

# ARTE IMAGEN Y SONIDO

REVISTA DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA  
Número 7, enero-junio 2024

  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA  
DE AGUASCALIENTES

 CENTRO DE LAS  
ARTES Y  
LA CULTURA

ARTE IMAGEN Y SONIDO. Volumen 4, número 7, enero-junio 2024, 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>, [raquel.mercado@edu.uaa.mx](mailto:raquel.mercado@edu.uaa.mx). Editora responsable: Raquel Mercado Salas. 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: Raquel Mercado Salas, Av. Universidad No. 940, Ciudad Universitaria, C.P. 20100, Aguascalientes, Ags. Fecha de última modificación: 14 de enero de 2024.

Imagen de Portada: “Las tres desgracias” de Juan Vizcaíno, de la serie *Cuentos Ácratas*.  
Publicado: 2024-01-14

**Universidad Autónoma de Aguascalientes**

Dra. en Admón. Sandra Yesenia Pinzón Castro, *Rectora*

Mtro. en M.E. Juan José Shaadi Rodríguez, *Secretario General*

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

Dra. en Fil. Raquel Mercado Salas, *Editora General*

**Comité Editorial**

Dra. Raquel Mercado Salas  
*Editora General*

Mtro. Juan Manuel Vizcaíno Martínez  
*Editor Auxiliar*

Dr. Armando Andrade Zamarripa  
*Editor de sección*

Dra. María Isabel Cabrera Manuel  
*Editora de Sección*

Dr. Luis Álvarez Azcárraga  
*Editor de sección*

Dra. Lourdes Caliope Martínez González  
*Editora de sección*

Dra. Brenda María Antonieta Rodríguez  
Rodríguez  
*Editora de sección*

**Diseño de portada:**

Mtro. Juan Manuel Vizcaíno Martínez

**Imagen de Portada:**

Juan Vizcaíno

Fotografía: Las tres desgracias, de la serie *Cuentos Ácratas*

## Índice

### Ensayo académico

*Génesis; tras la huella fotográfica de una reconstrucción familiar* (1-25)

Malely Linares Sánchez

*Anarcoides: amuletos para atravesar el vacío existencial y un halago a la vida cotidiana* (26-45)

Juan Manuel Vizcaíno Martínez

*Futuros que ya fueron, presentes que no son.  
El horizonte posthumanista-descolonial y la idea de progreso*  
(46-59)

Raquel Mercado Salas

### Artículo

*Una mirada crítica a las escrituras asémicas. El caso de Mirtha Dermisache y Rosaire Appel* (60-79)

Juan García Hernández

*Análisis del discurso de tres documentos judiciales de Aguascalientes durante el Virreinato. Roles asignados a la mujer* (80-95)

Blanca Elena Sanz Martín

José Alberto García Ventura

*Música y ecología: Una reflexión ecopedagógica en el Antropoceno*  
(96-106)

Irma Susana Carbajal Vaca

*Reflexionar es producir: la teoría como (Otra) herramienta epistemológica para la producción artística* (107-122)

Gabriela Martínez Ortiz

### Reseña

*Reseña de Las sin tierra. Rompiendo el mito de la musa andaluza de Soledad Castillero Quesada* (123-129)

Ilse Díaz Márquez

# *Génesis*; tras la huella fotográfica de una reconstrucción familiar



Malely Linares Sánchez

[betmalisa@uaz.edu.m](mailto:betmalisa@uaz.edu.m)

Universidad Autónoma de Zacatecas

ENSAYO ACADÉMICO

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4782-1458>

---

## Resumen

En este artículo se analiza la construcción del proyecto hipermedial *Génesis*, centrado en la recuperación de la historia familiar de una madre (Victoria Sánchez), quien decidió marcharse de su hogar sin dejar rastro a una temprana edad por el cruce de violencias familiares y del contexto regional en el que creció (Medellín, Colombia). El proyecto surge a partir de un mensaje de Twitter que llega a mí, la autora del proyecto, en el año 2013, enviado por una prima desconocida buscando el paradero de Victoria Sánchez, después de tres décadas. Con las fotos enviadas por la prima desconocida, varios de mis familiares obtienen un rostro, entre ellos el de mi abuela. A partir de estas imágenes se construye un proyecto verosímil en donde se entremezclan las memorias fotográficas desde la documentación y el archivo junto a memorias fotográficas falsificadas, creadas para el proyecto en colaboración de mis dos hermanas. Narramos una nueva historia familiar y autobiográfica, a su vez una suerte de proceso de apropiación y sanación, ante el trauma familiar.

**Palabras clave:** álbum familiar, memoria, género, postfotografía, olvido, Génesis

## Abstract

This article analyzes the construction of the *Génesis* hypermedia project, focused on the recovery of the family history of a mother (Victoria Sánchez), who decided to leave her home without a trace at an early age due to the intersection of family violence and the context region where he grew up (Medellín, Colombia). The project arose from a Twitter message that reached me, the author of the project, in 2013 sent by an unknown cousin looking for the whereabouts of Victoria Sánchez, after three decades. With the photos sent by the unknown cousin, several of my relatives get a face, including the one of my grandmother. Based on these images, a plausible project is built where photographic memories from the documentation and the archive are intermingled with falsified photographic memories, created for the project in collaboration with my two sisters. From this we narrate a new family and autobiographical story, in turn a kind of appropriation and healing process in the face of family trauma.

**Keywords:** family album, memory, gender, post photography, oblivion, *Genesis*.

## Introducción

El presente artículo es un conjunto de polifonías, las voces de tres mujeres que buscamos reconstruir las ausencias y presencias en la memoria familiar a partir de la historia de nuestra madre, de sus silencios y de los vacíos familiares. Interrogamos el pasado, dialogamos con el presente y construimos narraciones ficticias a partir de las imágenes de nuestros álbumes familiares que fueron intervenidas y reapropiadas mediante el uso de *apps* y *tic's*. Hicimos uso de las fotografías como soportes de la memoria y del olvido. Ese es el origen del proyecto hipermedial *Génesis*.

*Génesis*[1] es la historia de una mujer, María Victoria Sánchez Lozano, nacida en Enviado, Antioquia, Colombia, el 21 de abril de 1959. Hija menor entre una larga lista de trece hermanos y quien decidió irse de su hogar a la edad de catorce años, migró a Bogotá en donde se radicó desde entonces de forma permanente. Durante poco tiempo vivió en la capital con una de sus hermanas, Marisol Sánchez, pero las distintas violencias que se entrecruzaron le hicieron tomar la decisión de desaparecer de la vida de sus familiares y construir una nueva, sin ningún lazo filial. Decidió borrarlos de la memoria, de las imágenes y de su lenguaje, se convirtieron en lugares y seres impronunciables.

[1] Para consultar el proyecto *Génesis*: <https://baudoap.com/proyecto/malely-linares/>

Así como existen los recuerdos, la memoria también necesita del olvido. Augé (1998) reflexiona largamente sobre esta relación como una necesidad para resguardar las vivencias que se transforman en narraciones e historias y, aunque cada vez hay más estudios que se han puesto en valor para la recuperación de la memoria como un esfuerzo colectivo de construcción cultural, especialmente en lugares donde se ha sufrido el flagelo de la guerra y las violencias luego de la década de los setenta, el olvido constituye un mecanismo de defensa al que algunos prefieren recurrir, una desmemoria que actúa como mecanismo de salvaguarda, como lo ha hecho nuestra protagonista.

Hay una intrínseca relación entre memoria y olvido, y existen diversas teorías sobre esta segunda categoría que en nuestro proyecto y texto resulta central. Entre las principales formas del olvido se encuentran: el fracaso al evocar, la interferencia, el fracaso en el registro o la codificación y el olvido motivado. En nuestro caso, existe un olvido motivado, en el que Victoria participa activamente para intentar evitar o minimizar el impacto emocional negativo de algunos hechos suscitados en su infancia y juventud (Pasqual Maragall, 2023).

Victoria, es mi madre y de mis dos hermanas (Candy y Kimberly), es madre jefa de hogar, divorciada. Muy pocas veces mencionó información acerca de sus familiares y procedencia, cuando alguna de nosotras le preguntábamos sobre su origen, infancia, abuela, tíos y demás, reaccionaba con profusa agresividad como mecanismo de defensa. Aunque teníamos curiosidad por indagar acerca de su familia preferíamos no sobresaltar sus recuerdos. En alguna ocasión encontramos un mapa genealógico desde la cabeza del tronco familiar, con el primer registrado, Nicolás Sánchez en 1805 y de allí toda la descendencia hasta llegar a Victoria (Genealogías de Colombia, *s.f.*).

El 29 de octubre de 2013, yo, su hija mayor, recibí a través de la cuenta de Twitter un mensaje en el que se pedía información acerca de mi madre y me decía que quien me contactaba era hija de una hermana de Victoria, con quien ella había vivido en Bogotá la última vez que la vieron, su sobrina se hacía llamar Ginna Colina. Iniciamos así una serie de conversaciones virtuales durante dos meses; de un lado Ginna, indagaba acerca de la vida de María Victoria durante los años de ausencia y del otro lado, yo le preguntaba acerca de los familiares desconocidos. Así, mi abuela y tíos adquirieron un rostro a partir de las fotografías enviadas y conversaciones sostenidas con la prima hasta entonces desconocida.

