesta esa armonía presupone una cierta repartición de funciones —un sujeto que capta y un objeto que porta la significación—, pensadoras como Vinciane Despret invitan a imaginar relaciones menos jerárquicas, donde los roles no están predeterminados. En lugar de un dúo perfectamente escrito, sugieren partituras polifónicas, abiertas, donde los mundos se co-componen sin que haya necesariamente un intérprete central. No se trata ya de que un organismo encuentre en otro una correspondencia exacta, sino de afinarse mutuamente. Mas aún, volviendo sobre *Sideral*, aquí el sonido se hace audible en una lógica relacional que no busca fijar ni representar de forma transparente, sino responder frente a aquel exceso que escapa a toda captura total. Al generar composiciones sonoras que interactúan

[22] Si la flor no fuera para-abeja, y tampoco la abeja para-flor, el acorde nunca se daría”. Von Uexküll, Jacob, *Teoría de la significación*, Trad. Enrique Salas (Buenos Aires: Cactus, 2024), 80.

[23] Podríamos corregir aludiendo a Karen Barad, y hablar más bien de intraaccion. A diferencia del concepto de “interacción”, el término “intraacción”, implica que los agentes no son entidades preexistentes que simplemente interactúan, sino que sus fronteras y características emergen a través de la relación misma. Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* (London: Duke University Press, 2007).

[24] Von Uexküll, Jacob, *Teoría de la significación*, Trad. Enrique Salas (Buenos Aires: Cactus, 2024), 78.

con el campo electromagnético de los meteoritos, Sideral crea interferencias entre las formas de comprensión de los sonidos y las geografías de los lugares de impacto. En este contexto, la traducción no se reduce al simple paso de una forma de información a otra, sino que más bien resulta el testimonio de un encuentro. Un *Umwelt* compartido: un instante en el que los mundos perceptivos del meteorito y los nuestros se cruzan y se superponen momentáneamente. Ahora bien, cabe aclarar, que las traducciones son en palabras de Haraway, parciales y fallidas²⁵. Como bien señala Despret, las homonimias no buscan ni la reciprocidad perfecta ni la equivalencia total, sino una operación que mantenga ligadas las relaciones de diferencia²⁶. Las condiciones que hacían posible la observación desde un resguardo han colapsado. En lugar de contemplar desde la seguridad de un espacio protegido, la obra nos coloca en el centro de un proceso de escucha activa y transformadora. En este sentido, la atención se aleja de una pretendida objetividad, implicada en un proceso incierto, mutable y creativo.

Epílogo

En *Cara a cara con el planeta*, Bruno Latour se pregunta por la falta de reacción frente a la crisis ecológica. A pesar de la abrumadora cantidad de evidencias, los relatos sobre el fin del mundo han perdido su capacidad de aterrorizarnos. Convencidos de haber alcanzado el fin de los tiempos y de haber roto con los antiguos mandatos celestiales, los discursos apocalípticos ya no logran conmovernos. La utopía de la modernización se presenta como un “más allá” realizado, que clausura toda posibilidad de historicidad²⁷. Ser modernos, en este marco, significa habitar una posición de seguridad y resguardo, un lugar desde el cual nada verdaderamente puede acontecernos. Sin embargo, la idea de un impacto inminente, ya sea en términos geológicos, ecológicos o cósmicos, reaparece constantemente en la cultura contemporánea.

[25] “Así, busco historias reales que son también fabulaciones especulativas y realismos especulativos. Estas son historias en las que jugadores multiespecies, enredados en traducciones parciales y fallidas a lo largo y ancho de la diferencia, rehacen maneras de vivir y morir en sintonía con un florecimiento finito aún posible, una recuperación aún posible.” Haraway, Donna. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*, (Bilbao: Consonni, 2016), 32

[26] Despret, Vicianne, *¿Qué dirían los animales... si les hiciéramos las preguntas correctas?*, Trad. Sebastián Puente (Buenos Aires: Cactus, 2018), 185-186.

[27] Latour, Bruno. *Cara a cara con el planeta*. Trad. Ariel Dilon (Buenos Aires: Siglo XXI, 2017), 234.

En *Melancolía* (2011), la película de Lars Von Trier, la destrucción del mundo no solo es inminente, sino inevitable. La historia sigue la vida de dos hermanas, Clare y Justine, y sus diferentes reacciones ante la llegada del fin del mundo. En palabras de Viveiros de Castro y Danowski, el film contrapone el mundo humano y el cosmos como dos esferas separadas e incomunicables. El impacto marca aquí el tiempo del fin. El aniquilamiento de una imaginación antrópica incapaz ya de narrar lo acontecido: “Al choque con *Melancolía* le sigue la oscuridad, o más bien la pantalla negra, la ausencia de imagen, el silencio, la nada”.²⁸ Nos encontramos, entonces, lejos de la suspensión del peligro que proponía lo sublime kantiano, donde la amenaza es contenida y reconducida hacia la afirmación del sujeto. En esta ruptura, también se desmorona la ficción moderna del repliegue sostenida en la experiencia estética. El cosmos irrumppe sin mediación, confrontando al espectador con un afuera que no puede ser simbolizado.

Sin embargo, Justine decide junto a su sobrino construir una suerte de caverna. Un refugio, como último gesto en pos de despertar aquella sensibilidad adormecida que yace frente a un acontecimiento devastador e inminente. El refugio no es otra cosa que un umbral: un espacio que, en el cruce entre cielo y tierra, pueda llegar a procurarnos una sensibilidad nueva.

Los meteoritos son cuerpos que subvienten la lógica humana del tiempo y la presencia. No pertenecen ni al cielo ni a la tierra. Su tiempo y espacio se encuentra dislocado. En sus huellas electromagnéticas, conservan una memoria mineral que se resiste a la lógica de la inmediatez humana, a la historia lineal y a la territorialización definitiva. En ese terreno poroso donde se entrelazan arte y ciencia, *Sideral* habilita así, un nuevo régimen de atención capaz de restituir el intercambio perceptivo.

Al proponer una práctica especulativa que incita a recomponer, una y otra vez, las tramas que enlazan materia y memoria, nos invita a ampliar los relatos en torno a estos cuerpos celestes. Así el meteorito deja

[28] Danowski, Déborah y Viveiros de Castro, Eduardo, ¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre Los miedos y los fines (Buenos Aires: Caja negra, 2019), 80.

de ser mero “objeto” para entrar en relación en una red de significaciones compartidas.

Tal vez, en esas notas musicales que traducen el campo magnético de un meteorito, reverbere aún —aunque no lo sepamos— la fuerza de un impacto ancestral. Quizás, en esa vibración tenue pero persistente, resuene la intrusión de Gaia: una señal que no proviene ni del futuro ni del pasado, sino del presente más radical²⁹. Un estremecimiento. Y con él, entre ruinas, la posibilidad de volver a preguntarnos por aquello que todavía puede comenzar, por lo que aún es posible imaginar.³⁰

[29] James Lovelock propone la noción de Gaia en los años setenta para describir la Tierra como un sistema complejo capaz de autorregularse. Este carácter fue complejizado con los aportes de Lynn Margulis con respecto a las simbiosis microbianas y su papel en la dinámica planetaria. Esta se presenta como un motor central en la evolución biológica, al explicar cómo surgen nuevas formas de vida a partir de mezclas íntimas y relaciones entrelazadas entre especies. Esta compleja interdependencia, en la que los organismos comparten aire hace de la hipótesis Gaia de James Lovelock una suerte de “simbiosis vista desde el espacio” (Margulis, 1998), 2.

Aunque esta adopción terminológica fue muy criticada por su aparente animismo, Latour defiende su potencia conceptual. Para el autor Gaia es un modo de hablar de la Tierra “sin tomarla como a un todo ya compuesto, sin atribuirle una coherencia que no tiene” (2017), 234.

Gaia no es una diosa en sentido estricto, sino una fuerza primordial, anterior incluso a los dioses, que se manifiesta con violencia y exuberancia. En este sentido puede decirse que antropomorfizar es la táctica que, al transgredir la advertencia moderna de separar humanos y naturaleza, permite percibir las resonancias. 10

[30] Ya no se trata de extraer de la contemplación una forma de ley compartida, sino de habilitar otra ética, terrestre, donde lo común no anule la diferencia, y donde, como señala Jim Chua, no sacrifique lo que nos conmueve, sino lo preserve como promesa de aquello que nunca termina de acontecer. (2009), 50–69.

Referencias citadas

- Armas, Marcela, y Gilberto Esparza. "SIDERAL." 2025.
<https://www.marcelaarmas.net/?p=1063>
- Barad, Karen. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press, 2007.
- Bennett, Jane. *Materia vibrante*. Traducción de Maximiliano Gonnet. Caja Negra, 2018.
- Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Duke University Press, 2010.
- Chua, Jin. "Ecological Aesthetics—With or Without the Sublime?" En *The Sublime Now*, editado por Luke White y Claire Pajaczkowska, 50–69. Cambridge Scholars Publishing, 2009.
- Colectiva Materia. "Paisaje y naturaleza desde una estética materialista posthumana." En *La tierra (no) resistirá*, 217. Casa Río Lab, 2020.
- Danowski, Déborah, y Eduardo Viveiros de Castro. *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*. Caja Negra, 2019.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos, 2004.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *¿Qué es la filosofía?* Cactus, 1993.
- Despret, Vinciane. *¿Qué dirían los animales... si les hicieramos las preguntas correctas?* Traducción de Sebastián Puente. Cactus, 2018.
- Eagleton, Terry. *La estética como ideología*. Traducción de Germán Cano y Jorge Cano Cuenca. Editorial Trotta, 2006.
- Fleisner, Paula. "Cosmoestética del afuera. Extranjeridad poshumana en dos obras de Claudia Fontes." *Aisthesis* 72 (2022): 202. <https://doi.org/10.7764/Aisth.72.11>
- Haraway, Donna. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni, 2016.
- Latour, Bruno. *Cara a cara con el planeta*. Traducción de Ariel Dilon. Siglo XXI, 2017.
- Lucero, Guadalupe. "Consideraciones sobre el imaginario estético astronómico en el ejemplo de Campo del Cielo." *Aisthesis* 72 (2022): 135. <https://doi.org/10.7764/Aisth.72.7>
- Lucero, Guadalupe. "Más allá de la frialdad: Hacer-con imaginarios minerales." *Estudios Posthumanos* 2 (2024): 34.
- Margulis, Lynn. *Planeta simbiótico*. Tusquets, 1998.
- Rancière, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Traducción de Manuel Arranz. Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2005.
- Spinelli, Camila. "Sonificación." *Proyecto IDIS*, 16 de junio de 1994.
<https://proyectoidis.org/sonificacion/>
- Uexküll, Jakob von. *Teoría de la significación*. Traducción de Enrique Salas. Cactus, 2024.
- Vega y Ortega Báez, Rodrigo Antonia. "La meteórica a través de la prensa de la ciudad de México (1863–1876)." *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 41, n° 2 (2014).
http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0120-24562014000200005&script=sci_arttext&tlang=es

Canon y contracanon de lo fantástico: *la antología 'Insólitas' y la resignificación del género*



Canon and Counter-Canon of the Fantastic:
The Insólitas Anthology and the Resignification of the Genre

Karla Gabriela Nájera Ramírez

gabriela.najera@edu.uaa.mx

Universidad Autónoma de Aguascalientes

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0944-8130>

ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN

Recibido: 06/08/2025

Aprobado: 11/12/2025

Resumen

Este artículo examina el papel de las antologías en la configuración del canon de la literatura fantástica en español. A partir de una revisión crítica a una treintena de compilaciones publicadas entre 1940 y 2019, se demuestra una tendencia a la invisibilización de la autoría femenina. En este contexto, se analiza la antología *Insólitas: narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España* (Páginas de Espuma, 2019) como una propuesta de relectura y reconfiguración del canon desde una perspectiva de género. Por medio del estudio de los aspectos peritextuales y paratextuales, así como del corpus de relatos, se argumenta que esta antología amplía los límites conceptuales de lo fantástico y hace visibles problemas vinculados a las mujeres, como la violencia de género, la corporalidad no normativa y las infancias vulneradas. De esta manera, *Insólitas* constituye una antología de ruptura capaz de configurar un contracanon que dialogue críticamente con la tradición androcéntrica de lo fantástico.

Palabras clave: Antologías literarias, Literatura fantástica, Canon literario, Autoría femenina, Perspectiva de género.



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Atribución/Reconocimiento-No comercial-Compartir Igual
4.0 Internacional

DOI 10.33064/11ais8377

Abstract

This article examines the role of anthologies in shaping the canon of fantastic literature in Spanish. Based on a critical review of thirty anthologies published between 1940 and 2019, this study reveals a persistent trend of erasing female authorship. Within this context, the anthology *Insólitas: narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España* (Páginas de Espuma, 2019) is analyzed as a proposal for rereading and reshaping the canon from a gender perspective. Through the study of its corpus and peritextual and paratextual elements, the article argues that this anthology expands the conceptual boundaries of the fantastic and foregrounds issues affecting women, such as gender-based violence, non-normative corporeality, and vulnerable childhoods. Thus, *Insólitas* constitutes a disruptive anthology capable of configuring a counter-canonical tradition that critically dialogues with the androcentric tradition of the fantastic.

Keywords: Literary Anthologies, Fantastic Literature, Literary Canon, Female Authorship, Gender Perspective.

En la historia de la literatura fantástica en español, un hito editorial marcó el rumbo que tomaría ese género hacia la segunda mitad del siglo XX: la publicación de la *Antología de la literatura fantástica* (1940). La obra de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges propuso una nueva forma de concebir lo fantástico y es posible decir que su aparición constituye un parteaguas en su desarrollo. A este respecto, Rafael Olea Franco afirma que esta recopilación “ejerció una enorme influencia para consolidar y canonizar el género en toda Hispanoamérica” (2019, p. 28).

Para Annick Louis, dicha antología respondió a una voluntad de “desplazar una definición de lo fantástico e imponer otra” (2001, p. 416). Es decir, su conformación propició “la exclusión de ciertos escritores y ciertas tendencias de la literatura fantástica” (2001, p. 417). Los autores percibieron que la antología constituía un espacio de disputa simbólica en el campo literario para legitimar un género, hasta entonces, de prestigio dudoso (Louis, 2001, p. 416). Esta conciencia respecto de la trascendencia del volumen puede constatarse en una entrevista de Borges en la que afirmó que la *Antología...* era un libro que no debería olvidarse en la historia de la literatura argentina (Olea Franco, 2019, p. 29). En este tenor, una apreciación de Jacobo Siruela a propósito de la narrativa de Borges puede extenderse a los méritos de la *Antología...:* “elevó el cuento fantástico al lugar más elitista que pueda imaginarse” (2013, p. 52). Así, la *Antología...* modificó el canon preexistente e impuso los parámetros para conformar uno nuevo.

Como puede verse, la construcción de una antología implica una intervención crítica consciente que surge de una tensión dentro del campo literario y que busca inscribir un posicionamiento estético, e incluso político, en el canon o la tradición de un género.

Esta función de mediación entre obra y juicio literario ya había sido anticipada por Alfonso Reyes, quien sugirió que la historia literaria podría escribirse desde las historias, los manuales y las antologías, en una suerte de meta-bibliografía que diera cuenta de “todas las épocas de la literatura española y la actitud crítica que en cada época presidía el juicio literario” (1997, p. 137).

En consonancia con esta visión, la historia de la literatura fantástica en español también se ha configurado mediante las antologías. Después de la *Antología...*, cuantiosas obras de similar naturaleza han visto la luz; sin embargo, la mayoría reproducen los criterios de selección que estaban presentes en la compilación de 1940; pocas han cuestionado el concepto de lo fantástico que ésta consolidó.

La lista de antologías de literatura fantástica es amplia, pero una irrumpe en el panorama con una propuesta radicalmente distinta: *Insólitas* (Páginas de Espuma, 2019), de Teresa López-Pellisa y Ricard Ruiz Garzón. El volumen reúne exclusivamente a mujeres y da cabida a voces, temas y estilos poco comunes en estas compilaciones. *Insólitas*, como se intentará demostrar, pone en evidencia una diversidad marginada y cuestiona el canon de lo fantástico, el cual históricamente ha privilegiado la autoría masculina.

Aunque una lectura individual de cada relato que conforma la antología resultaría pertinente y enriquecedora, aquí se presenta una aproximación general, pues un análisis pormenorizado excede los límites de extensión de este artículo. Este enfoque permite establecer un diálogo comparativo entre *Insólitas* y otras antologías del género en las que predomina la participación de autores varones, con el fin de evidenciar cómo este volumen confronta los mecanismos de exclusión o minimización de la escritura de mujeres y, a su vez, contribuye a la reformulación del canon de la literatura fantástica en español.