Este suceso permitió la reconstrucción de la historia familiar en distintas etapas y la posterior creación de *Génesis*. El proyecto fue realizado en el marco de los encuentros de creación E.C.O (Encuentros de Creación) coordinado por la Agencia Baudó, que congregó en una residencia artística a 16 artistas procedentes de Colombia, Chile, Bolivia, Perú, México y Argentina para la creación de proyectos fotográficos autorales bajo la tutoría de Nicolás Janowski, Myriam Meloni, Juliana Salvans y Julieta Escardó.

Su realización consistió en tres etapas. Una primera en la que recopilé el intercambio de conversaciones y fotografías que tuve virtualmente en 2013 primero por Twitter y luego por otras redes con mi prima desconocida. Verifiqué que realmente fuera mi familiar por medio de una fotografía que me envió de mi madre, una foto de carnet, la misma que mi mamá guarda en nuestros álbumes familiares, cada una de ellas con señas particulares. Como afirma Roland Barthes, lo que me demostraba esta imagen es que:

Todos queremos salvar a nuestros seres queridos del olvido y en algunos momentos lo único que podemos hacer es salvar sus fotografías del deterioro. El retratado pasa de sujeto a objeto y quien posea la foto puede, de alguna manera, poseerlo a él y a su recuerdo (Barthes, 2009).

Una segunda etapa consistió en una serie de encuentros entre mis dos hermanas y yo, en los que imaginamos cómo serían nuestras vidas si nuestra madre no se hubiera marchado de su ciudad de origen. Cada una construimos un personaje y narración a partir de esa posibilidad en un escenario virtual compartido (*Google Docs*), escribimos a seis manos y cuando tuvimos definidas cada una de nuestras vidas ficticias procedí con la producción de imágenes fotográficas para su caracterización.

Y la tercera etapa consistió en deconstruir las imágenes de nuestros familiares desconocidos, intentar hacer preguntas, dotarlas de sentidos y significados, al igual que las fotografías de archivo de nuestros propios álbumes familiares, indagando además en qué de esa historia de la que no se hablaba se repetía en nuestras vidas, “activamos el álbum fotográfico familiar para generar otras narrativas de la memoria” (Pezzola, 2021). Así procuramos encontrar las conexiones entre lo vivido y lo representado, sublimar lo traumático, “el archivo familiar constituye una de las principales fuentes de transmisión y un reducto inestimable para la memoria, actuando como mediador y escudo frente al trauma” (Cáceres, 2019) para luego derivarlo en la postmemoria, concepto que para Hirsch, se centra en el legado a veces involuntario de las consecuencias de los procesos traumáticos:

Los hijos de los sobrevivientes heredan historias catastróficas no a través de recolección directa sino a través de imágenes inquietantes, objetos, historias, comportamientos y afecciones transmitidos como una herencia dentro de la familia y de la cultura en general. A este cúmulo de experiencias, Hirsch le llama Posmemorias (Espinoza, 2019)

Sabemos que, a través de la memoria, construimos recuerdos que son capaces de hacernos recrear sensaciones vinculadas a la percepción y a las cargas emotivas. Sin embargo, los recuerdos no son una memoria fija y a través de ellos somos capaces de autonarrarnos, relatamos nuestro yo. Por ello, y siguiendo a O'Keane (2021), existen intercisos entre la memoria y el recuerdo mediante los cuales podemos evocar falsos recuerdos y distorsiones que podemos considerar reales, aprehenderlos como verdaderos, que es lo que tratamos de hacer en esta tercera etapa, hacer de ese olvido de nuestra historia un nuevo recuerdo.

De manera que estos tres momentos conectan una historia de vida, la de Victoria y la de tres generaciones de mujeres (sus hijas) en las que convergen la memoria individual, la memoria colectiva, los falsos y los verdaderos recuerdos y un proceso de catarsis mediante la reconstrucción de nuevos relatos que intentan dar explicación a este silenciamiento durante veintisiete años, en cómo esto influyó en la construcción de sus memorias plurales, de sus subjetividades y mediante los cuales se obtuvo la reconstrucción del álbum familiar a través de la producción del proyecto hipermedial *Génesis*.

### **Marco teórico y metodología**

Para el análisis del proyecto hipermedial *Génesis*, se recuperó la propuesta de Augé (1998) y sus tres figuras del olvido, a partir de éstas se observó cada una como un apartado que posibilitó la reflexión hermenéutica del proyecto autoral.

1.El retorno como forma de olvido en el que el objetivo es recuperar un pasado perdido. Esta primera línea nos dio la posibilidad de identificar las razones del silencio y el olvido de la protagonista del proyecto *Génesis*.

2.El suspenso en el que se pretende recuperar el presente y olvidar el futuro. Esta línea de análisis nos permitió dar cuenta de los recuerdos verdaderos y los falsos que a su vez construyeron un nuevo presente verosímil en el proyecto.

3.La figura del comienzo o recomienzo en el que se intenta recuperar el futuro a través del olvido del pasado, mediante esta figura se identificó el proceso de reconocimiento de la historia familiar y la catarsis colectiva.

## Acerca del álbum familiar

El álbum familiar es una huella autobiográfica, un objeto que está intrínsecamente ligado a la oralidad mediante narraciones e historias como detonante de la memoria. Pero, ¿quién resguarda estas memorias? ¿Cómo se construyen? Aquí nos parece interesante señalar la propuesta de Arrebola (2020), quien a partir de su investigación menciona que el papel de la mujer en la construcción de la memoria autobiográfica ha sido fundamental porque es a quien se le ha legado la elaboración de estos registros al seleccionarlos, archivarlos y destacar los instantes más relevantes en sus familias y círculos cercanos, construyendo narraciones que a su decir son esenciales para la configuración identitaria a través del uso de los álbumes familiares.

El álbum, como archivo, se configura mediante la recopilación de las imágenes, de su orden y configuración y de ello resultará el relato de nuestra propia vida. Una narración que, no en vano, ofrece la posibilidad de reordenar, añadir y manipular los detalles y los acontecimientos a quien posee dicho álbum, permitiendo nuevas lecturas del mismo [...] Los usuarios aportan a las imágenes una riqueza de conocimientos circundantes. Sus propias imágenes privadas forman parte de una compleja red de recuerdos y significados con los que dan sentido a su vida cotidiana (Arrebola-Parras, 2020, p. 25).

Los álbumes son una suerte de performance que muestran solamente ciertos detalles de las vidas familiares que pretenden ajustarse a la consolidación de los ideales de la familia-moderna y a los modelos aspiracionales de las clases medias y burguesas de la familia nuclear, en los que cada uno de los personajes cumple “un deber ser”. No obstante, en su narrativa intervienen elementos de distinto orden como el género, la clase o sus propios roles, como lo menciona Duana: “se vehiculiza una construcción de la percepción de los sujetos sobre sí mismos, y sobre su constitución como actores sociales” (2016, p.5).

Pero, los álbumes también nos posibilitan cambiar las miradas establecidas. Un buen ejemplo de ello es “El álbum de Sara”, pues si bien en él se ven los roles definidos para la mujer en determinada época (1940-1970) en el que se muestra a la mujer esposa y a la mujer ama de casa, también da cuenta a través de las más de seiscientas imágenes que compila de esta mujer trabajadora de Tandil en Buenos Aires, Argentina, que también hay otras personificaciones y representaciones sociales para las mujeres en el espacio público, en el ámbito laboral y gremial que rompen con los estereotipos hegemónicos de la época.

En este sentido, si en la narrativa visual contenida en el álbum la redundancia en la representación de determinados momentos u ocasiones evidencian una cuota de conformidad con las convenciones de su época y lugar; los cortes, saltos y representaciones “divergentes” muestran –en la misma dinámica del relato– las tensiones a las que dan lugar los procesos de recepción y reapropiación. Muestra también que estos asumen tonalidades singulares según la pertenencia social (Gallo, 2021).

Si bien los álbumes familiares son una práctica de construcción de las distintas subjetividades e identidades estos no son estáticos, justamente en esa búsqueda podemos indagarlos, hacerles preguntas, resignificarlos como se ha hecho en la postfotografía (Fontcuberta), mediante la reapropiación de estos materiales preexistentes contenidos en los álbumes. En esa reapropiación de los álbumes familiares hay un amplio abanico de mujeres artistas y/o fotógrafas que han realizado distintas creaciones autorales resignificando el contenido de los mismos como en el caso de Jo Spencer con *Beyond the Family Album* en 1979, indagando en las fotografías bajo el método de “autobiografía visual” (Kuhn , 2013), que consiste en deconstruir críticamente los álbumes, “de esta manera se conseguía establecer un distanciamiento frente a los estereotipos que reflejaban las imágenes tradicionales del álbum familiar y tomar las riendas de un nuevo tipo de recopilación biográfica” (Arrebola-Parras , 2020, p. 28.) Agrega el autor que los trabajos de estas mujeres artistas quienes han trabajado en la elaboración de álbumes familiares:

Han permitido la exteriorización autobiográfica a través de determinados tipos de imágenes y han dado visibilidad a muchas problemáticas y temas que la sociedad ha ocultado o no han sido adecuadas para que fueran protagonizadas por mujeres, como por ejemplo el deseo y la sexualidad femenina, los estragos de la enfermedad o traumas familiares a causa de la violencia ejercida hacia ellas o bien por acontecimientos políticos que han quebrantado la unidad familiar (p. 31)

Los álbumes familiares son una ventana al desentrañamiento de secretos. En el documental *Familia Tipo* (2009) Cecilia Priego, aborda el tema de la desmemoria histórica, reconstruyendo la historia familiar. Priego, recuerda que el detonante fue una fotografía que ella descubrió cuando tenía 7 años, escondida en una billetera en la caja de seguridad de su padre, le hicieron creer que era ella, pero, por una llamada que recibió su padre desde España tuvo que empezar a revelar sus secretos y Priego se dedicó a reescribir su historia durante 15 años, así descubrió a la otra familia de su padre y su relación con la Guerra Civil española.

Para Priego “*Familia Tipo* es un documental que trabaja sobre la certeza de que uno se descubre a sí mismo a través del diálogo con su pasado y de que la identidad no es otra cosa que un conjunto de narraciones” (Trigo, *s.f.*)

Otro ejemplo que incluso va más allá, en esa resignificación del álbum familiar, es el fotolibro “Moisés” de la fotógrafa argentina Mariela Sancari, en el que recopila una tipología de retratos de hombres alrededor de los 70 años, la edad que tendría el padre de la autora si estuviera vivo, un duelo que no le fue posible llevar a cabo al no ver el cuerpo inerte de su padre, por lo que decidió construir desde la ficción esa representación catártica.

### **Génesis, el origen de una foto y una historia en la lente del álbum familiar**

Existen algunas fotografías dentro de nuestros álbumes con rostros y lugares desconocidos, fotografías que parecen querer decirnos algo más allá de su reproducción. Había una fotografía dentro de nuestro álbum que nos llamaba especialmente la atención; la imagen a blanco y negro de nuestra madre en una de esas fotografías que se usan para los carnets, esas que llamamos tamaño infantil o tamaño documento. Sabíamos que ahí la había dispuesto Victoria, y que debía ser una de las contadas fotos que tiene de su juventud, en ésta tenía alrededor de los catorce años. Para nosotras esa foto significa mucho, la consideramos única por conservarse intacta y única porque no había otras de ella retratada en su tierna juventud. Todas las demás fotografías son posteriores, en una edad alrededor de los veinte años en adelante.

Esta fotografía fue la evidencia de que era la persona a la cuál buscaban, la manera en que sus familiares la habían salvado del olvido, fotografía que tenía marcadas huellas indelebles. Esta imagen enviada por la sobrina desconocida a través de las redes virtuales fue una copia de la misma serie de aquella imagen que estaba en el álbum y que tanta curiosidad nos causaba. Esta prueba testimonial fue la puerta de entrada para corroborar la veracidad de esta historia y así empezamos a entablar el diálogo e indagar por los detalles y dar comienzo a la reconstrucción de la historia familiar.

El proyecto hipermedial en mención inicia con este díptico fotográfico y con la frase: “En un principio fueron los ovarios, los de mi madre, los de mi abuela, los de mi tatarabuela. Los ovarios son el origen y el fin”, esta frase pretende hilar la historia que se revelará a partir de los tres momentos que conforman Génesis 1- El retorno como forma de olvido; 2-El suspenso y 3- El recomienzo familiar.



Imágenes 1 y 2. María Sánchez, Envigado, 1973. Fotografía anónima. La primera imagen corresponde a la fotografía del álbum de María, la segunda fue enviada por Ginna Colina en 2013.

## El retorno

Un mensaje y una fotografía fueron el retorno para recuperar el pasado perdido, esa forma de olvido de la madre. Según Grau, pueden existir dos tipos de olvido y están asociados a la violencia “son modos de negación que hacemos en el lenguaje y en el cuerpo de la vida”(2014, p. XX) sobre el primero se refiere al olvido de la infancia y en el segundo tipo señala al olvido político, derivado de aquellas prácticas políticas abusivas donde se incorporan fuerzas destructivas. En ambos casos cohabita una ausencia-presencia donde se oculta una verdad perturbadora.

En el silencio-desmemoria de María Victoria, ante su relato familiar se entrecruzan los dos tipos de olvido que enuncia Grau, por las violencias de infancia y la violencia política propia del contexto colombiano y especialmente en Medellín.

En las pocas alusiones que hacía de su infancia y familia Victoria mencionaba el contexto machista de las familias tradicionales *paisas*[2], ella la menor entre catorce hermanos tuvo que vivir violencia verbal, psicológica [sic] y física por parte de hermanos, madre y padre y un singular recuerdo de los maltratos infringidos por su madre; “la vieja en la casa era muy dura conmigo” (Sánchez Lozano, 2020).

A la violencia familiar se sumó la violencia del contexto en el que vivía. Durante los años setenta en Colombia hubo una fuerte represión del Estado y en Medellín se produjo un gran crecimiento demográfico por tres motivos principales: “1) familias que huyeron de la violencia política que se dio en las zonas rurales del país; 2) búsqueda de oportunidades de empleo, estudio y mejor calidad de vida; y 3) las estrategias del gobierno de Misael Pastrana para el desarrollo Urbano” (Museo Casa de la Memoria , *s.f.*). Además de ello y paralelamente se dio un fortalecimiento de las economías ilegales por cuenta de los carteles, uno de ellos el de Medellín, cuyos actos dejaron huellas en la memoria de Victoria.

A veces uno veía a las muchachas que las habían entrado a fiestas la gente que trabajaba con Pablo y luego las dejaban en los andenes, en las calles muertas, desnudas, tiradas y golpeadas. Yo no quería eso para mis hijas, no quería que vivieran lo que yo viví (Sánchez Lozano, 2020).

El hecho de ser mujer en ese contexto agudizó las condiciones de violencia a las que se veía expuesta, sumado a los roles que debía cumplir derivados de las tradiciones familiares. Aunque la categoría de mujer no debe ser entendida como ontológica ni esencial, sino como una categoría social múltiple e interseccionada (clase, etnia, nacionalidad etcétera), queremos referirnos al estudio de Mejía (2017) que da cuenta de cómo las mujeres en Medellín fueron disciplinadas durante un largo periodo de tiempo para lograr los objetivos de proteger y fortalecer la propiedad privada (familia), “por ello, y para que no obstante la mujer se mantuviera en los márgenes domésticos y de normalidad deseables, hubo un importante reposicionamiento de la religiosidad como discurso disciplinado y un fuerte discurso de dignidad-maternal (la materfamilia, madre)” (Mejía, 2017, p.47).

[2] Paisa es una denominación geosocioantropológica para referirse a los habitantes de las regiones colombianas de gran parte de Antioquia, Caldas, Risaralda, Quindío, noroccidente del Tolima y el Oriente y Norte del Valle del Cauca.

Esas violencias que se entrecruzaron; la familiar y la contextual-política hicieron que María Victoria quisiera reconstruir un nuevo presente, viajando a Bogotá, y viviendo por un tiempo con una de sus hermanas. Trabajó en casas de familia en los servicios domésticos y la apoyaron económicamente. Sin embargo, decidió tomar una decisión aún más radical y cortó los vínculos con todos sus familiares, desapareció de la escena que habían construido cotidianamente. Para su familia había una ausencia, para ella el retorno a su propia presencia, para ellos una memoria, su recuerdo, para ella el olvido y el silencio.

El contexto de violencia en la región de la que decidió irse sigue siendo caracterizado por las continuas agresiones a las mujeres. En el caso de la vereda el Salado, en Envigado, en donde creció María Victoria, se siguen denunciando casos de acoso y abuso sexual (Isaza , 2019).

Ante la ausencia de Victoria en un país caracterizado por la violencia como lo es Colombia, surgieron los interrogantes por parte de sus familiares, de su hermana: ¿En dónde está? ¿Qué pasó con ella? ¿Por qué desapareció? “la ausencia de las personas desaparecidas y asesinadas se hace presente a partir de la huella material inscrita en los objetos: zapatos, tumbas, muebles y prendas” (Rubiano, 2017, p. 34), la sobrina creció escuchando narraciones sobre Victoria, tenía fotografías sobre ella, objetos suyos. Para ella sin ver un cuerpo inerte o un acta de defunción existía la posibilidad de que aún su tía, estuviera viva. Quienes se encuentran ausentes como Victoria para sus familiares:

No están ni muertos ni vivos, están desaparecidos. Están en un limbo como seres irreales que permanecen en un estado imposible y no tienen siquiera el derecho de pertenecer al mundo de los vivos o al de los muertos (Burucúa y Kwiatkowski 2014, p. 182).

Esas preguntas de sus familiares, de su hermana, traspasaron una generación e intentaron sobreponer la ausencia con la presencia, acciones que llevaron a su sobrina a dar con su paradero o por lo menos saberla viva y superar un duelo. En esa búsqueda por rescatar el pasado, la memoria y los lazos familiares, Ginna encuentra a la hija de María Victoria, -me encuentra-, a través de las redes sociales después de veintisiete años. Se produce el retorno, el encuentro ante la ausencia, la reconstrucción de las piezas del rompecabezas. Los relatos que intercambian dan cuenta del compromiso de Victoria hacia su familia, la presión ejercida sobre ella, las múltiples cargas, las responsabilidades y finalmente el hartazgo. Esta serie de diálogos e intercambios, si se quieren epistolares que tuvimos con Ginna se cortaron radicalmente cuando María Victoria, se enteró de este acercamiento. De manera que para evitar conflictos entre mi madre y nosotras, sus hijas, se suspendieron las conversaciones y la posibilidad de un futuro encuentro.