Para ello, en un primer momento, se examinará la función de las antologías en la conformación del canon literario —el cual, de acuerdo con John Guillory (1993), opera como un medio institucional para la distribución del capital cultural y no sólo como un mero índice de obras reconocidas por su valor estético—; en un segundo momento, se revisará la historia de las antologías de lo fantástico; y, finalmente, se analizará la compilación *Insólitas* para identificar su alcance en la transformación del canon.

Cabe mencionar que la elección de esta antología se justifica por su carácter pionero, al ser la primera que reúne exclusivamente a narradoras de lo insólito, lo cual permite examinar, desde una perspectiva de género, su propuesta de relectura del canon o de construcción de un contracanon —entendido aquí como una estrategia crítica encaminada a combatir, a partir de nuevas formas de legitimación y visibilización, las exclusiones que históricamente han caracterizado al canon dominante.

Para este trabajo, se ha adoptado una metodología inscrita en los estudios con enfoque hermenéutico y con perspectiva de género. A partir del análisis de la antología seleccionada, como fuente primaria, y de otras compilaciones del género, como fuentes secundarias, se examinarán los elementos peritextuales, paratextuales y temáticos con el propósito de desentrañar la relación que existe entre las decisiones curatoriales y el canon literario.

Las antologías como agentes en la historia literaria

Las antologías, afirmaba Marcelino Menéndez Pelayo, “son los archivos literarios por excelencia y el testimonio fehaciente de todas las transformaciones del arte” (1890, p. v), pues ninguna obra individual puede dar la noción total de una época literaria. Esta afirmación sigue vigente si se considera que toda antología, al seleccionar, ordenar y presentar un corpus, opera como memoria crítica y organizadora del campo literario: legitima obras, invisibiliza otras, traza genealogías y

condiciona formas de lectura. Desde esta perspectiva, las antologías actúan como dispositivos culturales que inciden en la construcción del canon, ya que definen qué es la literatura, conceptualizan géneros a través de su selección y determinan qué merece ser leído y conservado. En términos de Alfonso García (2007), las antologías son metatextos de textos: una propuesta de canonización que convierte a ciertos textos y autores en representativos, paradigmáticos, modélicos y normativos.

Autores como Reyes han destacado la función metacrítica de las antologías, por la cual pueden observarse los criterios ideológicos, estéticos e incluso políticos que han orientado la selección. Debido a esta carga, una antología no puede ser neutral, al contrario: ejerce un poder simbólico que obedece al contexto sociocultural y a disputas del campo literario.

Según lo anotado por Anthony Stanton, las antologías “siempre postulan la posibilidad de una relectura de la tradición o de una parte de ésta” (1998, p. 21); es decir, no sólo tienen una proyección hacia el futuro, sino que modifican la comprensión del pasado. Su surgimiento se explica, en buena medida, por “la necesidad de actualizar la relación entre el pasado y el presente” (1998, p. 21). Tal actualización supone una continuidad en la tradición, pero también la posibilidad de incorporar obras y autores que, por distintos motivos, habían quedado fuera de ella. En última instancia, hay que entender que una antología conlleva, desde su formación, una «intención» de cambio.

En este marco, la intención crítica que subyace a toda antología remite necesariamente a la figura del antólogo como autor-productor del volumen, pues es quien realiza la curaduría de los textos y determina su orden y enfoque. Antonio Cajero Vázquez (2016) destaca el papel del antólogo como creador, crítico y poseedor de una función canonizadora, pero también como continuador de una tradición literaria y generador de nuevos rumbos estéticos e ideológicos. Este último papel se verifica en compilaciones que podrían definirse como «antologías de ruptura»; es decir, aquellas que actúan desde los márgenes del canon para ampliar el repertorio de la literatura, pero, sobre todo, para desmontar los criterios que lo constituyen. Se trata de proyectos que disputan un lugar,

recuperan nombres excluidos y cuestionan los fundamentos de esa exclusión, tal como ocurre con las antologías feministas, queer o poscoloniales.

No obstante, las antologías también tienen detractores tanto por su función canonizadora como por su intención de ruptura. Ana María Agudelo Ochoa (2006) señala que las principales objeciones a estos dispositivos culturales son la subjetividad y la capacidad del seleccionador; la tendencia a omitir obras o autores por desconocimiento, ideología, causas editoriales o personales; la inclusión de obras o autores que en otras circunstancias no serían publicados; y la tendencia a sacar las obras de su contexto original.

De vuelta a la propuesta de Reyes de estudiar la historia de la literatura desde las antologías, Agudelo Ochoa (2006) subraya que no todas tienen el mismo valor ni la misma repercusión en términos historiográficos. Por ello, cada antología debería analizarse para determinar su pertinencia en la construcción de dicha historia, e incluso propone que, antes de iniciar un proyecto historiográfico como el descrito, se realice un análisis del corpus de antologías, se clasifiquen y se estudien sus introducciones para seleccionar las realmente útiles. Esta perspectiva abre la posibilidad de una historia literaria más crítica y documentada, y exige una reflexión acerca de los marcos ideológicos, editoriales, sociales y culturales que configuran el valor de cada compilación.

Para el análisis de las antologías, Cajero Vázquez (2016) indica que deben estudiarse desde sus elementos paratextuales: título, prólogo, selección de textos y autores, fichas (auto)biográficas, notas e índices, viñetas o retratos de los autores. Con especial énfasis en el prólogo, pues en él se concretan las intenciones del antólogo, los criterios de selección y exclusión, y los ejercicios de *captatio benevolentiae*. Además, su estudio exige también considerar el análisis de su contexto: las pugnas entre grupos, las ofertas editoriales, el diálogo entre sociedad y literatura, ya que, como se ha señalado, su conformación responde a dinámicas estéticas y políticas que atraviesan el campo cultural.

En el caso particular del papel de las editoriales, Agudelo Ochoa (2006) menciona que, en la actualidad, desempeñan un rol determinante en la recepción de las antologías, pues su prestigio es un criterio de peso al momento de valorarlas. El respaldo de cierto sello editorial, además de ser una garantía de calidad, incide en la legitimación de los textos seleccionados, en la manera en que se leen y en las expectativas que se tienen del volumen.

En conjunto, este breve recorrido permite comprender que las antologías no sólo funcionan como espacios de preservación y divulgación de obras, sino también como dispositivos capaces de moldear tradiciones, disputar lugares dentro del campo cultural y reconfigurar el canon. Lejos de ser herramientas neutrales, concentran decisiones editoriales atravesadas por marcos ideológicos, políticos, sociales y culturales, los cuales dependen de factores como la intención del antólogo o del sello editorial. De ahí la necesidad de atender con rigor los aspectos que constituyen la forma y el fondo de un volumen de esta naturaleza y determinar su relevancia dentro de la historia literaria.

Una microhistoria de las antologías de lo fantástico en español

La *Antología de la literatura fantástica*, como se mencionó, representó un momento trascendente en la historia de un género otrora relegado, pues consolidó una noción de lo fantástico que redefiniría el canon en las décadas siguientes. Sin embargo, no fue ese el primer proyecto antológico de Borges. Daniel Zavala (2012) apunta que, para 1940, el autor acumulaba más de una década de experiencia como compilador. Por tanto, Borges no sólo comprendía plenamente los alcances que una publicación así podía tener en la historia literaria, sino que concebía la antología como una forma estratégica de intervenir en ella. Se trata, pues, de un gesto curatorial tan deliberado como ambicioso.

En el prólogo de la *Antología...*, firmado por Bioy Casares, se configura la idea de lo fantástico que rige el volumen, se esboza la historia del

género, se explican sus elementos estructurales básicos, se enlistan sus temas o motivos y se ofrece un puñado de referencias a obras y autores. Estos aspectos hacen que la obra tenga, en palabras de Daniel Balderston (2004), un carácter didáctico, sino es que evangélico.

En su primera edición, se incluyeron 54 relatos de 49 autores, de los cuales 45 eran varones, lo que representa el 92 % del volumen. Las mujeres, por tanto, constituyen apenas el 8 % de una compilación que, insisto, marcó el rumbo que seguiría la literatura fantástica. Además, de las cuatro autoras incluidas, sólo dos eran hispanohablantes: María Luisa Bombal y Pilar de Lusarreta.

Como dije, las antologías publicadas en las décadas posteriores retomaron el modelo que estableció la compilación de 1940. En especial, en lo que respecta a la desproporcionada representación de autores varones frente a autoras. Esta tendencia se mantuvo como una norma que perpetuó un canon excluyente que apenas comenzó a ser cuestionado hacia finales del siglo XX y principios del XXI.

Una breve revisión de algunas de las compilaciones posteriores a 1940 permite constatar la continuidad de un modelo antológico marcado por la escasa participación femenina.

En el caso de las antologías centradas en el siglo XIX hispanoamericano, se observa una tendencia a invisibilizar la autoría femenina con una representatividad que no alcanza el 15 %. En *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX* (Ediciones Coyoacán, 1997), de Óscar Hahn, figuran siete autores varones y sólo una escritora: Juana Manuela Gorriti. En *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica* (Cátedra, 2003), de Dolores Phillipps-López, la autoría femenina está completamente ausente. En *Penumbra. Antología crítica del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX* (Lengua de Trapo, 2006), de Lola López Martín, de veintidós firmas, una es femenina: de nuevo, Gorriti. Por su parte, *Cuentos fantásticos del Romanticismo hispanoamericano* (Cátedra, 2011), de José María Martínez, presenta a veintidós autores, entre los cuales apenas tres son mujeres: Gertrudis Gómez de Avellaneda, Gorriti y Clorinda Matto de Turner.

En cuanto a los volúmenes dedicados al siglo XX hispanoamericano, es posible mencionar la *Antología del cuento fantástico hispanoamericano. Siglo XX* (Editorial Universitaria, 1990), de Óscar Hahn, que reúne a 29 autores, tres de los cuales son mujeres: María Luisa Bombal, Silvina Ocampo y Elena Garro. Estas autoras, dicho sea de paso, también fueron consideradas en las dos ediciones *Antología de la literatura fantástica* (1940 y 1965): Bombal apareció en la primera, mientras que Ocampo y Garro, en la segunda. La reiteración de estos nombres evidencia la preferencia por seleccionar a un grupo reducido y recurrente de escritoras. Esto reforzó durante muchos años un canon restrictivo y limitó la visibilidad de otras voces femeninas de lo fantástico.

Una excepción parcial es la compilación de José Miguel Sardiñas y Ana María Morales, *Relatos fantásticos hispanoamericanos* (Casa de las Américas, 2003), que reúne a 35 autores, de los cuales nueve son mujeres, lo que representa aproximadamente la cuarta parte del volumen. Éstas son: Gómez de Avellaneda, Gorriti, María de Villarino, Amparo Dávila, Ocampo, Garro, Inés Malinow, María Elena Llana y Esther Díaz Llanillo. A diferencia de las antologías hasta aquí revisadas, ésta presenta como ventaja un rango temporal más amplio, que no se limita a un siglo, lo cual hace posible mostrar mayor diversidad de voces.

Un panorama similar se advierte en los volúmenes dedicados a las letras españolas. Tal es el caso de la *Antología de la literatura fantástica española* (Libro Amigo, 1969), de José Luis Guarner, pues de cuarenta autores incluidos, sólo dos son mujeres: Emilia Pardo Bazán y Rosa Chacel. Estos nombres se repiten en la *Antología española de literatura fantástica* (Valdemar, 1992), de Alejo Martínez Martín, pero en una proporción aún menor, pues en este caso se consignan 52 autores. Por su parte, en la compilación de Juan Molina Porras, intitulada *Cuentos fantásticos en la España del Realismo* (Cátedra, 2006), únicamente se consigna a Pardo Bazán.

El mismo fenómeno se repite en las antologías enfocadas en la literatura rioplatense, una de las más destacadas de este género. Así se observa en la compilación de Nicolás Cocaro, *Cuentos fantásticos argentinos*

(Emecé, 1960), en la que únicamente se incluye a Ocampo dentro de una nómina de 17 autores. También sucede esto en el tandem conformado por la *Antología de literatura fantástica argentina. Narradores del siglo XIX* (Kapelusz, 1970), de Haydée Flesca, y por la *Antología de literatura fantástica. Narradores del siglo XX* (Kapelusz, 1973), de Alberto Manguel: el volumen dedicado a la literatura decimonónica únicamente consigna a Gorriti, mientras que el del siglo XX incorpora sólo a Ocampo. Además, *17 cuentos fantásticos argentinos* (Plus Ultra, 1978), de Fernando Sorrentino, registra dos autoras: Ocampo y De Lusarreta. Por su parte, en *Lo fantástico. Cuentos de realidad e imaginación* (Desde la Gente, 1993), Horacio Moreno incluye a una mujer, Angélica Gorodischer, frente a siete autores varones.

La situación persiste en publicaciones del siglo XXI: en la *Antología de relatos fantásticos* (Espasa-Calpe, 2006), de Helios Jaime-Ramírez, sólo aparecen tres mujeres: Ocampo, Liliana Heker y Elbia Rosbaco Marechal; en *Cuentos fantásticos argentinos* (Cántaro, 2008), de seis autores, únicamente dos son mujeres: Ocampo y Ana María Shua; y en la compilación de Carlos Abraham, *Cuentos fantásticos argentinos (1900-1960)* [Laberinto, 2016], no se registra participación femenina.

Este mismo patrón se observa en otro país con amplia tradición de lo fantástico: México. Ejemplo de ello son las siguientes compilaciones. En *Cuento fantástico mexicano. Siglo XIX* (Serpiente Emplumada, 2005), de Fernando Tola de Habich y Ángel Muñoz Fernández, de los 26 autores reunidos sólo dos son mujeres: Laura Méndez de Cuenca y María Enriqueta Camarillo de Pereyra. En *Méjico fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo* (Oro de la Noche, 2008), de Ana María Morales, no se consigna ninguna autora. En *Tierras insólitas. Antología de cuento fantástico* (Almadía, 2013), de Luis Jorge Boone, sólo figuran dos mujeres entre los 17 autores seleccionados: Paola Tinoco y Magaly Velasco. Por su parte, en *Ciudad fantasma. Relato fantástico de la Ciudad de México (XIX-XXI)* [Almadía, 2017], de Bernardo Esquinca y Vicente Quirarte, se integran 22 autores, de los cuales cuatro son mujeres: Dávila, Bibiana Camacho, Norma Macías Dávalos y Luisa Iglesias Arvide.

El único volumen dedicado a las letras mexicanas con una presencia femenina relativamente proporcional respecto de la masculina es *Cuentos fantásticos mexicanos* (Universidad Autónoma de Chapingo, 1986), de María Elvira Bermúdez. Esta obra reúne apenas a siete autores, tres de los cuales son mujeres: Garro, Dávila y, curiosamente, la propia antóloga.

En obras de corte más general, como la *Antología del cuento extraño* (Hachette, 1956) y la *Antología universal del relato fantástico* (Atalanta, 2013), también se verifica esta tendencia. La primera es una compilación de Rodolfo Walsh, que consta de 49 autores, entre los cuales únicamente figuran dos mujeres hispanohablantes: Chacel y Ocampo. La segunda, a cargo de Jacobo Siruela, reúne a 55 autores; nómina en la que aparecen cuatro autoras de habla hispana: Bombal, Chacel, Ocampo y Cristina Fernández Cubas.

Como puede observarse, un breve análisis de la composición de las antologías revela que la canonización de lo fantástico en español no sólo ha sido androcéntrica, sino que también ha sido resistente a la inclusión de otras sensibilidades y poéticas.

Una antología de ruptura

En contraste con el patrón excluyente que he señalado, en 2019, Páginas de Espuma publicó *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*, antología a cargo de López-Pellisa y Ruiz Garzón que se presenta como una tentativa deliberada por reconfigurar el canon de lo fantástico desde una perspectiva de género.

El título del volumen se distingue de los revisados hasta ahora porque coloca en primer plano la figura de las escritoras y en segundo plano el género al que pertenecen los textos y la delimitación geográfica. A diferencia de otras compilaciones, cuyos títulos enfatizan la naturaleza del libro (antología), el tipo de textos (cuentos o relatos), el género al que pertenecen (literatura fantástica) o, en ocasiones, un espacio o atmósfera

relacionada con lo fantástico –tierras insólitas, ciudad fantasma, penumbra–; *Insólitas* invierte esa lógica: hace visibles a las narradoras como eje articulador de la propuesta. También omite cualquier acotación temporal o pertenencia a una corriente literaria, lo que sugiere la intención de apertura y amplitud en la selección.

En cuanto a la delimitación geográfica presente en el subtítulo, resulta significativo que ésta contemple tanto a Latinoamérica como a España. Esta selección no es frecuente, la mayoría de las antologías se enfocan en Hispanoamérica o en un solo país; pocas son las que extienden su alcance hacia la universalidad. Esta inclusión de autoras latinoamericanas y españolas supone una voluntad integradora que permite pensar en una reconfiguración del mapa tradicional de lo fantástico en español y propone un diálogo literario entre América y España en clave de género.

Aún sin abrir el volumen, se aprecia la conciencia autoral acerca del carácter disruptivo de la propuesta. En la cuarta de forros se lee:

Pero quizá lo verdaderamente insólito es que no se hubiera publicado antes ninguna antología de género fantástico escrita por mujeres de Latinoamérica y España. Y era necesario. Importante. Por eso reunimos a casi una treintena de autoras de al menos dos tercios de los países hispanohablantes, de diferentes generaciones y temáticas.

Esta declaración orienta al posible lector al subrayar que la propuesta es inédita y, al mismo tiempo, hace explícita su postura crítica frente al canon. Expresiones como “era necesario” e “importante” revelan una voluntad de intervenir en el campo literario para destacar la participación de las mujeres como creadoras de lo fantástico. Además, se destacan aspectos que hacen notar que la selección es un ejercicio de representación plural que desafía los modelos tradicionales. Desde su peritextualidad, *Insólitas* se posiciona como una antología que busca reparar una omisión histórica y ampliar los límites del género.

La portada del volumen tiene una ilustración de Eva Vázquez: un torso femenino sin cabeza, brazos ni piernas, atravesado por una grieta roja de la cual emergen tres lobos negros con ojos rojos. Esta figura mutilada sugiere una representación de lo femenino históricamente silenciado, mientras que la grieta roja puede interpretarse como una herida, pero también como el cauce desde el que brota una literatura visceral y subversiva. De hecho, la imagen del cuerpo resulta significativa, pues, como se verá, la corporalidad constituye un eje temático que atraviesa muchos de los relatos. Por último, la presencia de los lobos parece evocar lo salvaje y lo amenazante, pero que a la vez ha sido reprimido dentro de la mujer y encuentra en *Insólitas* una salida.

Estos elementos paratextuales y peritextuales se complementan con la introducción, pues en ella se enuncian los propósitos que guiaron la selección y refuerzan la identidad de *Insólitas* como antología de ruptura.

El texto introductorio se titula “Las hijas de Metis”, en alusión a la titánide que, según la mitología griega, fue devorada por su esposo Zeus cuando estaba embarazada de Atenea. Al asimilar a Metis, Zeus se apropió de su poder, condenándola al olvido, pues su nombre ha sido borrado casi por completo de la memoria colectiva (pp. xii-xiii). Recuperando las palabras de Maria Mercè Marçal, los antólogos trazan un paralelismo entre este mito y la experiencia de la escritura femenina: “literariamente hija del Padre, de su ley, de su cultura[:] del padre que, en todo caso, ha deglutido y utilizado la fuerza femenina y la ha hecho invisible. No hay ningún referente femenino materno: no hay genealogía femenina en la cultura” (pp. xii). A partir de esta metáfora, se plantea “la necesidad de liberar a Metis, esto es, de reivindicar la historia de la literatura escrita por las mujeres en Occidente” (p. xii).

En esta introducción destaca también el epígrafe:

Solo la ciencia ficción y la literatura fantástica pueden mostrarnos mujeres en ambientes totalmente nuevos o extraños. Pueden aventurar lo que podemos llegar a ser cuando las restricciones presentes que pesan sobre nuestras vidas se desvanezcan, o mostrarnos nuevos problemas y nuevas limitaciones que puedan surgir.

Estas palabras de Pamela Sargent subrayan la pertinencia de una antología como *Insólitas*, al mostrar las posibilidades que las literaturas de irrealidad ofrecen para pensar otras configuraciones del mundo y del sujeto femenino, pero también para construir futuros distintos a partir de una revisión crítica del pasado.

La introducción del volumen consta de cuatro partes. La primera, ya esbozada brevemente, desarrolla la metáfora de las hijas de Metis y concluye con una pregunta que permite profundizar en la invisibilización de la autoría femenina dentro del canon de lo fantástico: “¿Quién ha devorado a nuestras autoras?” (p. xiv).

La segunda, titulada “Insólito sí, ¿y femenino?”, plantea un debate terminológico a propósito de los textos reunidos: para uno de los antólogos, forman parte de la categoría de lo «insólito», entendida como un macrogénero que engloba lo fantástico, la ciencia ficción y lo maravilloso, con sus respectivas modalidades; para el otro, el término más adecuado es el de lo «fantástico», por su frecuencia en el ámbito editorial y porque abarca, a su vez, tres géneros: la fantasía, la ciencia ficción y el terror.

Después, se plantea otro debate, ahora en torno a lo femenino, en el sentido de si es viable hablar de un «fantástico femenino», tal como lo propuso Anne Richter “para referirse a un tipo de narrativa escrita por mujeres en la que predominan elementos característicos de ‘lo femenino’ como lo mitológico, la locura, la maternidad, el mundo interior, lo irracional y la fusión con el entorno natural” (p. xvii). Los antólogos optan por no recuperar este concepto porque consideran que dichos elementos conforman binomios excluyentes —razón/locura, naturaleza/ciudad, hombre/mujer— cuya raíz se encuentra en el saber humanista patriarcal androcéntrico y antropocéntrico. Además, porque el término no encuentra correspondencia simétrica con un «fantástico masculino». En otras palabras, utilizar la etiqueta de «femenino», lejos de subvertir las jerarquías establecidas, perpetúa las prácticas de exclusión y discriminación que el volumen pretende revertir.

Asimismo, los antólogos se detienen en una tercera cuestión: la del feminismo. Puntualizan que no todas las mujeres escriben literatura feminista y que hay varones que sí lo hacen y forman parte del movimiento. Por tanto, lo feminista no es un criterio que articule el corpus, aunque es posible leer algunos relatos desde esa perspectiva.

Con todo esto, comprueban que lo insólito constituye un espacio idóneo para cuestionar el orden simbólico y para visibilizar aquello que debería permanecer oculto. Así,

lo interesante es que lo insólito desenmascara la naturaleza relativa y arbitraria del sistema social, se opone al orden institucional y expresa los impulsos que deberían ser reprimidos desde la perspectiva de lo normativo, por lo que puede resultar lógico que las mujeres, como identidades que no han gozado del privilegio, encuentren un espacio de libertad en la narrativa no realista y su capacidad para reflejar las tensiones entre la ideología y el sujeto humano (p. xix).

El cierre del apartado resulta particularmente significativo, pues constituye una crítica directa al canon. Los antólogos retoman y problematizan el concepto de “Escuela del Resentimiento”, acuñado por el crítico Harold Bloom, autor de *El canon occidental*, para referirse, de manera peyorativa, a las primeras reivindicaciones de la crítica literaria feminista y poscolonial que proponían revisar el canon literario en los planes de estudio universitarios. Lejos de rechazar la etiqueta, los editores proponen resignificar el término «resentimiento» y culminan con una declaración contundente: “nos declaramos como resentidas que luchan por la justicia y la igualdad” (p. xx).

La tercera parte es “Una historia silenciada” y traza una sustanciosa genealogía de autoras y obras que, en distintos momentos y contextos, han intervenido en el canon con intención de reformularlo. Se hace referencia a autoras que escribieron ginotopías y a mujeres que impulsaron la publicación de antologías de ciencia ficción de mujeres. Esta visión panorámica da cuenta de una tradición de ruptura impulsada por la crítica literaria feminista, centrada en la literatura no realista. A partir de este recorrido, se refuerza la justificación de una propuesta como Insólitas, que recupera voces silenciadas y cuestiona los criterios de canonización de la literatura.

La cuarta y última parte de la introducción, “Un cambio necesario”, subraya la transformación que ha tenido lugar en el siglo XXI tanto en la recepción de lo insólito como en la creciente presencia de voces femeninas. Este giro, afirman los antólogos, es resultado de proyectos editoriales, culturales y de divulgación impulsados por mujeres. En este marco, *Insólitas* se suma al proceso de reconfiguración y se propone como catalizador para ampliar y diversificar el canon de lo fantástico desde una perspectiva de género.

Posteriormente, se explicitan los criterios que guiaron la selección de relatos: se trata de narradoras latinoamericanas y españolas vivas al momento de la publicación, que cultivan lo insólito con asiduidad y que cuentan con al menos un libro publicado o una participación en antologías relevantes. Además, se buscó la representación de varias generaciones: desde figuras consagradas, como Amparo Dávila y Luisa Valenzuela, hasta autoras nacidas en los ochenta. En síntesis, la conformación del volumen responde a criterios geográficos, generacionales, de variedad de subgéneros y de extensión, sin dejar de lado, por supuesto, la calidad literaria.

La introducción culmina con una reflexión acerca de los temas que atraviesan el volumen. Aunque los antólogos no consideran que haya temas exclusivos de la literatura escrita por mujeres, reconocen algunas preocupaciones que se destacan:

lo interesante es que lo insólito desenmascara la naturaleza relativa y arbitraria del sistema social, se opone al orden institucional y expresa los impulsos que deberían ser reprimidos desde la perspectiva de lo normativo, por lo que puede resultar lógico que las mujeres, como identidades que no han gozado del privilegio, encuentren un espacio de libertad en la narrativa no realista y su capacidad para reflejar las tensiones entre la ideología y el sujeto humano (p. xix).

Si bien es cierto que no hay temas propiamente “femeninos”, como tampoco hay temas exclusivos de lo fantástico, resulta evidente que varios de esta lista remiten a problemas que históricamente han afectado a las mujeres. Tal es el caso de la violencia de género, la misoginia, los cuerpos no normativos, la infancia, la precariedad laboral y el canon de belleza. A partir de estos ejes temáticos, es posible explorar cómo los

relatos que integran *Insólitas* encarnan esas tensiones y qué rupturas o continuidades proponen frente al canon fantástico tradicional.

El volumen reúne 28 relatos de las siguientes autoras: Laura Rodríguez Leiva, Cecilia Eudave, Patricia Esteban Erlés, Mariana Enríquez, Cristina Fernández Cubas, Ana María Shua, Solange Rodríguez Pappe, Laura Fernández, Luisa Valenzuela, Alicia Fenieux Campos, Pilar Pedraza, Liliana Colanzi, Anacristina Rossi, Elia Barceló, Diana Chaviano, Laura Ponce, Cristina Jurado, Amparo Dávila, Sofía Rhei, Angélica Gorodischer, Lola Robles, Jacinta Escudos, Raquel Castro, Susana Vallejo, Tanya Tynjälä, Anabel Enríquez, Cristina Peri Rossi y Laura Gallego. Cada relato está precedido por una nota biobibliográfica con nombre, lugar de nacimiento, formación profesional, distinciones y publicaciones representativas. Después, un segundo párrafo sirve como introducción, justificación y clave de lectura: allí se ofrece su historia textual del relato y se destacan sus puntos centrales. Cabe señalar que el volumen prescinde de retratos de las autoras y de ilustraciones.

En cuanto a la representatividad por nación, diez de las autoras son españolas; cinco, argentinas; tres, mexicanas; y dos, cubanas; mientras que el resto de los países hispanoamericanos están representados por una autora cada uno: Colombia, Ecuador, Chile, Bolivia, Costa Rica, El Salvador, Perú y Uruguay. Esta distribución, aunque intenta abarcar un amplio espectro geográfico, resulta asimétrica, pues refleja una predominancia del país ibérico sobre las naciones latinoamericanas. La desproporción podría atribuirse, en parte, al hecho de que los antólogos son españoles, lo cual quizás influyó en la selección, ya sea por afinidad cultural, por tener mayor conocimiento del panorama editorial de su país o por la accesibilidad a ciertos materiales. No obstante, también puede interpretarse como una estrategia para otorgar mayor visibilidad a las autoras españolas dentro del canon de lo fantástico.

El relato que inaugura el recorrido es “Sangre correr”, de la colombiana Laura Rodríguez Leiva. Este texto marca, en cierto sentido, el tono del volumen, pues en él se advierte una hibridación de géneros y la difuminación de fronteras. Desde una propuesta cercana a lo kafkiano, se problematiza la corporalidad femenina: la transformación a partir de

la menstruación y la adolescencia, su progresiva e inexplicable monstruosidad y el rechazo que suscita por parte de la sociedad que penaliza lo no normativo. Al mismo tiempo, se representa el proceso de autoaceptación de ese cuerpo que es diferente. Esta amalgama de temas y tratamientos permea la composición del volumen, por lo que la ubicación de “Sangre correr” configura a un lector específico: uno dispuesto a asumir un fantástico que articula el cuerpo, la identidad y la disidencia. Cabe señalar que, si bien otras las antologías de lo fantástico incluyen los temas de la corporalidad y la transformación, no lo hacen con esta perspectiva de género que, como indica la nota introductoria, reinventa lo femenino.

Asimismo, resulta significativo que la autora que abre la antología no sea una de las más consolidadas en el género, sino que representa al sector más joven del conjunto. Esto sugiere que la organización no responde a un criterio cronológico o genealógico, más bien sigue una lógica temática y simbólica que propicia un diálogo transversal entre distintas generaciones. En lugar de establecer una lectura lineal, *Insólitas* propone un recorrido en el que presente y pasado se comunican para reconfigurar el canon y lograr la confluencia de distintas propuestas narrativas.

En este recorrido, se distinguen cuentos que tratan de manera crítica problemáticas vinculadas al cuerpo y a las etapas de crecimiento. Algunos cuestionan los modelos normativos de corporalidad, como “Lipívoras”, de Alicia Fenieux Campos, o “Balneario”, de Pilar Pedraza. Otros, como “Sin reclamo”, de Cecilia Eudave, utilizan como pretexto la inmovilidad para mostrar el lado más misógino de la sociedad. También hay textos que tematizan el tránsito de la infancia a la pubertad, como “El libro pequeño”, de Sofía Rhei, y “Yo, cocodrilo”, de Jacinta Escudos. Cabe destacar que la figura infantil está representada casi un tercio del volumen, aunque nunca idílicamente: las infancias son problematizadas y representadas en contextos violentos, inquietantes o cuestionables, como en “La casa de Adela”, de Mariana Enríquez; en “Nada que declarar”, de Anabel Enríquez; o en “WeKids”, de Laura Gallego.

El abanico temático de *Insólitas* es notablemente amplio: suicidio, transexualidad, asesinato, misoginia, transformación, locura, maternidad, incesto, violencia sexual, migración, diversidad sexual, rebelión, empoderamiento femenino, prostitución, infancias, relaciones familiares, uso de redes sociales, entre otros, son sólo algunos de los ejes que atraviesan el volumen. Estos temas se articulan a partir de la irrupción de lo extraordinario en situaciones cotidianas que se tornan ominosas, con escenarios modernos y comunes, como un aeropuerto, un autobús, una juguetería, un hospital o el hogar.

También resulta destacable la diversidad de géneros y subgéneros que ofrece el volumen: desde lo fantástico más tradicional hasta la ciencia ficción especulativa, pasando por ecofeminismo, distopías y terror. Esta variedad confirma la pertinencia de optar por una categoría más abarcadora como lo es *insólito*, pues engloba las múltiples formas en que se manifiesta lo disruptivo sin limitarse a un concepto restrictivo que no dé cuenta de la riqueza y complejidad de la literatura de corte no realista.

Quizá una de las características más notables de *Insólitas* es la presencia de una voz de denuncia —o función social, en términos todorovianos (Todorov, 2006, pp. 164-165)— que se manifiesta prácticamente en todos los relatos. Esta función presenta una mirada crítica frente a realidades concretas que pocas veces se aprecia en otras antologías del género y por medio de ella se revela con mayor claridad una intención ideológica y política: la de intervenir el canon desde una perspectiva que visibiliza lo históricamente silenciado.

En conjunto, resulta evidente que *Insólitas* puede leerse como una antología de ruptura porque desafía las convenciones establecidas por casi ochenta años de compilaciones. Desde su título hasta la selección de autoras, pasando por los criterios curatoriales, los paratextos y los propios relatos, el volumen propone una reconfiguración del género que interpela al canon literario androcéntrico. La apuesta por el concepto aglutinante de lo insólito, por una perspectiva inclusiva, por la visibilización de problemas vinculados a lo femenino, así como por una diversidad generacional y formal, permiten afirmar que esta antología llena un vacío histórico y representa un nuevo hito en la historia de lo fantástico.

El análisis aquí mostrado se sustenta en un enfoque temático y una perspectiva de género, y permite observar cómo esta antología tensiona los parámetros del canon, pues desplaza a los autores consagrados para incorporar voces femeninas y periféricas; además, introduce temas poco tratados por la narrativa escrita por varones, como la violencia de género y la corporalidad no normativa, entre otros; y, finalmente, apuesta por la hibridación genérica. De esta manera, su carácter contracanónico reside tanto en lo que incluye como en su intención de transformar los marcos de legitimación literaria.