Imágenes del Proyecto Génesis, Colombia, 2020. Autora Malely Linares. Son reproducciones de las conversaciones entabladas a partir del mensaje de Twitter/WP enviado por Ginna.

## El suspenso o las i-rrealidades

Ante la imposibilidad de continuar cualquier tipo de contacto con estos familiares, junto a mis hermanas buscamos la manera de construir un presente plausible en el que entremezclamos hechos de nuestras propias vivencias, frases o relatos de lo que recordábamos que nuestra madre nos había contado acerca de su vida familiar, y creamos situaciones imaginarias, falsos recuerdos que forjaron ese presente verosímil. Para ello recurrimos a una pregunta que nos llevó a crear esas historias: ¿Quiénes seríamos cada una de nosotras si su madre hubiera decidido no marcharse?

Las tres partimos del mismo tiempo-lugar imaginario, la finca familiar ubicada en la vereda El Salado en Envigado, Antioquia. Nos situamos en las descripciones que recordábamos de algunos de los relatos de nuestra madre y por medio de Google Street View ubicamos el lugar para ampliar los detalles. Escribimos un relato compartido a seis manos en Google Docs, detallado y minucioso, con tal precisión narrativa como si los hechos de esa historia familiar hubieran ocurrido. Y se realizó así:

La menor de las hermanas, Candy, quien en la actualidad es Licenciada en Educación Especial, intérprete de señas y está casada, creó un presente en el que sería una religiosa consagrada de la orden Carmelita y se llamaría Dulce María, uno de los oficios que era impuesto o mandado a las mujeres de familias tradicionales como la de Victoria.

Ella creó un presente en el que desde que salió del colegio dedicó su vida a servir a Dios, siendo una fervorosa creyente del Sagrado Corazón de Jesús, como su madre, y dedicada a ayudar a los menos favorecidos, legado de su progenitora. Escogió ser una religiosa como algunas de las familiares y hermanas de María Victoria. Ella seleccionó este personaje, aún sabiendo que su madre no está de acuerdo con las instituciones religiosas, por considerar que son contradictorias al promulgar votos de pobreza y a su vez acumular riquezas y conceder el perdón de los pecados, pero a su vez cometerlos. Además de promulgar mandamientos en contra de las decisiones de los cuerpos y vidas de las mujeres.



Creación del personaje, fotomontaje de Candy Linares, interpretando a Dulce María. En la fotografía de la derecha es la penúltima y esta foto hace parte del proyecto *Génesis*.

La segunda hermana, Kímerly, quien es Licenciada en Humanidades y Lengua Castellana, decidió ser un joven campesino (Alberto), tímido pero muy trabajador que no estudió porque se dedicó a las labores de la finca de la familia. Gran conocedor de los animales y muy diestro con las herramientas para labrar la tierra, soltero, madrugador y jornalero, apoya a la familia en todas las labores que requirieran fuerza y destreza. Este *alter ego* rompe con el deseo maternal de María Victoria, quien en reiteradas ocasiones nos había manifestado que cuando estaba embarazada de ella le causaba gran malestar que le dijeran que por la forma de su barriga posiblemente pariría un varón.



Creación del personaje, fotomontaje de Kimberly Linares interpretando a Alberto. La primera fotografía fue incluida en el proyecto *Génesis*

La tercera hermana, Malely, es decir yo, soy docente-investigadora y fotógrafa, imaginé ser una campesina que monta a caballo, llamada María Salomé, culebrera, que se refiere a una persona que lleva una culebra, generalmente en el cuello y que vende sus productos haciendo uso de discursos e historias exageradas y del buen humor. Decía también que era coplera, uno de los oficios tradicionales de los campesinos paisas, pero atribuido a los hombres. Creé un presente con seis hijos a los que les dedicaba buena parte de mi tiempo. Aquí, al igual que en los dos casos anteriores este *alter ego* entra en contradicción con los deseos de la madre, pues para ella la prioridad para sus hijas ha sido el desarrollo profesional y evitar tener hijos para no reproducir los patrones de la familia tradicional y los roles que había aprendido en su niñez.



Creación del personaje, fotomontaje de Malely Linares interpretando a María Salomé. La segunda fotografía fue incluida en el proyecto *Génesis*

Las tres hermanas coincidieron en crear un presente que intentara tejer su historia familiar, siendo conscientes de las contradicciones emanadas en la posibilidad que implicaría entablar nuevamente vínculos con su prima; por un lado, en los duelos no superados por parte de la madre debido a las múltiples violencias familiares y contextuales vividas y en su propósito de madre que protege y salvaguarda a sus hijas. Y por el otro lado, en el resarcimiento colectivo superado a través del ejercicio de foto- elicitación y de narración conjunta en la que intencionadamente mencionaron desconocer el paradero de su padre a manera de olvido activo.

Este relato de memoria colectiva se acompañó de imágenes creadas a manera de álbum familiar. Para ello, utilicé distintas aplicaciones como *FaceApp*, la cual me permitió representar a mi hermana como un hombre y luego hacer distintos montajes fotográficos para recrear los tres personajes que construimos y situarlos en un escenario como el que describimos en nuestro relato.

Con todas estas piezas, se creó *Génesis*. Tomé las conversaciones que había mantenido en 2013 por redes sociales y recreé un juego de intercambio de diálogos entre lo real y lo ficticio, entre lo que sí me dijo mi prima transcribiéndolo literalmente, incluso con las fechas, mezclando con las historias creadas junto a mis hermanas encarnándonos ahora en Dulce María, Alberto y María Salomé. Es decir, se produjo un supuesto intercambio de diálogos entre Ginna y María Salomé cuando en realidad se produjeron entre Ginna y yo, Malely, la autora, a través del chat de Gmail. Para el proyecto construí una falsa interfaz de *Whatsapp* en donde compartí los diálogos reales pero también nuestras historias imaginadas. Claro, debo puntualizar que éstas solo se agregaron al proyecto porque en nuestras conversaciones con Ginna le dimos cuenta de nuestras vidas reales.



Fragmento del Proyecto *Génesis* en la que se incluyen las historias creadas por las tres hermanas, acompañadas de las imágenes intervenidas.

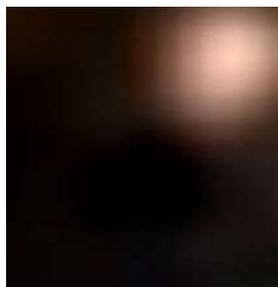
Así, *Génesis* inicia, como ya mencionamos, con la imagen de la madre, la misma que estaba pegada en el álbum familiar, en contraste con la que fue enviada a través de las redes, una junto a la otra en donde se pueden ver los rasgos diferenciales. Al bajar la página del proyecto hipermedial se empiezan a ver las capturas de pantalla con las conversaciones que hemos compartido. En la mitad de la página hay un *slide* con imágenes de archivo del álbum familiar que muestran algunos momentos de la vida de Victoria: un viaje, su matrimonio, una fotografía junto a su esposo y dos de las tres hijas y una más recibiendo un diploma.





Imágenes de archivo del álbum familiar de Victoria que muestran algunos momentos de su vida.

Al bajar la pantalla otro tanto se encuentran dos *gifs*, ambos parten de una partícula casi ilegible, de un minúsculo pixel que hace alusión a lo más diminuto, a lo desconocido, a esas partículas que necesitan unirse para mostrar algo. Aquí mientras más se alejan esos pequeños cuadros se van armándolas piezas que logran develar una de las imágenes a la madre de Victoria, mi abuela (desconocida hasta entonces) y en la otra a Victoria, bailando con uno de sus hermanos; un hombre invisible y que ahora cobra un rostro.



Secuencia de imágenes de los *gifs* en el Proyecto *Génesis*. Primera secuencia Lucrecia Lozano, madre de Victoria. Segunda Secuencia Hugo Sánchez y Victoria.

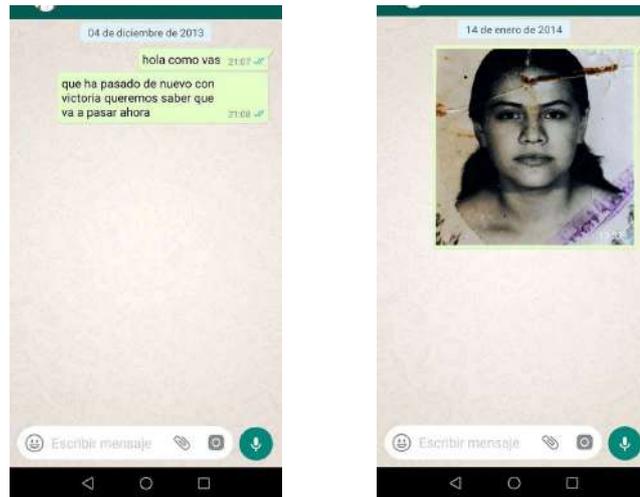
Posteriormente y luego de las capturas de pantalla anteriormente visualizadas, en donde se muestran fotografías de los tres supuestos hijos de Victoria, hay otros dos *gifs* que también inician desde un pixel a gran escala que se va reduciendo poco a poco y al componer las dos imágenes, al revelarse, en una de ellas aparece el padre; Manuel Linares, tachado y rasgado, y la otra corresponde a la del hermano de Manuel, Ferne y Linares, cargándome, también tachado. Los *gifs* que allí se muestran parten de lo más pequeño, de lo minúsculo, de lo casi imperceptible, son la metáfora del desentrañamiento a profundidad de las imágenes, rasgar la imagen para romper con esos vínculo se historias con el padre y su familia paterna.



Secuencia de imágenes de los *gifs* en el Proyecto Génesis. Primera secuencia Manuel Linares lleva de la mano a Malely Linares. Su rostro es tachado por sus hijas.

Segunda Secuencia Ferne y Linares carga a Malely Linares. Su rostro es tachado por sus sobrinas.

Génesis finaliza con la pregunta de Ginna sobre qué pasaría ahora, pero esta conversación señalada con doble *check* indica que fue leída y no respondida, alojada en un olvido intencional. El proyecto cierra con la foto de Victoria en una de las capturas de pantalla que nos indican el inicio y el cierre de una historia a través de una fotografía, las huellas familiares impresas en ella, las memorias recuperadas y las recreadas, y el afán del olvido porque como lo enuncia Augé: “es necesario olvidar para estar presente, olvidar para no morir, olvidar para permanecer siempre fieles” (p.104).



Proyecto Génesis, Colombia, 2020. Autora Malely Linares

## El recommienzo

El tercer paso para la construcción de *Génesis* fue releer juntas la narración y observar las fotografías creadas de ese álbum familiar, de esos personajes *alter egos* que eran ellas. Luego, revisaron e intentaron hacer preguntas a las fotografías enviadas por su prima a través de las redes virtuales y se centraron en la de su abuela. Esta foto fue animada mediante una herramienta de inteligencia artificial; *Deep Nostalgia*, obteniendo así una imagen realista de Lucrecia Sánchez, “una foto-vudú” (Fontcuberta, 2016) que se vinculaba a su espíritu, un rostro en movimiento que las miraba y les sonreía, lo que les permitió una interacción más cercana.



Lucrecia Sánchez, madre de María Victoria Sánchez, sin fecha ni autor

Posteriormente, revisamos nuestros propios álbumes familiares, los que teníamos desde la infancia y haciendo uso de la metodología de la foto-elicitación (Lapenta, 2011) y de la narración fotográfica, pudimos recordar y evocar situaciones vividas y hacer nuestras propias narraciones biográficas (Bautista, 2017) (Mannay, 2017), interpeándonos y tratando de hallar las similitudes entre estas tres generaciones de mujeres a la que pertenecemos.

En tal sentido la fotografía reenlaza el presente con las huellas del pasado que toman actualidad en nuevas tramas significantes. Por ende, aporta como lenguaje a constituir marcos de visibilidad y legibilidad cultural que, a través de las gramáticas del presente, imponen una mirada otra, sobre aquello que se quiere traer al recuerdo común (Enrico Juliana, Garbero y Liponetzky, 2020, p. 17)

Algo que llamó nuestra atención acerca de los álbumes es que varias de las fotografías habían sido intervenidas con tachaduras por nosotras cuando éramos niñas. Los rostros de nuestro padre, de nuestro tío, y de nuestra abuela materna eran ilegibles, rayaduras amarillas, quisieron imprimir en las fotografías un olvido consciente y directo un “olvido activo” [...] acciones que son orientadas a una persona o a un suceso concreto para borrarlo de la historia familiar y/o personal (Gimeno, 2020, p. 135).

Esto que estábamos des-cubriendo lo asemejó con lo que había ocurrido en la familia del documentalista Roberto Duarte, quien decidió producir *Los tachados* (2012). El documentalista trató de conseguir una entrevista con su abuela para saber el secreto de la historia familiar del porqué todas las fotos de dos miembros de la familia estaban todas tachadas y no se permitía hablar de ellos.

Aprovechando que su abuela Esperanza cumple noventa años y la efeméride reúne a todos sus parientes, Duarte se propone resolver un tabú familiar que lo ha agujoneado desde que era un chico: la abuela ha rascado y tachado las caras de dos de sus hijos, Yolanda y Randy, de todas las fotos que conserva, y sobre este hecho no se ha permitido nunca hablar. Pero en esta ocasión la familia habla frente a la cámara (Fontcuberta, 2016, p. 223). [...] la matriarca emborrónó las copias fotográficas, pero Duarte localiza los negativos originales, olvidados en una vieja caja sin que nadie reparase en su nexa con las fotos proscritas (Fontcuberta, 2016, p. 225). Así Duarte logra darles rostro a sus dos familiares.

Cuando las hermanas intentaron reavivar la memoria con sus álbumes se hicieron preguntas del porqué habían intervenido las fotografías, esto mediante la jerarquización y presentación de las imágenes que fueron relacionando con el recurso de la oralidad como detonante de la memoria Langford (2013, p.64). Así empezaron a recordar el vínculo con el padre y con la familia del padre, la violencia de éste hacia ellas, sus prácticas machistas, la violencia familiar infringida a su madre Victoria, reflejada en la dominación económica y la intromisión de la familia de éste para que desatendiera las obligaciones paternas. De allí que expresaran su repudio infringiendo en las fotografías una huella de su dolor.



A la izquierda Manuel Linares, padre de Kímerly Linares quien se encuentra en la mitad, a la derecha Malely Linares, Bogotá, 1991. Fotografía tomada por María Victoria Sánchez.



María Cecilia Bernal, madre de Manuel Linares Bernal y abuela de Malely Linares a quien carga, Bogotá, 1987. Fotografía tomada por María Victoria Sánchez.

Este tercer momento fue el del recomienzo o de la postmemoria, “una suerte de terapia compartida que puede llegar a representar o conceptualizar los conflictos psicológicos de muchas personas a través de imágenes” (Arrebola-Parras , 2020, p. 31). En la construcción de esta historia familiar hay una singular dicotomía, por un lado, junto a mis hermanas buscamos darle rostro, vida y palabra a los familiares de nuestra madre a quienes no conocemos y por el otro hemos borrado los rostros de nuestro padre y de su familia. En ambos casos se entrecruzan las violencias y traumas personales como un eje que hace necesario el olvido para el recomienzo. Aquí la memoria, los recuerdos, las fotografías de archivo, la ficción narrativa y la postfotografía funcionaron como elementos catalizadores capaces de posibilitar la construcción de nuevos álbumes fotográficos, de eso se trata *Génesis*.

## Conclusiones

Los álbumes familiares análogos como una suerte de archivo albergaban la memoria de lo visible, de lo que se podía mostrar, de lo decible y deseado porque en apariencia es para el ámbito privado (familiar) pero en realidad está hecho para ser mostrado. De manera tal que cuando indagamos, cuando preguntamos por eso que no se ve de esas imágenes surgen historias no dichas, secretos y los fantasmas que circundan a esas imágenes. Los álbumes familiares no nos cuentan necesariamente verdades absolutas, narran historias de ficciones yuxtapuestas que han sido cuidadosamente seleccionadas bajo una memoria selectiva que a manera de arqueólogo en el museo elige las piezas más representativas, por lo que estas historias familiares narradas desde allí son incompletas.

Hoy con la masificación de las nuevas tecnologías y la postfotografía la forma de crear álbumes familiares se ha transformado. En la era digital hay un cambio que subyace de la fotografía análoga a la fotografía digital caracterizada por la inmaterialidad y que genera nuevas relaciones sociales, nuevas memorias y formas de recordar. Sin embargo, poco parece haber cambiado la ritualidad de las escenas familiares felices a la manera de los álbumes tradicionales y el acto de pose performática. La importancia que reviste el análisis del proyecto *Génesis*, es el intento por desmitificar los álbumes familiares e indagar en la reconstrucción de una historia familiar ficcionando una realidad, la de tres generaciones de mujeres, dando cuenta de cómo mediante las imágenes de archivo resguardadas en el álbum familiar materno y las dadas a conocer a través de las redes virtuales por una sobrina desconocida logro dar palabra a los silencios y dar respuestas a mi propia autobiografía.

Las imágenes jugaron un papel importante en dicha reconstrucción, pero también el diálogo, la oralidad y los recuerdos individuales y compartidos con mis hermanas. Finalmente, teniendo en cuenta que los recuerdos pueden ser traumáticos o dolorosos las imágenes y las narraciones también pueden funcionar como procesos de resarcimiento y de nuevos inicios que canalicen sucesos difíciles.

## Bibliografía y otras fuentes de consulta

Arrebola-Parras, S. (2020). Género y memoria: el álbum familiar como huella autobiográfica. *Arte y políticas de identidad*, 23, 12-35.

Augé, M. (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa.

Bautista García, A. (2017). Comunicación entre familias a través de sesiones de foto-elicitación. *Revista de Currículum y Formación del Profesorado*, 21(3), 327-348.

Burucúa, José Emilio y Nicolás Kwiatkowski. 2015. "Cómo sucedieron estas cosas": representar masacres y genocidios. Buenos Aires: Katz.

Cáceres, I. (22 de 09 de 2019). Fotografía y memoria histórica en la generación de la posmemoria. *IV Congreso Internacional Estética y Política: Poéticas del desacuerdo para una democracia plural*. Universitat Politècnica de València.

Duana, J. (2016). "Las fotos de la colimba": una aproximación a la configuración de la masculinidad en el interior de la provincia de Buenos Aires a través de un álbum fotográfico (Argentina, 1950s). Ponencia presentada en *II Jornadas Nacionales y I Congreso Internacional sobre estudios de género y estudios visuales*, Mar del Plata, Argentina.