Consideraciones finales

A la luz del estado actual de la sociedad en cuanto a cuestiones de género e identidad sexual, y a ochenta años del volumen que inauguró la tradición de compilaciones de literatura fantástica en español, no resulta extraña la aparición de una antología de ruptura como *Insólitas*. Como he intentado mostrar, su publicación supone una revisión crítica a la historia del género, con la intención de reconfigurar el canon literario mediante la integración de las autoras que han cultivado literaturas de irrealidad. Asimismo, el análisis de sus elementos peritextuales, paratextuales y del corpus revela una clara voluntad por ampliar el concepto de lo fantástico y delinear una región geográfico-literaria más extensa. A estos procedimientos de reestructuración es posible considerarlos como una construcción del contracanon del género. De este modo, *Insólitas* constituye tanto una intervención al canon como un punto de partida para futuras investigaciones a propósito de la relación entre lo fantástico y el género, o acerca de la modificación del mercado editorial debido a la autoría femenina.

No obstante, esta antología no está exenta de cuestionamientos, pues, como advierte Olea Franco, “cualquier antología que se arriesga a proponer una lectura diferente de un género o periodo [...] cumple un proceso con rasgos positivos y negativos” (2019, p. 49). A pesar de su propuesta inclusiva, *Insólitas* mantiene un marcado sesgo eurocéntrico

que se verifica en la sobrerrepresentación de escritoras españolas frente a las latinoamericanas. Esta desproporción limita el alcance del volumen y revela que incluso los proyectos más ambiciosos como éste deben ser analizados desde sus contextos de producción y desde sus sesgos estructurales. En este sentido, y como afirma Genara Pulido Tirado (2009), incluso proyectos como este, que intentan disputar el canon desde los márgenes, pueden reproducir algunas formas de exclusión si no procuran atender la pluralidad cultural latinoamericana, ya que el canon dominante no sólo es excluyente en razón de género, también lo es por región o raza.

Sin lugar a duda, *Insólitas* abre una puerta para la aparición de otras antologías de literatura fantástica escrita por mujeres, centradas en regiones más específicas o en cortes temporales que no fueron considerados. También permite imaginar nuevas antologías de ruptura que cuestionen los criterios que históricamente han invisibilizado a las autoras, y que contribuyan a la relectura del canon literario general. Ejemplos como la colección *Vindictas* (UNAM/Penguin Random House), la antología *Poesía soy yo* (Bartleby, 2016) y las siete ediciones de la *Antología de escritoras mexicanas* (EscritorasMX) han demostrado la potencia de este gesto curatorial para reescribir la historia literaria desde un enfoque más inclusivo y plural, el cual nos permite, al fin, escuchar la voz de las hijas de Metis, nunca más olvidadas.

Referencias

- Abraham, C. (Comp.). (2016). *Cuentos fantásticos argentinos* (1900-1960). Laberinto.
- Agudelo Ochoa, A. M. (2006). Aporte de las antologías y de las selecciones a una historia de la literatura. *Lingüística y Literatura*, 49, 135-152.
- Balderston, D. (2004). De la Antología de la literatura fantástica y sus alrededores. En S. Saíta (Comp.), *Historia crítica de la literatura argentina* (T. IX, pp. 217-227). Emecé.
- Bermúdez, M. E. (Comp.). (1986). *Cuentos fantásticos mexicanos*. Universidad Autónoma de Chapingo.
- Boone, J. L. (Comp.). (2013). *Tierras insólitas. Antología de cuento fantástico*. Almadía.
- Borges, J. L., Bioy Casares, A., y Ocampo, S. (Comps.). (1940). *Antología de la literatura fantástica*. Sudamericana.
- Cajero Vázquez, A. (2016). De antologías y sus alrededores. En A. Cajero Vázquez (Ed.), *Márgenes del canon. La antología literaria en México e Hispanoamérica* (pp. 9-30). El Colegio de San Luis.
- Cócaro, N. (Comp.). (1960). *Cuentos fantásticos argentinos*. Emecé.
- Cortázar, J.; Ocampo, S.; et al. (2008). *Cuentos fantásticos argentinos*. Cántaro.
- Esquinca, B., y Quirarte, V. (Comps.). (2017). *Ciudad fantasma. Relato fantástico de la Ciudad de México (XIX-XXI)*. Almadía.
- Flesca, H. (Comp.). (1970). *Antología de literatura fantástica argentina. Narradores del siglo XIX*. Kapelusz.
- García Morales, A. (2007). *Los museos de la poesía. Antologías poéticas modernas en español, 1892-1941*. Alfar.
- Guarner, J. L. (Comp.). (1969). *Antología de la literatura fantástica española*. Libro Amigo.
- Guillory, J. (1993). *Cultural capital. The problem of literary canon formation*. The University of Chicago Press.
- Hahn, O. (Comp.). (1990). *Antología del cuento fantástico hispanoamericano siglo XX*. Editorial Universitaria.
- Jaime-Ramírez, H. (Comp.). (2006). *Antología de relatos fantásticos*. Espasa Calpe.
- López Martín, L. (2006). *Penumbra. Antología crítica del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*. Lengua de Trapo.
- López-Pellisa, T., y Ruiz Garzón, R. (Eds.). (2019). *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*. Páginas de Espuma.
- Louis, A. (2001). Definiendo un género: la Antología de la literatura fantástica de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 49(2), 409-437.
- Manguel, A. (Comp.). (1973). *Antología de literatura fantástica. Narradores del siglo XX*. Kapelusz.
- Martínez, J. M. (Comp.). (2011). *Cuentos fantásticos del Romanticismo hispanoamericano*. Cátedra.
- Martínez Martín, A. (Comp.). (1992). *Antología española de literatura fantástica*. Valdemar.
- Menéndez Pelayo, M. (1890). Prólogo. En *Antología de poetas líricos castellanos* (T. I, pp. v-lxxxvi). Librería de la Viuda de Hernando y C.a.

- Molina Porras, J. (2006). *Cuentos fantásticos en la España del Realismo*. Cátedra.
- Morales, A. M. (Comp.). (2008). *Méjico fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*. Oro de la Noche.
- Moreno, H. (Comp.). (1993). *Lo fantástico. Cuentos de realidad e imaginación*. Desde la Gente.
- Olea Franco, R. (2019). Borges en la constitución del canon fantástico. En A. G. Amatto Cuña (Ed.), *Entre lo insólito y lo extraño: nuevas perspectivas analíticas de la literatura fantástica hispanopamericana* (pp. 23-81). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Phillipps-López, D. (Comp.). (2003). *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*. Cátedra.
- Pulido Tirado, G. (2009). El canon literario en América Latina. Revista *Signa*, 18, 99-114.
- Reyes, A. (1997). Teoría de la antología. En *Obras completas de Alfonso Reyes* (T. XIV, pp. 137-141). Fondo de Cultura Económica.
- Sardiñas, J. M., y Morales A. M. (Comps.). (2003). *Relatos fantásticos hispanoamericanos*. Casa de las Américas.
- Siruela, J. (Comp.). (2013). *Antología universal del relato fantástico*. Atalanta.
- Sorrentino, F. (Comp.). (1978). *17 cuentos fantásticos argentinos*. Plus Ultra.
- Stanton, A. (1998). Tres antologías: la formulación del canon. En *Inventores de la tradición. Ensayos sobre poesía mexicana moderna* (pp. 21-60). El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica.
- Todorov, T. (2006). *Introducción a la literatura fantástica*. Paidós.
- Tola de Habich, F., y Muñoz Fernández, Á. (Comps.). (2005). *Cuento fantástico mexicano. Siglo XIX*. Serpiente Emplumada.
- Walsh, R. (1956). *Antología del cuento extraño*. Hachette.
- Zavala Medina, D. (2012). *Borges en la conformación de la Antología de la literatura fantástica*. Universidad Autónoma de San Luis Potosí.

La noche negra del capitalismo y otras ficciones: *Estéticas mixe para imaginar el futuro a través del ensayo especulativo.*



The dark night of capitalism and other fictions:
Mixe aesthetics to imagine the future through speculative essay

Raquel Mercado Salas
raquel.mercado@edu.uaa.mx
Universidad Autónoma de Aguascalientes
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2037-2613>

ENSAYO ACADÉMICO

Recibido: 25|08|2025

Aprobado: 23|12|2025

Resumen

El presente texto propone una revisión crítica de los postulados de la pensadora, lingüista y traductora mixe Yásnaya Aguilar Gil a través de sus trabajos publicados en distintos espacios de reflexión ensayística a propósito del cruce entre arte y literatura con la crítica política a través del pensamiento descolonial. Las relaciones entre análisis y la creación literaria a través del ensayo especulativo (Bicecchi, 2021) permiten encontrar líneas de desarrollo y conocimiento que atraviesan tanto los imaginarios de futuros posibles, fuera de los marcos normativos de las utopías-distopías, como las características que vinculan la producción artística y literaria contemporánea el capitalismo tardío y la distribución de mercancías. Se resalta el valor de acudir al pensamiento situado para lograr encontrar salidas posibles a las crisis contemporáneas en su sentido ético-relacional con las vidas humanas y no humanas que sostienen los territorios del sur global.

Palabras clave: Anarchivo, Archivo artístico, Reactivación del archivo, Arte y Activismo, Historia del arte reciente.

Abstract

This article proposes a critical review of the postulates of the Mixe thinker, linguist, and translator Yásnaya Aguilar Gil through her works published in different spaces of essay reflection on the intersection between art and literature with political criticism through decolonial thought. The relationships between analysis and literary creation through the speculative essay (Bicecci, 2021) allow us to find lines of development and knowledge that traverse both the imaginaries of possible futures, outside the normative frameworks of utopias-dystopias, and the characteristics that link contemporary artistic and literary production, late capitalism, and the distribution of goods. The value of resorting to situated thinking is highlighted in order to find possible solutions to contemporary crises in their ethical-relational sense with the human and non-human lives that sustain the territories of the global south.

Keywords: Speculative Essay, Mixe Thought, Possible Futures, Art, Literature.

I

La figura de Yásnaya Aguilar Gil, pensadora mixe, lingüista, editora y activista ha sido un signo de radical cuestionamiento para las academias que anquilosadas insisten en reproducir discursos occidentales frente a la crisis contemporánea en nuestros territorios. Esta potencia de pensamiento claramente no es una excepción, sino que deriva de una serie de movimientos sociales e intelectuales vivos en Abya Yala. Algunos de los rasgos que me gustaría destacar de la producción crítica y conceptual de Aguilar Gil se centran en coordenadas que permiten comprender desde otro lugar, la idea de mundo que nos agobia y amenaza.

Un lugar central, constantemente retomado en su producción académica, es la discusión sobre el término “indígena” y la explicación de su categoría política. En *La sangre, la lengua y el apellido*, introduce la idea de la siguiente forma: “Hasta que llegué a la ciudad fue que, sin pretenderlo, me volví «indígena» y tuve que plantarme ante esa palabra. Narro, cada que tengo oportunidad, cómo es que, ante una pregunta expresa, mi abuela, hablante de mixe, negó ser indígena: soy mixe, no indígena” (Tsunami, p. 28). Esa negación de la abuela frente a un vocablo

que no existe en su lengua, o que no tiene un equivalente léxico es, mucho más problemática de lo que a primera vista parece. Indígena es una categoría política que el Estado-Nación utiliza para la diversidad de las naciones y pueblos sin Estado que habitan ancestralmente los territorios de lo que hoy es denominado México. Bajo esa categoría política las diferencias cosmogónicas, lingüísticas, simbólicas, éticas, religiosas y políticas de los pueblos se pretenden anular proponiendo una estructura binaria que acompaña a la tradición colonial: asumir de forma desarraigada ser indígena o ser mestizo. Ambas palabras funcionan bajo una opacidad que borra el cuerpo-territorio concreto, material y con sus especificidades, en sentido contrario, cuando alguien se pronuncia e identifica con un pueblo vivo, inmediatamente somos capaces de ubicar su tradición, territorios, cosmología, lengua y rasgos materiales e inmateriales, por ejemplo, los yaquis se ubican en lo que conocemos como el territorio de Sonora, el pueblo mixe se encuentra en el territorio norte-occidental del istmo de Tehuantepec, o los purépechas cuyo asentamiento se ubica alrededor del lago de Pátzcuaro. En la palabra mestizo, las fiestas populares podrían darnos algunas referencias de las prácticas y rituales fundacionales de la colonia que perviven en la construcción social y la forma en la que han permanecido hasta el México independiente. De la capacidad de las comunidades, grupos y territorios para ser descifrados, leídos o vinculados con un extremo u otro, indígena o mestizo, se desprende también la configuración de su otredad y su grado de subalternidad.

En el mismo capítulo antes referido, de Yásnaya Aguilar, problematiza a través de la categoría indígena, una serie de aspectos a comprobar para ser considerada de «naturaleza» propiamente original: la prueba sanguínea, la prueba lingüística, la prueba de segregación por la que se heredan los nombres «otros». Es decir, una persona considerada dentro de la categoría política de «indígena» deberá exponer frente a la institución del Estado su linaje, la racialidad como un hecho social, asociada con rasgos fenotípicos y la transmisión de la lengua. Por lo anterior, de forma práctica la contradicción se manifiesta en su vida en todos los dispositivos coloniales del Estado-Nación, los cuales no permiten que una persona «indígena» se identifique étnicamente, pues los mecanismos de reconocimiento estatal se encuentran, de manera

general, filtrados por el castellano en las dimensiones de las políticas públicas como la educación, la salud y el reconocimiento de sus derechos y al mismo tiempo, mantener rasgos esencialistas de su “ser indígena”.

La colonialidad del ser, del conocer y del poder (Espinosa, 2022) está perfectamente articulada en la matriz de opresiones para que permanezca la imposibilidad de Ser, en el caso de personas como Yásnaya Aguilar Gil y su abuela, consideradas seres humanos con plenos derechos. En este sentido, actualmente no se encuentran superadas las discusiones humanistas occidentales llevadas a cabo en las controversias del siglo XVI en donde se discutía la “naturaleza bestial del indio americano” entre Sepúlveda y De las Casas, por ejemplo. Sin embargo, a diferencia de su abuela, Yásnaya Aguilar Gil, en su conciencia pedagógica y crítica apunta:

Los pueblos indígenas son naciones sin Estado. Entiendo ahora que la palabra «indígena» nombra una categoría política, no una categoría cultural ni racial (aunque sí racializada). Entendí también que no bastaba con negar y dejar de usar la palabra «indígena» para que la categoría dejara de operar sobre mí (Tsunami, p. 28)

Actualmente existen alrededor de doscientos Estados a nivel global, que imponen sus fronteras, reglas y leyes de tratados internacionales sobre la pluralidad de las naciones vivas, siendo los únicos interlocutores escuchados por la arena pública. En otro documento titulado “¿Nunca más un México sin nosotros?”, del libro colectivo *No subir. Formas de vivir más allá del Estado*, escribe la lingüista «el término “indígena”, no hay que olvidarlo, sólo cubre doscientos años de los nueve mil años de historia mixe o mesoamericana (tomando la domesticación del maíz como su génesis» (No subir, p. 130). En el mismo documento realiza, de manera profunda, una explicación entre la transición del término indio a indígena en la historia del México profundo y sus consecuencias coloniales.

El nombre de un río que nace en la meseta tibetana, pasa por la India y atraviesa Pakistán cuenta con una historia inquietante. Su nombre propio en castellano, Indo, proviene de una antigua lengua reservada para los oficios y las escrituras sagradas del hinduismo. Del sánscrito “sindhū” la palabra pasó al persa como “hindush”, al griego como “indós”, y de ahí al latín “indus”, y luego al castellano ya convertida en “indo”. El nombre de este río se relaciona también con la región que conocemos como India y después,

mediante una historia de confusiones geográficas escuchada ya demasiadas veces, el gentilicio “indio” terminó siendo utilizado para nombrar a los integrantes de un conjunto de pueblos que habitaban el continente americano a la llegada de los colonizadores europeos. (No subir, p. 123)

El afluente con el que introduce el origen y nacimiento de la palabra «indio» que después, con el México independiente transmutó a «indígena», Aguilar Gil lo lleva más allá de la referencia genealógica típicamente occidental, para extender su memoria y recuperar otros sentidos. Además de ello, como pensadora mixe, lo enclava en la naturaleza no esencialista, para reconocer su materialidad y recuperar una dimensión ontológica y ética de estar en el mundo, es decir, para comprender ser parte de los territorios como algo vivo, alimentados por los ríos. En este ejercicio de extender el tiempo al pasado, para tocar las orillas de los ríos sagrados que nos dan nombre, si extendemos el tiempo hacia adelante, hacia una posible ruta que nos devuelva la pregunta sobre la tierra, ¿cómo podemos imaginar otros futuros posibles? ¿Cómo podemos soñar un tiempo en el que la narrativa pueda descentralizar al ser humano y lo vuelva parte de las redes comunales, de la naturaleza vital?