Espinoza, C. (30 de 06 de 2019). Marianne Hirsch: "La revisión del pasado nos permite un futuro más justo". Obtenido de <https://www.publico.es/culturas/generacion-posmemoria-marianne-hirsch-revision-pasado-permite-futuro-justo.html>

Enrico J., Garbero, V., & Liponetzky, T. (2020). *Fotografía y memoria: huellas del pasado, lecturas desde el presente*. Córdoba: Centro de estudios avanzados.

Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona, España: Galaxia Gutenberg.

Gallo, P. (2021). *El álbum de Sara. Fotografía, género y familia en sectores trabajadores* (Argentina, años 1940-1970). Secuencia (109). doi:<https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i109.1732>

Genealogías de Colombia. (s.f.). *Familia de María Victoria Sánchez Lozano en Colombia*. Obtenido de [https://www.genealogiasdecolombia.co/familia/Individuo.aspx?r=María-Victoria-Sánchez-Lozano\\_2H33H84H85H81H84H83H8H](https://www.genealogiasdecolombia.co/familia/Individuo.aspx?r=María-Victoria-Sánchez-Lozano_2H33H84H85H81H84H83H8H)

Gimeno, M. (2020). "El álbum fotográfico familiar. Reflexiones sobre la relación entre fotografía y memoria". *Artilugio Revista* (6), 126-139.

Grau, O. (2014). *La violencia de un olvido*. Caravelle (102), 109-119.

Isaza, M. (20 de Septiembre de 2019). *Por caminos seguros para las mujeres en El Salado*. Obtenido de <https://www.elcolombiano.com/antioquia/por-caminos-seguros-para-las-mujeres-en-el-salado-CF11633717>

Kuhn , A. (2013). Otra mirada a Family Secrets. En P. Vicente , *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares* (págs. 63-81). Madrid: Diputación de Huesca. La Oficina.

Langford, M. (2013). Contar el álbum: una aplicación del marco oral-fotográfico. En P. Vicente (ed.), *Álbum de familia.[re]presentación, [re]creación e [in]materialidad] de las fotografías familiares* (pp. 63-81). Madrid: Diputación Provincial de Huesca/La Oficina.

Lapenta, F. (2011). Some theoretical and methodological views on photo-elicitation. En L. Pauwels, & E. Margolis, *The Sage handbook of visual methods* (págs. 201-213). Los Ángeles: Sage.

Mannay, D. (2017). *Métodos visuales, narrativos y creativos en investigación cualitativa* . Madrid: Narcea.

Mejía , D. (2017). *Entre el ángel del hogar y la matrona paisa : discursos de disciplinamiento y subjetivación femenina en la Medellín moderna*. Medellín: Universidad de Antioquia.

Museo Casa de la Memoria . (s.f.). *Medellín, década de los 70's* . Obtenido de <https://www.museocasadelamemoria.gov.co/medellin/decada-del-70/>

O'Keane , V. (2021). *El bazar de la memoria* . Madrid: Editorial Ciruela.

Pasqual Maragall.(29 de Mayo de 2023). *La memoria y el olvido: ¿por qué olvidamos?* Obtenido de <https://blog.fpmaragall.org/memoria-y-olvido>

Pezzola, L. (julio de 2021). Preguntarle al archivo. Activar el álbum fotográfico familiar para generar otras narrativas de la memoria. *Trabajo de Fin de Máster*. España: Universitat Politècnica de València.

Rubiano, E. (2017). Cuerpos sin duelo y deuda simbólica: el lugar del arte en contextos de violencia. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 12(2), 31- 48.

Sánchez Lozano, M. (06 de 08 de 2020). Entrevista a María Victoria Sánchez Lozano. (M. Linares Sánchez, Entrevistador)

Trigo, M. (s.f.). *Familia Tipo*. Obtenido de <https://mecagoenlabohemia.blogspot.com/2011/05/familia-tipo.html>

# *Anarcoídes:* amuletos para atravesar el vacío existencial y un halago a la vida cotidiana



Juan Manuel Vizcaíno Martínez

[juanvizcaino1684@gmail.com](mailto:juanvizcaino1684@gmail.com)

Universidad Nacional Autónoma de México

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9426-7763>

ENSAYO ACADÉMICO

---

## Resumen

Con la apertura de Pablo Gaytán (2022), se problematiza el antagonismo de la contracción profesional y amateur, dicotomía que se utilizará en extenso para analizar las políticas de significación, las relaciones de dominación-subordinación y la economía del lenguaje en los casos de la producción en barro de las exposiciones *Bizarros & Críticos* (Ospina, 1993) y *American Field* (Gormley, 1991) para identificar las mecánicas geopolíticas de la modernidad-colonialidad en la espectacular industria del *arte de la colusión*, propuesto por Baudrillard (2016) como parte de un sistema globalizante de significación tautológico.

Para contrapuntear el análisis se presenta la distinción en la afrenta relacional entre colonialidad y colonización, experimentando con Fanon (1973) la profundidad incorporada de los procesos psicosociales de subjetivación en la experiencia de la y el colonizado, para el reconocimiento de la condición colonial y moderna, enajenada y enajenante, condición llevada al absurdo en el anarcoindividualismo de Stirner (2012) que niega la existencia de dichas condiciones de existencia en la barricada de una subjetividad egoísta y escéptica, pero que defiende al fin, junto con Goldman (2010), la última esfera de las libertades que se encuentra en el individuo.

Para finalizar, se recrea la producción artesanal de la serie de pequeñas figuras de barro *Anarcoides* (2022) atravesando en el proceso sensaciones de subordinación, subalternación y enajenación como síntomas de una maldición de la que surge el reclamo, la denuncia y la protesta contra el mundo colonial a través de la producción de amuletos de enunciación arcaica y festiva, propuesta en la antropología social de Echeverría (2016), y la producción de acontecimientos, de la sociología de la vida cotidiana de Lalive (2008), como ejercicio de defensa artesanal y protección esotérica contra las avanzadas expansionistas de la colonización, abriendo una fisura en la estructura de subjetivación para la auto-realización cultural-contracultural en el valor de uso del anarco-reconocimiento de la condición colonial de un posible anarcoindividualismo barroquero.

**Palabras clave:** vida cotidiana, políticas de significación, anarcoindividualismo, valor de uso, amuletos.

---

## Abstract

With the opening of Pablo Gaytán (2022), the antagonism of professional and amateur contraction is problematized, a dichotomy that will be used extensively to analyze the politics of significance, domination-subordination relationships and the economy of language in the cases of production in clay of the exhibitions *Bizarros & Críticos* (Ospina, 1993) and *American Field* (Gormley, 1991) to identify the geopolitical mechanics of modernity-coloniality in the spectacular industry of the *art of collusion*, proposed by Baudrillard (2016) as part of a globalizing system of tautological signification.

To counterpoint the analysis, the distinction in the relational affront between coloniality and colonization is presented, experimenting with Fanon (1973) the incorporated depth of the psychosocial processes of subjectivation in the experience of the colonized, for the recognition of the colonial and modern condition, alienated and alienating, a condition taken to the absurd in the Stirner (2012) anarchoindividualism, who denies the existence of those conditions of existence in the barricade of an egotistical and skeptical subjectivity, but who ultimately defends, along with Goldman (2010), the last sphere of freedoms that is the individual.

Finally, the artisanal production of the *Anarcoides* series of clay figurines (2022) is recreated, going through in the process the feelings of subordination and alienation as symptoms of a curse from which arises the claim, the denunciation and the protest against the colonial world through the production of amulets through archaic and festive enunciation, proposed in Echeverría's social anthropology (2016), and the production of events, from Lalive's sociology of daily life (2008), as an exercise of craft defense and esoteric protection against the expansionist outposts of colonization, opening a fissure in the subjectivation structure for cultural-counter-cultural self-realization in the use value of anarcho-recognition of the colonial condition of a possible baroque anarcho-individualism.

**Keywords:** Everyday life, politics of significance, anarcho-individualism, use value, amulets.

*Perdí mi ojo de venado, soy un ser de obscuridad,  
perdí mi vida en un rosario, entre milagros de latón,  
por las noches me visitan, me hacen señas con la piel,  
me congelan las orejas, creo que me quieren llevar.*

Caifanes (1988)

## La rebelión neutralizada y el arte de la colusión

Ocupados en abrir diálogos entre tres universidades públicas, durante el 2022 un grupo profesores de artes visuales, cine y música, nos dispusimos realizar unas jornadas para discutir estrategias de producción culturales, organizando el programa *Noviembre autogestivo* en el Seminario Permanente del Trópico Abierto[1]. De entre las conversaciones que sostuvimos escuchamos la conferencia *Anartivismo: contra toda autoridad del arte y sus intervencionismos sociales*, compartida por Pablo Gaytán, antaño compañero de los movimientos contra-culturales punks y anarquistas desde las entrañas de la *Década podrida (1985-1995)*, (Gaytán, 1995) en el Distrito Federal.



Cartel del Trópico Abierto para la videoconferencia con still de Pablo Gaytán (16 de noviembre, 2022).