II

Nuestras posibilidades de imaginar un futuro se encuentran enclavadas en las formas estéticas, las políticas del cuerpo y las narrativas a través de las cuales hemos aprendido el significado del mundo. La utopía occidental del siglo XVI relataba mundos cuyas referencias se enmarcan en la teoría política clásica y el entusiasmo de la conquista de los lugares colonizados en su contexto. Pervivían en ella, en la utopía occidental, un mundo en el que los sujetos masculinos occidentales enarbocaban las decisiones políticas en el poder, mantenía la figura de servidumbre y la idea del sexo débil, donde sujetos subalternos realizaban actividades de acuerdo con una «idea de naturaleza humana» que acompañaba esta imagen del mundo. Aún más, la tesis de Karina Ochoa sobre la servidumbre y «debilidad femenina» de los nativos, incluidos los

varones de las tierras conquistadas se encuentra en *El debate sobre las y los amerindios entre el discurso de la bestialización y la racialización*, y establece la idea de la feminización como un eje necesario para pensar la subalternidad en Abya Yala. No necesariamente se infantilizan, ya que es de esperar un crecimiento y desarrollo en los niños, no así en la tutoría perpetua hacia las mujeres.

Para validar su postura frente al problema indiano, Sepúlveda tuvo que feminizar al indio (en el discurso) y anularlo como sujeto, dotándolo de características aptas sólo para la servidumbre. Esto que llamamos feminización del indio, sin duda, sintetiza el hecho de que el “carácter bestial del indio” se ve equiparado/intercambiado por el de ser mujer, cuya condición de tutela es perpetua y permanente (Ochoa, p. 3)

Ahora, en el pasado siglo XX, las distopías por su parte, aunque sean críticas con los regímenes totalitarios, continúan concibiendo la rebelión a través de un canon en la que el personaje masculino, hegemónico y occidental conduce las posibilidades de salida de dichos regímenes sin cuestionar la colonialidad dentro de la que se encuentran inscritas. *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, *1984* de George Orwell, *Un mundo Feliz* de Aldous Huxley o *Números* de Aly Condie, relatan las distintas formas de control y vigilancia a las que son sometidos sus protagonistas y las posibilidades e imposibilidades de salida del sistema absoluto. Nuevamente en estos relatos, casi siempre novelas, distinguen entre lo salvaje contra lo racional, la tecnología contra la naturaleza, la ciudad contra lo rural, entre otras oposiciones¹. En las distopías o relatos de feministas del norte global también se repite un canon, el del feminismo ilustrado. Un buen ejemplo es *The Handmade Tale* de Margaret Antwood, en la que las mujeres fértiles son secuestradas para concebir hijos para un pueblo neofascista llamado Gilead, en el que la tasa de natalidad ha cesado de tal manera que es necesario explotar reproductivamente a los cuerpos femeninos. Sin embargo, dicha distopía presenta un argumento que se toma como novedoso, sin hacer un recuento sobre la explotación sexual y reproductiva en la historia de la esclavitud por parte de occidente y de la que tanto han teorizado pensadoras afroamericanas como Angela Davis, bell hooks y Audre Lorde, por ejemplo.

[1] Se sugiere revisar el artículo *Futuros que ya fueron, presentes que no son*. El horizonte posthumanista-decolonial y la idea de progreso, en la revista ARTE IMAGEN Y SONIDO, No. 7, enero-junio 2024.

Por ello, en este segundo apartado, el objetivo es realizar un breve análisis de un ensayo especulativo que, desde una perspectiva mixe, nos ayude a imaginar un futuro posible desde otra mirada. En términos generales, la impronta de *En una orilla brumosa*, la compilación de ensayos especulativos de Gerber Bibecci, de manera sucinta menciona que “en términos literarios, podríamos convenir que la escritura ensayística, en general, exhuma nociones del pasado para reescribir el presente. Y la ficción especulativa se introduce en algún futuro posible para alumbrar el presente” (p. 14) y es precisamente lo que mantiene el espíritu común del libro, imaginar otros futuros posibles en los que el pensamiento latinoamericano produzca sus propias fabulaciones existenciales. El ensayo especulativo al que hago referencia se titula “El arte, la literatura y las estéticas colectivas de la tierra”, que forma parte de la antología *En una orilla brumosa* de Verónica Gerber Bicecchi, en el cual se relata un tiempo ubicado en el siglo XXII, en el que se recuerda, no sin vergüenza colectiva, lo que fue llamada «La noche negra del capitalismo» por el regreso —en ese futuro hipotético— de dos conceptos en desuso: el arte y la literatura.

En este ensayo especulativo, desde la presentación de su título, podemos observar que no corresponde con ninguna figura autoral, sino que es un documento de traducción realizado por Yásnaya Aguilar Gil. La escritora utiliza la autorreferencialidad con el atributo de “traductora”, para evitar una de las características que más adelante explica sobre las prácticas de la Noche Oscura del Capitalismo: el uso del copyright y el derecho de autor como un cercamiento de la experiencia sensible. La pregunta específica que establece en el texto escrito es “¿Qué relación puede haber entre las manifestaciones estéticas actuales y el arte y la literatura que fueron funcionales a la depredación voraz del medioambiente en tiempos del capitalismo tardío?” (Redes, p. 141). En el documento cuenta cómo estudiosos dentro de la ficción, como personaje apelado Tebellini, en el año del 2097, obsesionados con una época de evidente estupidez, como las primeras décadas del siglo XXI, investigaron sobre la voracidad masiva dirigida hacia la propia extinción. En el ensayo especulativo, la ficción, muy de la mano de recursos que nos recuerdan la narrativa de Roberto Bolaño, exponen tratados y

archivos sobre el origen del Arte y la Literatura y la configuración de su canon en estrecha relación con la burguesía y la primera configuración del capitalismo.

Existen tres características principales que diferencian, dentro del ensayo, la noche negra del capitalismo de las poéticas colectivas de la tierra, siendo estas últimas las prácticas del siglo XXII después de la gran debacle. En primer lugar, se encuentra la vinculación del mercado con toda forma de arte y literatura en el siglo XXI ya que, en la configuración del pensamiento moderno-colonial, el arte era (es) entendido siempre como mercancía, cuya factura implicaba una industria y la extracción de recursos naturales por el expansionismo colonial. Al construir de esa forma el ejercicio de imaginación de ese posible tiempo futuro, en el que se cuestiona nuestro presente, nos lanza una pregunta sobre cómo pensamos el arte y la literatura hoy en día y cómo los recursos materiales para pensarlos y crearlos implican un sistema de producción capitalista. El cine, la música, la literatura, las artes performativas, la arquitectura, las artes digitales, entre otras, se encuentran todas sujetas a este cuestionamiento. En sentido contrario, en el siglo XXII, las prácticas se tornarán, en el ejercicio de imaginación de un futuro posible, en escrituras realizadas sobre arcilla a modo de escultura, o en textos que vivirán en la memoria de las personas², o bien en textos que implican la comprensión y contemplación de las interacciones que los sistemas de hongos realizan para mantener comunicados entre sí a los elementos de una colonia de árboles, textos que son sonoros a la vez que visuales, existentes en un sistema producido colectivamente en relaciones, más que holísticas, cosmológicas.

La segunda de las características, del citado ensayo especulativo, entre el arte y la literatura moderno-coloniales y las poéticas colectivas de la tierra se entiende a través de los soportes. Por un lado, para la producción vinculada con la mercancía y la industria dentro del sistema del capitalismo tardío se encuentran ciertos soportes privilegiados como el objeto-libro del que necesita “necesariamente” la escritura, así como el soporte digital de distintas artes que se procesan de manera audiovisual, pero que siempre necesitan de algún recurso natural para ser.

[2] Guiño a *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury.

Al encontrarnos en la tercera edad de la mirada, como lo planteó Régis Debray, en la videosfera, nos propone la siguiente pregunta ¿cuál es la alternativa ecocrítica que las artes audiovisuales proponen frente a la pantalla? ¿Cómo relacionarnos con la necesidad de visibilizar la catástrofe colectiva de este mundo cuando el medio, es decir nuestras pantallas y baterías, es la extracción de litio de montañas sagradas del sur global? Para el texto “traducido” por Aguilar Gil, se ofrecen algunas pautas de comprensión e imágenes poéticas que cruzan la realidad y la ficción, para imaginar otras prácticas:

Hablemos, por ejemplo, de esa maravillosa creación lingüística contemporánea, el muy conocido y celebrado *Mux ēēp* (el cantar del mundo fungi). Esta pieza creada y recreada con los bosques de niebla de la cordillera norte del territorio mixe en Mesoamérica, despliega un edificio poético basado en las interacciones establecidas por las redes micóticas con las que los árboles establecen comunicación. Este cantar a su vez es un hecho biológico, poético, lingüístico y gráfico. Esta pieza fue creada como un agradecimiento espontáneo a la tierra una vez que comenzamos a recuperarnos de las consecuencias del cambio climático. Ante la alegría de ver el bosque recuperado y las redes micóticas restablecidas, colectivos de *xēēmaapy* (especialistas mixes de lo sagrado y la cuenta del tiempo) observaron patrones de comunicación entre los bosques de pino-encino a través de las redes de hongos y sus luminiscencias nocturnas. (p. 146).

La comunicación de estas redes micóticas, como del cantar del mundo fungi, a las que hace referencia en las prácticas colectivas de la tierra, la traductora Aguilar Gil, no son una posibilidad espontánea del siglo XXII, en el relato plantea que una de las características dentro de la Noche oscura del capitalismo, se mostraba en la ceguera y la incapacidad para la mayoría de las personas de entender y vivir con la certeza de que no todo era capitalismo en la noche oscura. Justamente, las conversaciones ancestrales de los ríos, de los árboles y sistemas de interacción no humanos pervivían en medio de ese periodo. Pero, el olvido que infectó de manera colectiva a las personas del siglo XXI, respecto a que no siempre había sido así, se hizo tan rígido y poderoso que ni siquiera podían pensar en alternativas al consumo y a la estupidez masiva.

Dentro de la noche capitalista, solamente podían concebir la noción de autoría, y esto representaba uno de sus mayores defectos, la impotencia para imaginar, pensar y soñar colectivamente. Para la sorprendida mirada de los habitantes del siglo XXII, alrededor de una idea inconcebible, la del genio y el talento individual, se construyó todo un sistema de reconocimientos y un entramado legal que regulaba los Estados Nación en ese momento. Como lo mencionamos anteriormente, con otros documentos de Yásnaya Aguilar Gil, la relación entre esos Estados-Nación que se reconocen y se regulan en medio de la pluralidad de las naciones que de facto existen, encontramos una estructura de poder que separa y distingue a los sujetos y les condiciona a la subalternidad, de los unos sobre los otros. En el arte y la literatura de la Noche capitalista también se reflejan estas condiciones, pues los premios, las becas y los estímulos se destinaban a las personas que se autonombbraban bajo el mote de autor o autoras de obras, que podían devenir mercancía, incluso aunque la pieza fuera materialmente inexistente. En sentido contrario, en la ficción de las poéticas colectivas de la tierra, una de las condiciones es la de la disolución de la autoría, y se refleja en aprendizajes colectivos vinculados con los cultivos de alimentos y a la enseñanza popular dirigida a la niñez. Las enseñanzas propuestas en estas ficciones están cercanas a los *corpus* abiertos como las distintas versiones de Jakultat, un mito Papai, de las poblaciones de lo que hoy es conocido como Baja California Sur, cuenta y alerta los pobladores sobre personajes oscuros que los asechan, pues este ser buscaba la aniquilación no por necesidad sino por deseo de destrucción. Así como existe este ejemplo, hay muchos más en las cosmovisiones de los pueblos vivos, de los cuales es necesario aprender para diversificar nuestra manera de imaginar futuros posibles. Actualizar nuestras narrativas y descentralizar las prácticas artísticas y literarias de las formas anquilosadas de la mirada occidental que buscan encerrarnos en la prisión de una nostalgia, es una necesidad vital.

III

La noche negra del capitalismo es desde la especulación un momento en el que se necesita alertar, de muchas formas, sobre todo simbólicas y colectivas del asecho del que estamos siendo objeto. Cuestiona si es relevante mantener un sistema de autoría en el arte, de reconocimiento y acumulación, frente a los efectos con los que esta noche oscura amenaza de manera generalizada. Para Yásnaya Aguilar, la metáfora de la Noche Capitalista es utilizada en el texto como un gran Tsunami destructor de todo, en la que pequeñas ínsulas sobreviven. Los espacios de archipiélagos que sobreviven “muchas de ellas estaban conformadas por lo que en esa época recibió el nombre de “pueblos indígenas” y también por núcleos urbanos bautizados como anarquistas” (p. 150). Frente a esta producción de futuros imaginarios y conocimiento situado de la lingüista mixe, nos quedan aún muchas más preguntas que plantearnos, respecto a la metáfora de la noche oscura que, sin duda, tiene ecos de la experiencia mística occidental, pues recordemos que las experiencias límite en las que parece que todo está perdido y se es cercano de manera casi irremediable a la muerte se encuentra un momento de luminosidad y lucidez respecto al sentido del nosotros con el mundo. Sin embargo, se busca con proponer, por un lado, ampliar la atención a la producción que existe en nuestras latitudes, cuya propuesta crítica puede hacernos entender, no solamente otro pliegue de nuestro tiempo, sino también, la necesidad de producir imágenes y teorías que se enmarquen en los mundos posibles de Nuestramérica, evitando las fórmulas del salvador individual blanco, del norte global del que está invadida nuestra imaginación y amordazada nuestra potencia creadora. Y, por otro, enfatizar la conciencia decolonial que hace falta en las pedagogías críticas de nuestros espacios académicos.

Referencias

- Aguilar Gil, Y. (2021). Redes comunales mixes. El arte, la literatura y las estéticas colectivas de la tierra (Trad. Y. Aguilar Gil). En Gerber Bicecci, V. (Comp.). (2021). *En una orilla brumosa*. Gris Tormenta.
- Aguilar Gil, Y. (2019). La sangre, la lengua y el apellido. En Jauregui, G. (Comp.). (2019). *Tsunami*. Sexto Piso.
- Gargallo, F. (Comp.). (2021). *Las cómplices: Narrativas feministas de aprendizaje en movimiento*. Palapa Editorial El Rebozo.
- Valencia, S. (2016). *Capitalismo gore*. Booket.
- VV. AA. (2019). *No subir: Formas para vivir más allá del Estado. Autonomía, común, nacionalidad, confederalismo democrático y undercommons*. OnA.

El problema de la obsolescencia programada en la tecnocracia de la inteligencia artificial con las prácticas de archivo



The problem of Planned Obsolescence during IA
Technocratic Age in The Archive Practice

Anabel Patricia Márquez Sanabria

anapats@gmail.com

Investigadora Independiente

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7566-4480>

ENSAYO ACADÉMICO

Recibido: 10|08|2025

Aprobado: 19|12|2025

Resumen

El presente artículo tiene como propósito analizar, a partir de entrevistas realizadas a cuatro artistas mediáticos latinoamericanos —Marcello Mercado, Carlos Castillo, Andrea Ludovic y Carlosmagno Rodrigues—, el impacto de la obsolescencia programada en sus prácticas artísticas, particularmente en relación con la recuperación y preservación de archivos visuales y sonoros en distintos soportes: teléfonos móviles, discos duros, cinta magnética y material filmico. La investigación se desarrolla mediante una metodología cualitativa, enmarcada en el campo de las humanidades digitales, y utiliza la entrevista como instrumento central de análisis. Entre los resultados se observa que los artistas estudiados recurren de manera consciente al uso de dispositivos electrónicos obsoletos, los cuales son resignificados estéticamente en función de estándares de calidad específicos para su reproducción en el ámbito del arte mediático. Se concluye que la obsolescencia programada, lejos de constituir únicamente una limitación técnica, puede ser enfrentada mediante programas éticos de preservación, conservación y restauración de equipos electrónicos. Dichas estrategias permiten la generación de obras de arte mediático cuya naturaleza efímera exige la construcción de archivos históricos, en un gesto crítico frente a la tecnocracia y al colonialismo digital asociado al desarrollo contemporáneo de la inteligencia artificial.

Palabras clave: Obsolescencia programada, Archivo, Condición postmedial, Audiovisual, Restauración.



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Atribución/Reconocimiento-No comercial-Compartir Igual
4.0 Internacional

Abstract

This article analyzes, through interviews with four Latin American media artists—Marcello Mercado, Carlos Castillo, Andrea Ludovic, and Carlosmagno Rodrigues—the impact of planned obsolescence on their artistic practices, particularly regarding the recovery and preservation of visual and sound archives across different media: mobile phones, hard drives, magnetic tape, and film. The research adopts a qualitative methodology framed within the field of digital humanities, using interviews as the primary analytical tool. The findings indicate that the artists consciously employ obsolete electronic devices, which are aesthetically re-signified according to specific quality standards for their reproduction in media art contexts. The article concludes that planned obsolescence, rather than functioning solely as a technical constraint, can be addressed through ethical programs of preservation, conservation, and restoration of electronic equipment. Such practices enable the creation of media artworks whose ephemeral condition makes the construction of historical archives essential, thereby challenging technocratic logics and the digital colonialism associated with contemporary artificial intelligence.

Keywords: Planned Obsolescence, Archive, Postmedial Condition, Audiovisual, Restoration.

«Heme aquí, pues, en presencia de imágenes»

—Henri Bergson, *Materia y memoria*

Un reloj de cuerda puede funcionar durante décadas si su manufactura es de calidad. De modo similar, numerosos instrumentos óptico-mecánicos —como el teodolito o la cámara fotográfica analógica— pueden mantenerse operativos durante largos períodos, siempre que se conserven en condiciones adecuadas y se disponga de los materiales fotoquímicos necesarios. Sin embargo, con la entrada de la contemporaneidad y el advenimiento de la sociedad posmedia, los objetos técnicos comenzaron a incorporar una fecha de caducidad implícita. Uno de los ejemplos paradigmáticos es el de las bombillas eléctricas. Como señala Bautista (2017):

La obsolescencia programada tiene su primer precedente en el año de 1924 cuando los líderes de las más grandes compañías eléctricas se encontraron en Ginebra y llegaron a un acuerdo creando el famoso Cártel Phoebus, en donde pactaron el límite de 1000 horas de vida útil a las bombillas eléctricas. En 1925 se creó "El comité de las 1000 de vida" para reducir técnicamente la vida útil de las bombillas. Resulta irónico que la bombilla, que siempre ha simbolizado las ideas y la innovación, es uno de los primeros ejemplos de obsolescencia programada.¹

Con la invención del transistor se produce un cambio radical en la tecnología electrónica. Los circuitos dejan de ser predominantemente micromecánicos para convertirse en sistemas de transporte energético. La obsolescencia programada se consolida entonces como parte de una tecnocracia que regula la renovación constante de los objetos mediante la caducidad de sus componentes, sosteniendo la lógica de consumo del capitalismo moderno y, en la actualidad, del colonialismo digital profundizado por la inteligencia artificial (IA). Siempre estamos en una modernidad y siempre estamos en una renovación, revolución.

La presente investigación se inscribe en el estudio del arte mediático latinoamericano contemporáneo, particularmente en aquellas prácticas electrónicas atravesadas por la obsolescencia programada. En este contexto, la memoria se concibe como una forma de vida: conservar implica resistir. Siguiendo a Peter Weibel, la «condición posmedia» se caracteriza por la equivalencia y la hibridez de los medios, en la cual ninguno domina de manera aislada, sino que todos interactúan y se condicionan mutuamente.

Por todo ello debe definirse esta situación de la actual práctica artística como condición postmedia, porque ya no es solamente un medio aislado el que domina, sino que los medios interactúan y se condicionan mutuamente. El caudal de todos los medios forma un medio universal que se comprende a sí mismo. Este es el estado postmedia del mundo de los medios en la praxis artística de hoy. Para terminar, esto provoca la emancipación del espectador, del visitante, del usuario.²

Desde esta perspectiva, la obsolescencia programada no solo constituye un problema técnico, sino también un recurso estético y político. La metodología empleada es de corte cualitativa, con un enfoque teórico-

[1] Michelle Bautista. *Obsolescencia programada*. (2017),3.

[2] Peter Weibel. *La Condición Postmedial*. Karlsruhe, (2006), 15.

práctico. Dada la escasez de bibliografía específica, se analizó la evolución tecnológica de cuatro artistas mediáticos latinoamericanos a partir de entrevistas validadas por un especialista en ingeniería electrónica. A partir de sus respuestas y en diálogo con los planteamientos de Oliver Grau (2012), se subraya la necesidad de construir archivos de obras y de artistas mediáticos que permitan dar cuenta de las transformaciones históricas de estas prácticas, más allá de una mirada estrictamente tecnocrática, se observa que cada obra de arte mediático posee una obsolescencia propia, condición a través de la cual se activa una búsqueda por la emancipación del espectador. La pregunta central fue: ¿Cómo afecta la obsolescencia programada a tu obra?

El análisis de la información se realizó a partir del estudio conjunto de la teoría y la praxis artística de los creadores, observando cómo el uso de tecnologías obsoletas enriquece sus producciones. Los resultados muestran que la obsolescencia programada, producto de la tecnocracia capitalista y del colonialismo digital, es reapropiada por los artistas como estrategia estética y ética, particularmente en relación con la preservación y conservación de los dispositivos y los archivos.

A modo de introducción, conviene recordar que el arte electrónico surge de la performance de los años 70 en hibridez con los nuevos medios. En la sociedad posmedia, el computador es un elemento de síntesis aglutinador el cual evoluciona a través del tiempo. El arte electrónico se caracteriza por un *input* y un *output* de la máquina según (Flusser, 1983). // La extensión de los sentidos en los medios plantea (McLuhan, 1967). // Para Flusser, la función de creación y retirar el automatismo en la máquina lo convierten en arte. Aunque estos autores escribieron en el siglo pasado, sus reflexiones anticipan una comprensión humanista de las máquinas de imágenes, afín a lo que hoy puede pensarse como un «humanismo digital».

El corpus de artistas analizados se abre con la música venezolana Andrea Ludovic, quien desarrolla una obra de carácter didáctico a partir del uso de osciloscopios. La artista sostiene que cada obra posee su propia obsolescencia, en la medida en que los dispositivos generan archivos inevitablemente efímeros, destinados a perderse con el paso del

tiempo. Tal es el caso de trabajos alojados en plataformas hoy desaparecidas, como MySpace. En palabras de Ludovic: “No podemos guardar tanta información, porque nos convertiríamos en *hoarders* de datos. Cada obra tiene su propia obsolescencia”.³

La obsolescencia programada constituye un problema central en el arte electrónico contemporáneo como consecuencia directa de la tecnocracia, en la medida en que propicia la pérdida de archivos y la fragilidad de los procesos de conservación. No se trata, sin embargo, de acumular información de manera indiscriminada. Por el contrario, esta disertación propone comprender cómo la propia obsolescencia puede operar como una herramienta estética dentro de las prácticas artísticas. La asignación de una fecha de caducidad a los dispositivos electrónicos es un rasgo característico del poscapitalismo y de la sociedad posindustrial, en un contexto atravesado por tensiones entre los regímenes de patentes y las lógicas del software libre.

En este sentido, Carlosmagno Rodrigues, uno de los artistas que conforman el corpus de la investigación, señala: “Para los cineastas, no basta con hacer una película; también deben pagar tasas por permisos, licencias y otros valores simbólicos. Para proyectar una película, primero debe seguirse un proceso de construcción de su legitimidad, lo que implica la adquisición de sellos, dispositivos y estándares de calidad vinculados a la propiedad intelectual”⁴. Desde esta perspectiva, los artistas se sostienen en una búsqueda constante de estándares de calidad, y es precisamente a partir de la revalorización estética de lo discontinuado y lo obsoleto que el arte mediático adquiere nuevos sentidos.

En este marco posmedia, en el que los circuitos requieren una renovación constante, los teléfonos celulares se configuran como herramientas creativas relevantes, no solo en su uso como dispositivos de registro de “cabezas parlantes”, sino también para la producción de contenidos más complejos, como el cine experimental. En estas prácticas, en muchos casos, no se recurre a la IA ni en la escritura del

[3] Andrea Ludovic, comunicación personal, 4 de julio de 2025.

[4] Carlosmagno Rodriguez, comunicación personal, 15 de julio de 2025.

guion ni en los procesos de posproducción, sino que se privilegia la confianza en el registro índice. No obstante, algunos artistas sí emplean herramientas de inteligencia artificial en etapas específicas, particularmente para la migración de archivos y la creación de híbridos entre lo artificial y lo humano.

Bajo estas circunstancias, los creadores se enfrentan a la imposibilidad de sostener prácticas de archivo cuando los dispositivos se deterioran (frecuentemente debido al desgaste de las baterías) o cuando carecen de acceso a Internet, lo que provoca la pérdida de documentos al no existir un medio disponible para la transferencia de archivos. Como señala Ludovic (2025), no somos “hoarders de datos”. Por ello, grandes corporaciones como Google o Apple gestionan extensos servidores que operan como sistemas de respaldo para una parte significativa de la población mundial.

En este contexto, caracterizado por la hibridación entre la inteligencia natural u orgánica y la inteligencia artificial algorítmica, del cual formamos parte dentro de un régimen de colonialismo digital, resulta pertinente retomar los planteamientos de Peter Weibel, quien ya advertía esta condición en su momento:

La propia creatividad es un procesador de textos, un algoritmo. De la literatura a la arquitectura, del arte a la música, vemos cada vez mayor asistencia informática, procesadores de textos e instrucciones, normas, consejos de utilización en la obra. El efecto de los medios es universal y por tanto todo el arte es claramente postmedia, no solo porque los medios son máquinas universales, sino y especialmente porque la máquina universal, el ordenador, pretende poder simular todas las artes, todo el arte es postmedia.⁵

Hacia el cambio de siglo, nos encontrábamos ya inmersos en un proceso de transición hacia lo digital, en el que esta perspectiva comenzaba a hacerse evidente. La condición posmedia impulsa la producción de dispositivos electrónicos que posibilitan la creación de obras de arte mediático; sin embargo, dichos equipos incorporan de manera inherente una obsolescencia programada que acorta su vida útil. En consecuencia,

[5] Peter Weibel. *La condición Post Media*, 13.

cada obra presenta también su propia temporalidad técnica y su propio horizonte de obsolescencia.

En la actualidad, este proceso se ve intensificado por la intervención de la inteligencia artificial, cuyo funcionamiento exige dispositivos cada vez más potentes. A mayor capacidad de memoria y procesamiento, mayor es también el ritmo de obsolescencia. Asimismo, la constante actualización de los algoritmos de la IA acelera la caducidad de los dispositivos, profundizando la fragilidad técnica de las prácticas artísticas contemporáneas.

Es precisamente en el momento en que un objeto se vuelve obsoleto cuando el arte lo recupera para resignificarlo. Entre los artistas entrevistados que conforman el corpus de esta investigación, Carlosmagno Rodrigues y Marcello Mercado —ambos latinoamericanos — recurren de manera explícita a tecnologías discontinuadas: el primero trabaja con el formato VHS, mientras que el segundo explora la estética del video pixelado, poniendo estos dispositivos en relación crítica con la contemporaneidad.

En este sentido, resulta pertinente recordar a Giorgio Agamben (2008) en su texto *¿Qué es lo contemporáneo?*, cuando afirma que “es verdaderamente contemporáneo aquel que no coincide perfectamente con él ni se adecua a sus pretensiones y es por ello, en este sentido inactual; pero justamente por esa razón, a través de este desvío y este anacronismo, él es capaz, más que el resto, de percibir y aferrar su tiempo.”⁶ Las prácticas de estos artistas se sitúan en esa tensión: sus obras entran en fricción con la realidad precisamente por el uso de artefactos obsoletos, a los cuales se les otorga un valor estético renovado. De este modo, “Los signos son sacados de su marco referencial y se les otorga un toque de arbitrariedad para lograr un signo nostálgico”.⁷

En este marco de construcción discursiva por parte de los artistas mediáticos, los estudios de arte mediático adquieren una relevancia fundamental, al igual que el análisis de la evolución histórica de los

[6] Giorgio Agamben. *¿Qué es lo contemporáneo?*. 2.008, 1.

[7] Carlosmagno Rodrigues, comunicación personal, 2025.

medios, en la medida en que permiten comprender cómo la obsolescencia programada opera y se transforma a lo largo del tiempo.

En este sentido, la Historia del Arte y los Estudios de los Medios contribuyen a esclarecer la función de los mundos de imágenes contemporáneos y su papel en la conformación de las sociedades actuales. A través de la historia de la ilusión y la inmersión, de la vida artificial o de la tradición de la telepresencia, la Historia del Arte ofrece subrelatos de las revoluciones visuales del presente. Puede entenderse, así, como un reservorio en el que se inscriben los procesos contemporáneos, tanto desde una narración de carácter antropológico como desde un campo de disputa política en el que se analizan los choques entre imágenes. Asimismo, sus métodos fortalecen el análisis político-estético del presente mediante el estudio crítico de las imágenes.⁸

Hagamos un paréntesis. En su intento enciclopédico, el cineasta Jean-Luc Godard nos legó *Histoire(s) du cinéma*, una obra que articula una historia del cine en diálogo con los nuevos medios. No obstante, como plantea Oliver Grau (2012), es en la historia particular de cada uno de estos medios donde se despliega una constelación de subrelatos capaces de dar cuenta de nuestro tiempo. Se trata de una memoria —una memoria tecnológica— que permite comprender las transformaciones históricas a través de los dispositivos y sus modos de uso. Atender al pasado se vuelve, así, una condición necesaria para reconocer el presente.

Desde esta perspectiva, resultan significativos los esfuerzos institucionales por construir y preservar memoria. Un ejemplo de ello es la exposición *Record Again: Video Archive. 40 Jahre Deutsches Video*, organizada por el ZKM en 2008 y presentada en diversas ciudades de Alemania. En dicha muestra era posible observar dispositivos históricos aún en funcionamiento —como U-matic o Portapak— que daban cuenta de cuarenta años de video en Alemania, conformando un archivo de gran relevancia. La restauración de estos equipos, basada en la confiabilidad de su ciclo vital, se hace posible mediante la migración de

[8] “Art History and Media Studies help understand the function of today’s image worlds in their importance for building and forming societies. With the history of illusion and immersion, the history of artificial life or the tradition of telepresence, Art History offers sub-histories of the present image revolutions. Art History might be considered as a reservoir in which contemporary processes are embedded, on the one hand as an anthropological narration and, on the other, as the political battleground where the clash of images is analyzed. Furthermore, its methods may strengthen our political-aesthetic analysis of the present through image analyses.” Traducción de la autora. Oliver Grau, “Media Art Needs Histories and Archives: New Perspectives for the Digital Humanities,” en *Art – Arte e Tecnología II: Modus Operandi Universal*, ed. Cleomar Rocha, Maria Beatriz de Medeiros y Suzete Venturelli (Brasilia: Editora da Universidade de Brasília, 2012), 160.

archivos, la sustitución de circuitos y el cambio de soportes, estrategias que permiten prolongar la vida útil de los dispositivos electrónicos, aunque siempre bajo la condición ineludible de una fecha de caducidad.

En relación con los procesos de preservación y conservación de archivos, resulta fundamental destacar que, en el arte mediático, la condición efímera de lo digital propicia con frecuencia la pérdida de archivos y obras. No obstante, incluso cuando estos materiales logran conservarse, surge otra problemática: el momento en que los archivos y las obras son reutilizados con fines distintos a los originales, descontextualizados y reproducidos mediante la copia. En el actual escenario de divulgación masiva, se vuelve necesario incorporar herramientas como las firmas digitales y la metadata como estrategias de archivo, preservación y conservación, especialmente en una época en la que las obras se producen en serie y se difunden de manera expansiva a través de redes sociales. En este sentido, pueden considerarse casos como los NFT, que incorporan firmas digitales, o la obra *Value of Value 2.0* de Maurice Benayoun, basada en sistemas de certificación criptográfica.

Al respecto, señala Carlosmagno Rodrigues: “Cuando un ‘estándar’ determinado se vuelve obsoleto, comienza a ser utilizado por entusiastas y supervivientes del arte electrónico, que, debido a un hecho o a una elección estética anticuada, se eleva a la importancia estética de un ‘objeto único’”⁹. En su práctica artística, Rodrigues trabaja con dispositivos celulares —como en *Soledad Asistida* (2020)— y recurre tanto a la migración de archivos como al uso puntual de inteligencia artificial para alcanzar mayores niveles de calidad y definición, aquello que el propio artista denomina un “estándar de calidad”.

Asimismo, el artista cuenta con una vasta obra audiovisual en la que la obsolescencia programada opera como recurso estético. En sus trabajos realizados en formato VHS, por ejemplo, *Para quem enxerga e não entende bem as palavras* (1997)¹⁰ recurre al disco de vinilo como elemento expresivo, una tecnología que en ese momento se encontraba en desuso frente al CD, pero que posteriormente experimentó un renacimiento

[9] Carlosmagno Rodrigues, comunicación personal, 2025.