[1] Trópico Abierto es un Seminario Permanente Interinstitucional de Problematización Artística organizado entre la Benemérita Universidad Autónoma de Aguascalientes (iniciativa de Armando Andrade Zamarripa), la Escuela Superior de Artes de Yucatán (con Erik Baqueiro Victorín) y la Universidad de las Artes del Instituto Cultural de Aguascalientes (con Carlos Aurelio Hernández Marmolejo y Juan Manuel Vizcaíno Martínez).

Durante la conferencia, Pablo Gaytán presentó un antagonismo normalizado en el que contraviene “esta especie de nueva centralidad y competitividad protagonizada por los profesionales (...), grandes creativos de las industrias culturales que están blanqueando la creatividad que se da en barrios y comunidades”, contra la noción estigmatizada y descalificatoria del *amateur*, en el sentido del “origen de la palabra que quiere decir aquel individuo, sujeto, que hace las cosas con placer, por gusto, con amor a la humanidad.” (Gaytán, 2022)

De este primer antagonismo, nos interesa anticipar la condición política de la producción de significados, observando las mecánicas en las que se establece y debate lo que es significativo y lo que es insignificante, en el mismo sentido antagónico de tensión entre profesional-amateur. Desde la sociología del lenguaje, Lalive (2008) identifica algunas dicotomías que nos pueden ser útiles para la comprensión de las políticas de significación, colocando “lo histórico” (significativo) en contraste con “lo cotidiano” (insignificante), también en el antagonismo entre “lo público” y “lo privado”, o bien entonces, “lo productivo” y “lo improductivo” u “ocioso”.

Humpty Dumpty ya lo decía a Alice: la cuestión del sentido de las palabras depende estrechamente de la cuestión de saber “quién es el amo”. La jerarquización de valor y de poder entre las gentes de lo cotidiano-dominados y los hacedores de historia-dominante. (Lalive, 2008, p. 11)

Conceder a la realidad la existencia de relaciones de dominación-subordinación, por el hecho de que las vivimos cotidianamente, no implica que la dominación sea una condición necesaria e indispensable en las relaciones existentes, pues también sabemos por experiencia que existen otras formas relacionales, como la paridad, el mutualismo o la reciprocidad, que se experimentan en la distinción existencial del cuidado, el acompañamiento y el compañerismo.

Personalmente, rastreando en la memoria material testimonios en la vida cotidiana, durante el 2022 realicé un viaje de trabajo a Colima, y en visita al Museo Universitario Alejandro Rangel ubicado en el poblado de Noguerras del municipio de Comala, tuvimos el afortunado encuentro con las figuras de barro precolombino de las culturas de prehispánicas de la región del occidente precolombino: personajes saludando, caminado acarreando jarros con agua, algunas figuras paradas o simplemente descansando sentadas; otras jugando con un perro y un cachorro comiendo elote; personitas con maracas o tocando una ocarina; una pareja que se abraza.



Figuras de barro en vitrinas del Museo Universitario Alejandro Rangel, Colima (2022).

Este paraje, más allá de ser una experiencia museística y mucho menos arqueológica, significa un posible acceso a registros de la producción de valores derivados de ciertas prácticas relacionales y formas de vitalidad comunitaria, es decir, una política de significación, accesible a la palanca metodológica de la sociología de la vida cotidiana que posibilita la entrada a los fenómenos socio-culturales “considerándoles a partir del punto de vista del *vulgus*, del común de los mortales que somos cada uno de nosotros, de su actuar, sus representaciones, sus deseos y sus miedos” (Lalive, 2008, p. 18). Si bien las figuras de barro precolombinas son representaciones cosmogónicas, desde la sociología de la vida cotidiana puedo decir que la colección del museo me conmovió significativamente en la evocación de mis recuerdos personales de amistad, descanso, juego y vida en pareja.

Con la intención de generar un contraste en nuestro argumento, me interesa que observemos las prácticas de blanqueamiento y dominación de los grupos artísticos profesionales y de las industrias creativas, de los que Pablo Gaytán (2022) expone con claridad cómo el proceso de fetichización de las culturas avanza a través de vanguardias-estético-militares (algo similar a una avanzada de colonos) que identifican yacimientos culturales para la extracción de la riqueza simbólica de las comunidades, capitalizada por los grupos profesionales del emprendimiento empresarial-industrial.

Para ilustrar este proceso, damos un salto discursivo desde las políticas de significación precolombinas de las figuritas de barro de occidente, en Colima, hasta la exposición *Bizarros & Críticos* (Bogotá, 1993; Alemania, 1995) del “operador conceptual” Nadín Ospina, en la que sorprendió a las élites corporativas e internacionales del arte con una parodia arqueológica que presentaba piezas “recién envejecidas, recién precolombinizadas”, en la “genuina producción de pasado”. (Gil, 1993)

Arcaicas figuras de Simpsons de piedra celebran una estética enajenada por la aplicación de “una lógica, una gramática y una estética que les es ajena”, “un concepto de cultura indiferente a las prácticas y experiencias cotidianas” (Gil, 1993), también indiferente a la manufactura, reproduciendo la lógica del empresariado capitalista, no ya la del artesanado obrero, re-actualizando una relación de dominación activa en el proceso de producción artística.



*Crítico Arcáico I*, piedra hechiza (1993). / *Crítico Extático*, piedra (1993). / *Bizarros & Críticos* (1995).

En una revisión íntegra de las políticas de significación necesitamos tomar en cuenta, no sólo los objetos en sí, aislados en el cubo blanco, sino comprender que el *cubo blanco*, la galería y el museo, son agentes fundamentalmente activos en los procesos de producción de capital simbólico privatizado en la figura autoral. Es decir que no es el Simpson precolombino en sí, sino el circuito que posibilita y motiva su producción extractiva, su exhibición y circulación, determinando la *forma* de la función económica y la producción social activa a lo largo del proceso de estetización para identificar el reverso opaco de un orden político, económico y social, por un lado, deslumbrante y espectacular, por otro, cínico y enajenado.

En un mundo que es el reflejo de un orden [del discurso] en el que las cosas son representación, dotadas de sentido y transparentes al lenguaje que las describe “la creación” artística no se propone sino describir. (...) La obra pretende ser el comentario perpetuo de un texto dado. (Baudrillard, 2016, p. 109)

La sociología de la economía del lenguaje que propone Baudrillard nos permite identificar una suerte de “crítica analgésica” en la modernidad del arte colonial, pues, si bien el arte adopta una apariencia insolente y crítica, la forma productiva no termina sino por reproducir las mecánicas de extracción, explotación y dominación del emprendedurismo-empresarial-industrial en la erótica económica de la inversión-innovación-utilidad, por operación artística del prestigioso dilema de “la exigencia crítica de recuperación de realidad” (Baudrillard, 2016: 114). Por coherencia socioeconómica, en términos objetivos y subjetivos, una obra “espectacularmente crítica”, por más “crítica” que sea, termina por reproducir en su formación productiva las lógicas de las industrias del espectáculo.

Un ejemplo que exhibe magistralmente estas mecánicas industriales, lo encontramos en los años 91, 92 y 93 del siglo XX, ejecutado por el industrial británico del arte contemporáneo Antony Gormley (asistido por Gabriel Orozco, entonces joven promesa del *neoconceptualismo* mexicano), quién, pulcramente, conceptualizó y supervisó la producción de *American Field*, que se integra por una multitud con más de 35,000 figuras de barro cocido manufacturadas por 60 integrantes de una familia de ladrilleros residente en las inmediaciones de la parroquia de San Matías en Cholula, Puebla. Siendo una proeza del colonialismo industrial contemporáneo, que comenzó su “tour” en Nueva York (1991), luego cruzando los territorios que serían atravesados por el Tratado de Libre Comercio (TLC, 1994), haciendo tierra en muy importantes museos en el Distrito Federal y San Diego (1992), luego en Washington, Montreal y Quebec (1993).



*American Field*, Tour 1992–93, instalación de aproximadamente 35,000 figuras de c/u 8-26 cm c/u.



*American Field*, “work in progress” con 60 integrantes de una familia Texca, ladrilleros de la parroquia de San Matías, Cholula, México (diciembre, 1990).

De esta secuencia de fotografías, en la primera franja observamos el objeto expositivo dispuesto espectacularmente en las galerías y en los museos, en la experiencia visual de un espacio saturado e inaccesible por la impresionante masificación multitudinaria de las 35,000 figuras de barro quemado, experiencia visual que nos coloca en el halagador proceso de subjetivación cosmopolita. En la segunda franja observamos tres fotografías del proceso de manufactura de las piezas de barro en manos de las familias productoras, adultos, jóvenes e infancias quienes participaron en la producción y nada sabemos de ellos, ofreciéndonos información etnográfica, cuasi enciclopédica, colocándonos en el complaciente proceso de subjetivación de quién supervisa una empresa colonial, un gran proyecto de arte contemporáneo.

Baudrillard observa cómo esta mecánica operativa funciona en la integración de un *sistema global*, en “el que el mundo en su sistemática objetiva y el arte en su sistemática subjetiva intercambian sus significaciones” (2016, p. 118), calculando costos de producción, comprometiendo la firma de contratos y convenios, garantizando réditos de traslado, aseguramiento de bienes en exhibición, campañas publicitarias y entradas a museos, además de la espectacular difusión de contenidos ideológicos, que bien valen la inversión, lo que lo vuelve un arte de inversionistas, signo de la turística colonial contemporánea. Estas formaciones artísticas, aparentemente críticas, no problematizan, sino que describen con circularidad las realidades sociales de la modernidad-colonialidad contemporánea de las que participa objetiva y subjetivamente en la integración del libre mercado en una apariencia global, en la que se experimenta con excepcional naturalidad y armonía las conciencias de clase, neutralizando para la mirada las relaciones de dominación-subordinación, estatizándolas por operación anestésica de la lucha de clases que se vive día con día.