[10] Carlosmagno Rodrigues, *Para quem enxerga e no entiende bien las palabras*, S-VHS, 5 min., 1997

impulsado por la industria y por la revalorización de sus estándares de calidad. En *Monica Vitti* (1995)¹¹, el empleo del formato VHS permite que el primer plano derive hacia una dimensión abstracta, producto de las limitaciones técnicas del soporte. Por su parte, en *Spell* (1997)¹², la música establece un vínculo con el rock y con el universo material de los discos de vinilo. Cabe señalar que estos trabajos realizados originalmente en VHS han sido posteriormente migrados a video digital, prolongando así su circulación y accesibilidad.

En este sentido, estos objetos singulares se constituyen como obras de arte. Un ejemplo de ello es *Das Kapital*, de Marcello Mercado, presentada en la exposición *Record Again: Video Archive*. Iniciada en 1996 y concebida como una obra infinita, la pieza se basa en múltiples lecturas de *El capital* de Karl Marx y adopta diversas versiones y soportes a lo largo del tiempo.

En aquella ocasión, la obra fue exhibida en un televisor con un sistema de proyección antiguo, restaurado específicamente para la muestra *Video Archive* (2008) en el Ludwig Forum, evidenciando una configuración híbrida de medios. Lo obsoleto —renovado y puesto nuevamente en funcionamiento— convivía con la versión digital de *Das Kapital*, una obra en permanente proceso de creación. En este gesto, El capital de Karl Marx aparece simbólicamente devorado por gusanos, subrayando la materialidad, la degradación y la persistencia crítica del archivo.

Marcello Mercado es plenamente consciente de la obsolescencia programada y la incorpora de manera explícita en su reflexión artística. En la entrevista realizada, el autor señala: “En *Das Kapital*, Versión 76, propuse otra estrategia: transformar cada capítulo en un algoritmo propio, creando archivos que pueden ejecutarse o simplemente existir como estructuras especulativas. Este proyecto juega con la idea de

[11] Carlosmagno Rodrigues, *Monica Vitti*, VHS, 7 min. 1995

[12] Carlosmagno Rodrigues, *Para quem enxerga e no entiende bien las palabras*, S-VHS 5 min. 1997.

[13] Carlosmagno Rodrigues, *Spell*. S-VHS, 10 min., 1997

archivo residual y plantea que la obsolescencia no necesariamente destruye la obra, sino que puede ser la forma en que ésta sobrevive, muta o incluso se convierte en residuo activo.”¹⁴

*Das Kapital*¹⁵ adopta múltiples presentaciones y modalidades, configurándose como un hipertexto e hipermedia en permanente transformación. En palabras del propio artista: “Mis trabajos con almacenamiento en ADN, mis propuestas con algoritmos autoestructurados y mis películas generadas con IA son, en este sentido, intentos por convivir con la obsolescencia, por diseñar obras que abracen sus propios límites y por entender que tal vez la desaparición no es el fin, sino otra forma de persistir”¹⁶. En esta obra, Mercado atraviesa distintos tipos de obsolescencia técnica y conceptual: cada versión posee su propia temporalidad y una fecha de caducidad determinada por el dispositivo en el que se reproduce. No obstante, mediante procesos de migración, la obra encuentra formas de supervivencia y continuidad.

A partir del análisis de las obras audiovisuales contemporáneas de estos artistas, se evidencia el problema que implica la reproducción de una obra en dispositivos obsoletos: cuando los archivos se pierden y la migración resulta imposible, la obsolescencia se vuelve efectiva. Un ejemplo de ello es la obra de Marcello Mercado, en la que cada pieza creada manifiesta su propia temporalidad técnica y su propio horizonte de caducidad.

No obstante, resulta pertinente considerar a un último artista del corpus: Carlos Castillo, de Venezuela, quien en su práctica recurre a la migración al video como estrategia para garantizar el acceso a la obra y “exponerla para que la obra crezca”¹⁷. Para Castillo, “la obsolescencia no es posible, porque la materia no se crea ni se destruye, sino que se transforma”[2]. Asimismo, afirma: “Sobre mis piezas destruidas, cada una de ellas es un hallazgo, y les doy una nueva vida, como sucede con *CCTV*, que originalmente era Carlos Castillo TVO”¹⁸, un sistema de circuito cerrado

[14] Marcello Mercado, comunicación personal, 30 de junio de 2025.

[15] Actualmente, *Das Kapital* va en su versión 82.

[16] Marcello Mercado, comunicación personal, 2025.

[17] Carlos Castillo, comunicación personal, 27 de noviembre 2025.

[18] Carlos Castillo, TVO. 1979.

de televisión". En este proyecto, Castillo propone una ecología de la imagen que se posiciona críticamente frente a la tecnocracia, a través de la migración y resignificación de archivos provenientes de sistemas de vigilancia.

Carlos Castillo presentó recientemente la obra *CCTV. Circuito cerrado de televisión* (2024). En este proyecto, el artista migra material filmico registrado originalmente en Super 8 mm mediante su digitalización a video, transformando la obra en un canal de televisión que simula transmisiones televisivas. Este gesto resignifica exploraciones previas del videoarte desarrolladas por Castillo, particularmente aquellas realizadas durante su participación en diversos festivales de videoarte.

Este performance televisivo cuenta con antecedentes históricos relevantes. Ya en la década de 1970 podían encontrarse propuestas similares, como el programa *Living with the Living Theatre*¹⁹, un proyecto de videoarte que rompía con el discurso institucional y utilizaba la performance como herramienta crítica frente al sistema. En *CCTV*, Castillo subvierte el formato del canal televisivo mediante el uso del circuito cerrado, instalando una cámara de vigilancia en registro permanente dentro de la exposición. A partir de la migración del Super 8 mm al video, el artista articula una crítica al actual bloqueo del sistema televisivo venezolano. Este desplazamiento de formato implica un cambio del signo índice al signo simbólico, orientado a la preservación y conservación de la obra, de modo que la digitalización no solo garantiza el resguardo de las películas, sino también su accesibilidad y reactivación crítica.

También pueden identificarse obras audiovisuales en las que la mediatización y la migración mediadas por la inteligencia artificial se manifiestan a través de la creación de "cabezas parlantes" asociadas a la lógica publicitaria y al control social. Un ejemplo paradigmático es *Max Headroom*²⁰, concebida inicialmente como el episodio piloto de una serie de televisión, en la que se presenta una máquina-cabeza parlante

[19] Nam Jun Paik. Judith Malina & Julian Beck, *Living with the Living Teather*, 1970-1989.

[20] *Max Headroom: 20 Minutes into the Future* (película para televisión), dirigida por Rocky Morton y Annabel Jankel, Reino Unido, 1985; versión disponible en YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=5BxSI44Wu3U>

que regula y condiciona a la sociedad mediante la publicidad. La industria cinematográfica se encuentra profundamente atravesada por estas dinámicas: la publicidad no solo financia, sino que estructura gran parte del imaginario visual contemporáneo. En este sentido, la hegemonía del cine de salas comerciales contribuye a definir la imagen global, articulando consumo, espectáculo y control simbólico.

Sin embargo, existen películas comerciales que también se apropián de la obsolescencia programada como recurso narrativo y estético, como la película venezolana *Vuelve a la vida*²¹, en la que un cineasta relata, desde una perspectiva autorreferencial, su proceso de recuperación del cáncer. La obra recurre a archivos familiares y a la evolución de los dispositivos cinematográficos empleados por el director en su práctica de cine doméstico, trazando un recorrido que acompaña su devenir como cineasta. La película participó en el Festival de Patrimonio de Venezuela en 2024, aunque tuvo una recepción comercial limitada, en parte debido a la dureza de su temática. No obstante, destaca por la diversidad de dispositivos de registro audiovisual utilizados a lo largo de la obra, lo que refuerza su reflexión sobre el tiempo, la memoria y la transformación técnica de las imágenes.

Nos encontramos en una sociedad híbrida, tal como lo planteó Néstor García Canclini en *Culturas híbridas* (1995). Sin embargo, en la actualidad este fenómeno adquiere nuevas dimensiones a partir de la convivencia entre la inteligencia natural y la inteligencia artificial, que da lugar a la emergencia de nuevos espacios semióticos y a la producción de otros signos. En este contexto, somos simultáneamente víctimas y partícipes de la tecnocracia de los medios y de un colonialismo digital que se sostiene en el consumo constante de artefactos impulsado por la obsolescencia programada. Asimismo, la preservación y conservación de archivos dependen cada vez más de infraestructuras en la nube, como los servicios de respaldo de Google Drive, sujetos a modelos de suscripción. La interrupción de estos pagos puede derivar en la pérdida de obras de arte mediático, como ocurrió con el proyecto *plasmatica.net*, retirado de la web sin previo aviso debido a su dependencia de una suscripción indirecta.

[21] Largometraje documental, dirigido por Alfredo Hueck (Venezuela, 2024).

No obstante, para comprender de qué manera la tecnocracia incide en la dimensión ética abordada en esta investigación, es necesario considerar algunos aspectos vinculados a la obsolescencia programada desde una perspectiva técnica. En el libro *Reliability and Degradation* (1980)²² se identifica la primera gran revolución tecnológica asociada al transistor, desarrollado en 1948. A partir de este hito, se consolida el denominado solid-state device, compuesto por dos dimensiones fundamentales: la *device physics* y la *device circuit interaction*. Para que estos elementos —tanto los aspectos físicos como el flujo energético del circuito— se mantengan operativos y en equilibrio, el dispositivo debe garantizar un nivel adecuado de *reliability* o confiabilidad. Alcanzar dicha confiabilidad, a pesar de la degradación progresiva de los componentes físicos, requiere procesos de renovación y sustitución de partes. Asimismo, la confiabilidad del circuito depende de la realización de *life testing* o pruebas de vida útil, así como de la inspección visual de las estructuras degradadas. En función de los materiales que componen el circuito, los procesos de degradación varían, lo que obliga a implementar estrategias específicas de mantenimiento para asegurar su funcionamiento continuo.

A partir de estas afirmaciones del texto *Reliability and Degradation* (1980), podemos comprender que la obsolescencia programada forma parte del ciclo vital de todos los equipos electrónicos. Estos operan mediante procesos de *input* y *output*, y su degradación progresiva es inherente a su funcionamiento técnico. En este sentido, la obsolescencia puede considerarse no solo como una condición material de los dispositivos, sino también como un rasgo constitutivo de la condición postmedia.

La migración es fundamental para la conservación de las imágenes en los dispositivos electrónicos, así como la migración de circuitos, procesos que, a su vez, inciden en el incremento de la producción de arte mediático. Los artistas crean obras que asumen su propia degradación como parte constitutiva del proceso creativo. Un ejemplo de ello se presentó en el *Caracas Design Week 2025*, en el espacio *Cluster*, donde

[22] Howes, M.J y Morgan D.V *Reliability and degradation Semiconductor Device and Circuits*. Edited by John Wiley & Sons.1981 USA.

se exhibió un penetrable realizado con discos compactos que reflejan la luz. Estos CD, rayados o ya inutilizables como soportes de reproducción, suelen considerarse desecho. Sin embargo, en esta obra se les otorga una nueva vida al ser resignificados como materia estética. La pieza funciona como un homenaje a Gego y a Jesús Soto, planteando en el CD una metamorfosis: un tránsito comparable al de la oruga que se convierte en mariposa, aunque con un vuelo efímero. Burbujas flotantes, luces expandidas y una dimensión de conexión espiritual configuran una experiencia sensorial atravesada, al mismo tiempo, por un proceso inevitable de degradación.

Desde esta perspectiva, el cine expandido invita a repensar lo fílmico y la cinta magnética como posibilidades de preservación y conservación dentro de una ecología de la imagen, aun en un contexto marcado por la producción excesiva de dispositivos —como baterías no reparables— y, paralelamente, por una creciente producción de obras de arte electrónico. No obstante, los equipos electrónicos requieren procesos de *life testing*, en los que resulta necesario sustituir chips y circuitos para garantizar su correcto funcionamiento, de acuerdo con los criterios de *reliability* o confiabilidad del dispositivo, entendida como la estabilidad en los flujos de *input* y *output*.

Como hemos observado en los autores analizados, cuando se recurre a objetos tecnológicos (nuevos o antiguos) fuera de su contexto original de uso, en el caso del arte electrónico estos deben encontrarse en condiciones óptimas de funcionamiento. De ahí la necesidad de fomentar programas de preservación y conservación de las obras de arte mediático, no solo para garantizar su exhibición, sino también para generar documentación que habilite futuras investigaciones académicas y curatoriales.

En este sentido, la tecnocracia que nos obliga a reponer objetos caducos exige, paradójicamente, altos niveles de confiabilidad en los sistemas electrónicos. En este cruce entre humanidad y colonialismo digitales, resulta fundamental impulsar programas de restauración orientados a la precisión en la calidad de la imagen y el sonido, apoyados en la confianza que ofrecen los dispositivos durante su funcionamiento.

Ello permite evitar fallas derivadas del desgaste y el deterioro de los materiales que componen los equipos. Rescatar el soporte, a pesar de la obsolescencia programada, y disponer de dispositivos óptimos para la reproducción de la imagen constituye, en sí mismo, una ética de la preservación y la conservación.

Conservar, preservar, restaurar y mostrar al público no es un proceso sencillo: implica un trabajo arduo y especializado que culmina en la experiencia cinematográfica o videográfica, ya sea en el ámbito doméstico, en bibliotecas, cinematecas o museos. No obstante, estas mismas obras —convertidas en espectáculo— pueden ser instrumentalizadas, bajo el argumento de la construcción identitaria, como dispositivos de propaganda, tal como ocurre en muchos museos entendidos como grandes centros de legitimación simbólica. En la sociedad postmedia, la emancipación del espectador se encuentra atravesada por la tecnocracia y el colonialismo digital, evidenciando una contradicción permanente entre la producción artística y el consumo digital: a mayor tecnología, mayor obsolescencia. De ahí la urgencia de pensar la vida y la historia digital desde una ética del consumo responsable.

Entre las conclusiones de esta disertación, puede afirmarse que la memoria se reconfigura constantemente a partir de la pérdida de archivos alojados en dispositivos que no superan los umbrales de *reliability*. La memoria funciona como una prueba de vida y, en el campo de las humanidades digitales, la *reliability* se vincula con la continuidad del proceso memorístico. La emancipación del espectador depende, en gran medida, de la conservación de esa memoria. Sin embargo, esta se ve amenazada porque no somos *hoarders of data*. Entre creación, producción, selección y memoria, la obsolescencia programada atraviesa las prácticas del arte mediático latinoamericano en la sociedad postmedia, donde emerge un híbrido entre lo natural y lo artificial, entre la tecnología contemporánea y los dispositivos del pasado.

Desde una ecología de la imagen, el reciclaje de tecnologías obsoletas permite otorgarles una nueva vida simbólica. Cada obra posee su propia obsolescencia en el arte mediático y electrónico, en un proceso

que recuerda que la energía no se crea ni se destruye, sino que se transforma. El arte se apropiá de la obsolescencia programada como recurso estético, cargando de nuevos significados a objetos antiguos. Sin embargo, la tecnocracia atenta contra los procesos de preservación y conservación. Mantener la *reliability* de los equipos resulta, entonces, imprescindible para garantizar la reproducción de los archivos y la conservación de la memoria, permitiendo que las imágenes trasciendan su tiempo de generación y se transmitan de generación en generación, aun dentro de un régimen de colonialismo digital que produce, de manera constante, circuitos y desechos tecnológicos.

Respecto a los estudios sobre las artes mediáticas, Oliver Grau advierte que

los archivos científicos originales, que cada vez con mayor frecuencia representan la única fuente visual remanente de las obras, no solo pierden progresivamente su relevancia para la investigación y la preservación, sino que, al mismo tiempo, desaparecen parcialmente de la web. No solo el arte mediático en sí, sino también su documentación se desvanece, de modo que las generaciones futuras no podrán formarse una idea del pasado ni de nuestro tiempo.²³

En consecuencia, ante la pérdida y dispersión de los archivos, resulta fundamental fijar las obras de arte mediático mediante procesos de sistematización archivística, entendiendo el archivo no únicamente como un depósito, sino como un dispositivo activo de memoria. Tal como lo hizo Pierre Schaeffer en el campo del sonido, o Aby Warburg en la historia del arte, se vuelve necesario clasificar, establecer taxonomías y nombrar las obras antes de que desaparezcan en su propia obsolescencia. Conservar la memoria para no olvidar constituye, en este contexto, una forma de emancipación del espectador en la sociedad postmedia, sostenida desde una perspectiva humanista frente a las lógicas del colonialismo digital.

[23] "The originated scientific archives which more and more often represent the only remaining image source of the works, do not only lose step by step their significance for research and preservation but in the meantime partly disappear from the web. Not only the media art itself, but also its documentation fads that future generations will not be able to get an idea of the past and our time." (Grau 2012, 109; traducción de la autora).

Referencias

- Agamben, Giorgio. *¿Qué es lo contemporáneo?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- Bautista, Michelle. "Obsolescencia programada." Protocolo de investigación, 2017.
https://www.academia.edu/38745445/Obsolescencia_programada_Proocolo_de_investigaci%C3%B3n_.
- Benayoun, Maurice. *Value of Value 2.0*. Video de YouTube, consultado el 27 de noviembre de 2025.
https://www.youtube.com/watch?v=wI6O_VqaOx0.
- Canclini, Néstor García. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
- Flusser, Vilém. *Por una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis, 1983.
- Grau, Oliver. "Media Art Needs Histories and Archives: New Perspectives for the Digital Humanities." En *Art – Arte e Tecnología II: Modus Operandi Universal*, editado por Cleomar Rocha, Maria Beatriz de Medeiros y Suzete Venturelli. Brasilia, 2012.
- Howes, M. J., y D. V. Morgan. *Reliability and Degradation of Semiconductor Devices and Circuits*. Nueva York: Wiley, 1981.
- Ludovic, Andrea. Entrevista personal, 4 de julio de 2025. <https://www.andrealudovic.com>.
- McLuhan, Marshall. *The Medium Is the Message*. Nueva York: Bantam Books, 1967.
- Mercado, Marcello. Comunicación personal, 30 de junio de 2025.
<https://www.marcellomercado.com>.
- Rodrigues, Carlosmagn. Comunicación personal, 15 de julio de 2025.
<https://vimeo.com/carlosmagn72rodrigues>.
- Weibel, Peter. *La condición posmedia*. Karlsruhe: ZKM, 2006.

Reseña de *Tengo el cuerpo muy mal / pero una gran vida social. Representaciones, pop, música y mercado*, de Rodrigo Bazán Bonfil y José Hernández Riwes-Cruz



Review of *Tengo el cuerpo muy mal / pero una gran vida social. Representaciones, pop, música y mercado*,
by Rodrigo Bazán and José Hernández

Pablo Alejandro Suárez Marrero

pablo.suarez@fam.unam.mx

Facultad de Música –

Universidad Nacional Autónoma de México

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0060-5224>

RESEÑA

Recibida: 08|11|2025

Aprobada: 19|12|2025

Resumen

En este texto examino críticamente el libro *Tengo el cuerpo muy mal / pero una gran vida social* (Bazán & Hernández, 2025) que reúne estudios sobre las intersecciones entre música popular, cuerpo y mercado en América Latina. Desde un enfoque interdisciplinario, el volumen propone comprender la corporalidad como superficie de inscripción simbólica y económica, explorando casos que van del pop ochentero y la cultura televisiva a las plataformas digitales y la música-humor latinoamericana. Con la reseña enfatizo la pertinencia del libro para los estudios culturales y musicológicos actuales, al tiempo que señala la necesidad de profundizar en metodologías de análisis del cuerpo desde perspectivas decoloniales y afectivas. En conjunto, el texto celebra una contribución significativa a las discusiones latinoamericanas sobre representación, performatividad y producción musical.

Palabras clave: Rodrigo Bazán Bonfil, José Hernández Riwes-Cruz, cuerpo, música popular, cultura pop.

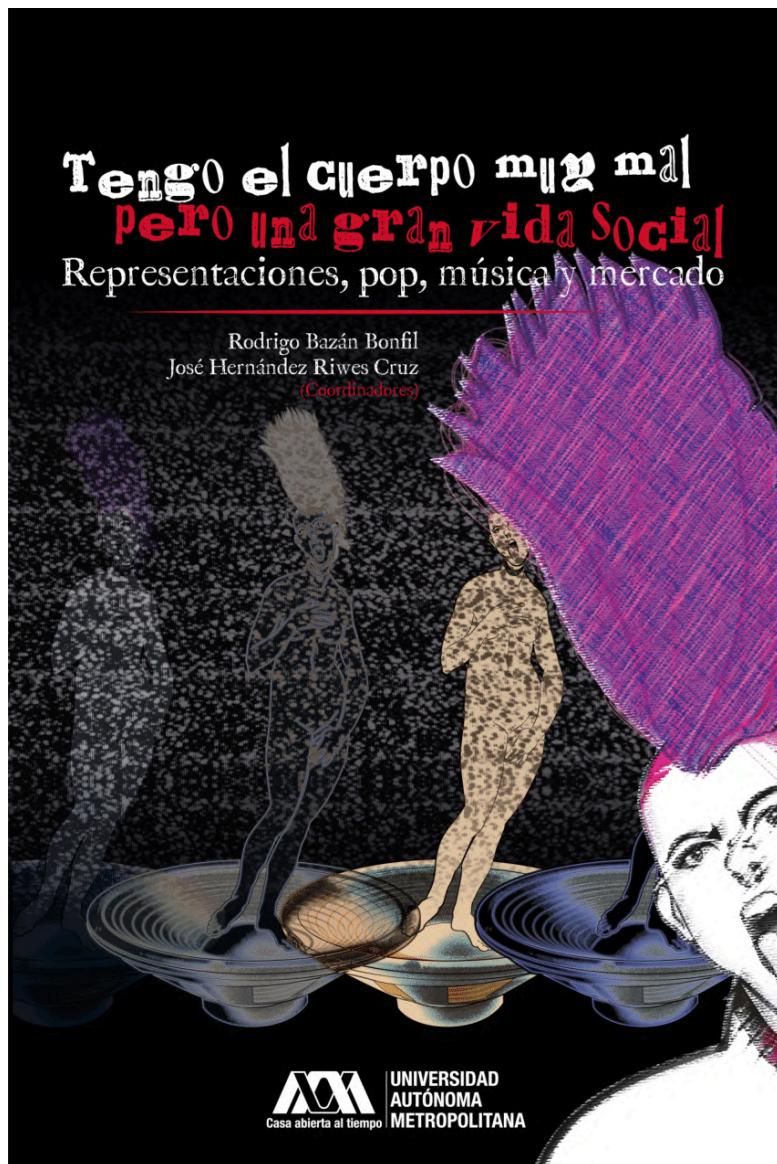


Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Atribución/Reconocimiento-No comercial-Compartir Igual
4.0 Internacional

Abstract

In this text, I critically examine the book *Tengo el cuerpo muy mal / pero una gran vida social* (Bazán & Hernández, 2025), which brings together studies on the intersections between popular music, the body, and the market in Latin America. From an interdisciplinary perspective, the volume proposes understanding corporeality as a surface of symbolic and economic inscription, exploring cases ranging from 1980s pop and television culture to digital platforms and Latin American music-humor. In this review, I highlight the book's relevance to current cultural and musicological studies, while also pointing to the need to delve deeper into methodologies for analyzing the body from decolonial and affective perspectives. Overall, the text celebrates a significant contribution to Latin American discussions on representation, performativity, and musical production.

Keywords: Rodrigo Bazán Bonfil, José Hernández Riñes-Cruz, corporeality, popular music, pop culture.



Tengo el cuerpo muy mal / pero una gran vida social. Representaciones, pop, música y mercado (Bazán & Hernández, 2025) es un volumen colectivo que rearticula la centralidad del cuerpo en los estudios sobre música popular y cultura pop contemporánea en América Latina. Coordinado a partir del Seminario “*Entreveramientos: semiótica, literatura y música*” (Universidad Autónoma Metropolitana – Azcapotzalco), el libro reúne ocho trabajos que, desde enfoques diversos —historia cultural, análisis textual, crítica de medios y estudios de género—, muestran las formas en que la corporeidad opera como dispositivo de representación, mercancía y agencia en contextos mediáticos e industriales.

Al partir del marco teórico que propone Adriana Guzmán —quien desplaza la atención de la representación hacia la presencia, el ritmo y la mimesis— los coordinadores y autoras/es exploran casos que van de *Flans* (1985) y la figura de *Gloria Trevi*, hasta las *BZRP Music Sessions* y prácticas de auto-mercantilización contemporánea. Con esta reseña sostengo que el mérito del volumen radica en su capacidad para combinar análisis de cultura popular con reflexiones sobre economía política del pop. Sin embargo, también indico sus alcances metodológicos y conceptuales que, de atenderse en una siguiente publicación colectiva, ampliarán el potencial investigativo y crítico del Seminario referido.

Desde la presentación, los coordinadores nos invitan a romper con la idea de “el cuerpo” como una entidad separada del sujeto. El libro parte de una premisa clara: no hay cuerpo sin sujeto, ni sujeto sin cuerpo. No existe un “yo” separado de la carne y el aliento que nos permiten hacer y sentir las músicas. Este planteamiento se traduce en una exploración de cómo los cuerpos se ponen y se tocan —literal y metafóricamente— en las prácticas musicales, y cómo se definen discursos estéticos, políticos y de mercado desde ese poner y tocar. En ese tenor, el cuerpo se reafirma como la primera superficie de inscripción de una cultura popular: en él se negocian los límites entre placer y mercado, deseo y consumo.

Bajo mis consideraciones, uno de los grandes méritos de este libro es que no se limita a un solo enfoque metodológico. Se trata de una colección de ensayos que, aunque diversos, dialogan entre sí a partir de

un marco amplio sobre las dimensiones de la corporeidad. Con ello, asevero que cada capítulo del libro referido propone su propio régimen de observación: desde la crónica ensayística hasta el análisis de archivo y la crítica cultural, mostrando la diversidad disciplinar con que es posible abordar los estudios sobre músicas populares desde América Latina y México, en particular.

El texto *Vacilación, oscilación, vibración. Presencia de dimensiones de la corporeidad* de Adriana Guzmán apertura el volumen, quien nos recuerda que el cuerpo no es sólo un soporte visual o escénico de la música, sino un agente que produce presencia, ritmo, mimesis y percepción. Guzmán retoma a autores como Heidegger, Derrida o Deleuze para pensar el cuerpo no como una unidad estable, sino como algo que oscila entre presencia y ausencia, visibilidad e invisibilidad. Esto tiene implicaciones directas para los estudios de músicas populares. Cuando analizamos un concierto, un videoclip o una puesta en escena, no estamos sólo describiendo gestos, vestuarios o coreografías; estamos reconociendo cómo esos elementos configuran temporalidades, afectos y relaciones de poder.

El segundo capítulo, de José Hernández Riwas Cruz, titulado *Corre, corre, corre, sin mirar atrás. Flans 1985: la nueva corporalidad juvenil mediática en México*, nos remite a la nación mexicana de mediados de los ochenta, para analizar a *Flans* como un fenómeno de construcción mediática de una nueva corporalidad femenina juvenil. Aquí, el autor nos recuerda que dicha agrupación fue un producto pensado para un mercado adolescente, pero con un potencial de ruptura frente a las imágenes rígidas y “aseñoradas” de la juventud en la televisión mexicana. José muestra cómo, a través de coreografías accesibles, vestuarios coloridos y un lenguaje corporal más suelto, el grupo ofreció modelos de identificación distintos para adolescentes de la época. Este análisis permite repensar la relación entre industria televisiva, estrategias de mercado y construcción de género.

Si bien *Flans* convirtió el videoclip televisivo en una pedagogía de la feminidad aspiracional, donde el brillo escénico se confunde con la posibilidad de ser vista, siguiendo esta línea de corporalidades femeninas

en el pop, en el capítulo *Me gusta andar de cuerpo suelto.* (Construcción del personaje Gloria Trevi) de Alfredo Carlos Guzmán Tinajero, se examina la construcción de Gloria Trevi en tanto personaje en el ámbito de la cultura popular. Aquí se analiza cómo Trevi desestabilizó estereotipos de feminidad a través de una corporalidad irreverente, desaliñada y desafiante. Se trata de un caso paradigmático en el que el cuerpo no es sólo una superficie de representación, sino para ser un dispositivo de provocación y agenciamiento que dialoga —y a veces confronta— las lógicas del mercado musical.

.....Con base en la evidencia empírica, Trevi performance el exceso como táctica: su cuerpo es un escenario de contradicciones donde el escándalo deviene crítica. Pero ¿qué acontece en el laboratorio digital de un productor argentino donde la voz es materia de mercado: se diseña, vende y disuelve en la lógica del *featuring?* Para ahondar en ello, en el cuarto capítulo *CuerPop & Rappert: mujeres en las BZRP Music Sessions*, Rodrigo Bazán Bonfil nos traslada a un escenario global y digital. Las *BZRP Sessions*, virales en redes, muestran cómo intérpretes femeninas construyen su presencia escénica y lírica en un entorno de consumo rápido, pero también de alta visibilidad política. Rodrigo analiza no sólo la dimensión musical, sino el juego entre imagen, textualidad y mercado, donde el cuerpo se convierte en un nodo de circulación simbólica y económica.

A continuación, en el quinto capítulo, *Cuerpo-marca: música, consumo y corporalidad* de Fernando Lameda, se introduce un concepto clave para entender el presente: el cuerpo como producto de consumo y como herramienta de trabajo en la industria cultural. Aquí encontramos una reflexión directa sobre la auto-mercantilización en la música popular contemporánea, donde la identidad misma se convierte en un bien transable. El razonamiento expuesto en este texto coadyuva a repensar la cultura pop como archivo de las sensibilidades latinoamericanas contemporáneas, donde leerla es también leernos y, por consiguiente, redescubrirnos en cada música. Sin embargo, la lectura de Lameda podría dialogar más directamente con los estudios de recepción popular, ausentes en el volumen, para ampliar la dimensión social de la performatividad.

En el capítulo sexto, *Sabroseando güeros: corporalidad física y lírica en el hair metal* de Helena Torres Montes García, la autora examina el *hair metal* desde una perspectiva poco usual: cómo las letras y las imágenes escénicas racializan y erotizan cuerpos masculinos y femeninos, produciendo una corporalidad física y lírica que reproduce —pero también resignifica— estereotipos culturales. En diálogo con capítulos previos sobre la espectacularidad del cuerpo, Montes desplaza la mirada hacia la economía del bienestar, donde sus observaciones obligan a repensar las formas en que la estética rockera también produce y oculta formas de corporalidad normativa. Bajo esa mirada, el cuerpo que rockea para sudar ya no pertenece al ritual comunitario, con lo que subrayo que la vitalidad se convierte en mercancía socio-afectiva.

Por su parte, Ingrid Naomi Mora Valdez, en *El albur y lo corporal en La tienda de mi pueblo de Chava Flores*, muestra cómo el humor popular y el doble sentido involucran una corporalidad verbal y performativa. En un giro hacia lo verbal y lo jocoso, Mora define el albur como un eufemismo o disfemismo encriptado en un diálogo abierto sostenido por dos o más personas, lo que permite leer la canción de Chava Flores como una técnica de representación corporal que negocia tabúes mediante el lenguaje. Siguiendo esa lógica de pensamiento, en dicho texto el cuerpo se hace presente no sólo en lo que se ve, sino en lo que se insinúa y se dice: se enuncia de múltiples modos.

Finalmente, Nora Castrejón y Fabián Ávila cierran el volumen con *Smallest hits*, un capítulo que funciona como guía vocal y performance escrita, cuestionando las lógicas mismas de la producción musical y editorial. Los autores del texto mencionan de forma directa: la fábrica millonaria de ídolxs y hits es una industria, recordándonos que detrás del brillo hay máquinas simbólicas y económicas. Y en la misma línea, los autores aciertan al subrayar que la cultura pop demanda insaciables fracciones de nuestra vida, una sentencia que reclama discutir la dimensión extractiva del gusto construido por el consumo masivo de bienes culturales industrializados.

En conjunto, estos capítulos dialogan con los debates actuales de la musicología popular, la antropología del cuerpo, los estudios culturales y

de género, proponiendo que el análisis de las músicas no debe separarse de las formas en que el cuerpo es representado, regulado, comercializado y vivido. Sin dudas, el libro aporta herramientas conceptuales y metodológicas para pensar la música en relación con la presencia física, la construcción de identidades y la circulación de afectos en contextos mediáticos e industriales. En un momento en que las músicas en México están atravesadas por disputas en torno a género, raza, clase y sexualidad, el libro acá reseñado *Tengo el cuerpo muy mal, pero una gran vida social* (Bazán & Hernández, 2025) nos recuerda que el cuerpo no es un elemento accesorio, sino que es el centro mismo de estas disputas. Leer este volumen colectivo es una invitación a repensar las formas en que escuchamos, vemos y sentimos las músicas populares, y los modos en que esas experiencias sensoriales y emocionales están atravesadas por relaciones de poder.

Bibliografía

- Bazán, R., & Hernández, J. (coords.) (2025). *Tengo el cuerpo muy mal / pero una gran vida social. Representaciones, pop, música y mercado*. Universidad Autónoma Metropolitana - Azcapotzalco.



ARTE IMAGEN Y SONIDO

Vol. 6, Núm. 11 • enero-julio• 2026 • <https://revistas.uaa.mx/index.php/ais>

publicación gestionada por el
Cuerpo Académico de Estudios y Producción de Arte, Imagen y Sonido
(UAA-CA-120) consolidado ante PRODEP