El arte “no puede significar el mundo más que sobre la base de una afinidad de estructura que marca al mismo tiempo la “fatalidad” de su *integración*.” (Baudrillard, 2016: 118). Geopolíticamente, *American Field* representa un espectacular esfuerzo industrial de logística transnacional-intercontinental, de iniciativa colonial inglesa, por promover la impresionante y multitudinaria laboriosidad de la fuerza de trabajo mexicana en las principales ciudades de los países firmantes del TLC. “La rebelión ha sido neutralizada, la maldición consumada. (...) A mitad de camino entre un terrorismo crítico (ideológico) y una integración estructural del hecho, el arte moderno es muy exactamente, frente a este mundo contemporáneo, un *arte de la colusión*.” (Baudrillard, 2016, p. 119)

Este arte de la colusión, tanto en el caso de Ospina como de Gormley, opera independientemente en términos objetivos y subjetivos, cercando y conduciendo estructural y materialmente a los cuerpos atravesados “inexplicablemente” por la modernidad-colonialidad, en la espectacular reactualización del dominio capitalista que estabiliza las fuerzas productivas –mano de obra– por operación de una estética-mercantil o estética de mercado, estableciendo flujos progresivos de exploración e identificación de yacimientos, extracción de significados e innovación competitiva, explotación y turistificación de bienes y servicios –obras de arte y experiencias culturales– blanqueados para su consumo, disfrazando de alta cultura el consumismo rapaz, promovido por galeristas y hoteleros.

### **Intelectualidad colonizada, subalternación y anarcoindividualismo**

En este punto, nos interesaría hacer una recuperación conceptual desarrollada por Sayak Valencia (2020), al re-plantear las categorías geopolíticas, también antagónicas, de *primer mundo* y *tercer mundo*, pero como una condición socio-territorial distributiva y dispersa extensivamente en el mundo colonial, teniendo focalizaciones del tercer mundo en las principales metrópolis capitalistas, focos rojos y cinturones de miseria, tanto y como en los territorios colonizados hiperprecarizados se encuentran plazas comerciales y zonas residenciales, de ese primer mundo. En paralelo, Fanon (1973) expresa el mundo colonial como un mundo de compartimentos, un mundo cortado en dos por exclusión recíproca, la ciudad no como unidad sino como un laberinto de fronteras, *ciudad de colonos* y *ciudad de colonizados*, con cuarteles y delegaciones policiales que refuerzan ese orden distributivo.

Para Fanon (1973), las colonias del tercer mundo se han vuelto el salón de fiestas para los grupos de colonos capitalistas –pista de baile en el trópico de sus perversiones– teniendo como una de sus espectaculares manifestaciones la turística hegemónica del arte contemporáneo, porque desde esta lógica el arte no es otra cosa que turismo blanco cosmopolita. En estas condiciones las y los colonizados hemos resuelto, en primera instancia, hacer mínimas pero necesarias concesiones al dominio colonial para permitirnos la existencia, poniendo en negociación nuestra propia subjetividad como condición de posibilidad:

Para asimilar la cultura del opresor y aventurarse en ella, el colonizado ha tenido que dar garantías. Entre otras, ha tenido que hacer suyas las formas de pensamiento de la burguesía colonial (...) El intelectual se comporta objetivamente (...) como un vulgar oportunista. (...) (Fanon, 1973, p. 43)

Esta concesión de principios también ha sido analizada por Aníbal Quijano (1992), cuando hace el rastreo del extenso proceso de dominación de la modernidad-razionalidad del colonialismo europeo, primero por la violencia de la conquista, la represión objetiva y formal de las expresiones de las culturas colonizadas, luego por la integración-asimilación clasista y racial de una y única racionalidad estructurada en la relación de propiedad sujeto-objeto.

Sólo la cultura europea es racional, puede contener "sujetos". Las demás no son racionales. No pueden ser o cobijar "sujetos". En consecuencia, las otras culturas son diferentes en el sentido de ser desiguales, de hecho inferiores, por naturaleza. Sólo pueden ser "objetos" de conocimiento y/o de prácticas de dominación. En esa perspectiva, la relación entre la cultura europea y las otras culturas, se estableció y desde entonces se mantiene como una relación entre "sujeto" y "objeto". (Quijano, 1992, p. 16)

De lo anterior se entiende la primicia del anverso de la dominación-colonial, pero esta relación implica el consecuente reverso de la subalternación-colonizada como táctica de preservación de la vida frente al imperativo del sometimiento. El proceso de subalternación de la subjetividad colonizada es procesual y se experimenta gradualmente. Una vez cediendo a la oportunidad, se abren rutas de existencia, por ejemplo, la sumisión, la asunción, la insubordinación o la rebelión activa, pero en cualquier caso la enajenación es condición de existencia. “Porque se siente enajenado, es decir, el centro viviente de contradicciones que amenazan ser insuperables, el colonizado se desprende del pantano en que corría el peligro de hundirse y decide, en cuerpo y alma, aceptar, asumir y confirmar.” (Fanon, 1973, p. 199)

Quien niegue su condición colonial, como colonizada o colonizado, abrazará con resignación el violento sometimiento integrador del auto-sacrificio, o en su defecto reactivo, la progresión del blanqueamiento aspiracional de la burguesía global. En ambos casos se niega y entrega la voluntad de sí, cediendo la subjetividad a las fuerzas estructurantes. En cambio, al asumir la propia condición colonizada, “el colonizado descubre que debe responder por todo y por todos. No sólo es el defensor, acepta ocupar su sitio al lado de los demás y en lo sucesivo puede permitirse reír de su cobardía pasada”. (Fanon, 1973, p. 199)

Explorar los pasajes de la psicología de la y el colonizado responde a la necesidad de reconocer las condiciones de la producción artística y cultural en un mundo *reificado*, el mundo colonial que nos circunscribe como subalternos y nos condiciona a encarnar la contradicción que nos sujeta al dominio colonial y del que al mismo tiempo tratamos de desprendernos. “Este despego penoso y doloroso es, no obstante, necesario. Por no realizarlo se producirían mutilaciones psicoafectivas extremadamente graves. Individuos sin asideros, sin límites, sin color, apátridas, desarraigados, ángeles.” (Fanon, 1973, p. 199)

Subjetividad, cuerpo y territorio, obligados a una sociedad forzada por la economía política de la modernidad-colonialidad, de una virulenta discursividad manifiesta en el arte de la colusión, nos acorrala en un sistema global también forzado por las relaciones de dominación que nos distribuye en el plano social y en el plano de subjetivación. En esta posición maniqueísta y paralizante, podríamos anticipar un desprendimiento radical en el anarcoindividualismo, promotor de una conciencia flotante, anti-religiosa, anti-estatista y anti-social que defiende la esfera última de las libertades: el individuo.

La premisa de partida del anarcoindividualismo, particularmente en Max Stirner (2003), radica en la única experiencia del mundo que nos es propia, la del individuo como fundamento de realidad. Cargado de una cierta fenomenología egoísta, espontánea y escéptica, el anarcoindividualismo señala que, empíricamente, resulta improbable la existencia de Dios, del Estado, de la Humanidad y la Sociedad, sino como ideas abstractas, creencias y presupuestos que comprometen y rigen nuestras existencias. Emerge la radicalidad de un individuo que es principio y fin en sí mismo, causa y efecto de su existencia única, existencia que le es propia, haciéndole propietario de sí. Tautológico, el individuo es origen y destino: “Nada está por encima de mí.” (Stirner, 2012, p. 8)

Max Stirner, fracasado y delirante, más provisto de una mística que de una política, fue apodado por Karl Marx como “Santo Max”, acusado de nihilista, aparece en la escena del pensamiento como un bufón, un payaso, un santo o un loco con la lucidez suficiente como para pronunciarse por sí mismo y por nadie más: ninguna causa es más grande que la mía, la nada creadora. El colonialismo moderno encontraría aquí la barricada de una subjetividad escéptica y egoísta, que subvierte las relaciones de dominación del desproporcionado desequilibrio de fuerzas entre el individuo y su entorno.

También Emma Goldman (2010) identifica esos mismos “dos elementos en encarnizado enfrentamiento; (...) los instintos individuales y los instintos sociales. El individuo y la sociedad han sostenido una persistente y sangrienta batalla a lo largo de los siglos” (p. 19-20), pero aún “el instinto individual es la cosa de mayor valor en el mundo” (p. 21), teniendo que “el anarquismo es el gran liberador del hombre de los fantasmas que lo han mantenido cautivo.” (p. 21)

### ***Anarcoides: Síntomas de una maldición y semiosis fundacional.***

Como parte de la investigación y replegado en estas reflexiones teóricas, también durante el 2022, comencé a modelar pequeñas figuritas de barro para estabilizar mis procesos de subjetivación, identificando en su acontecer las sensaciones de subordinación, subalternación y enajenación que experimentaba cotidianamente durante la silenciosa meditación matérica del barro, generando registros figurativos que capturaban los fantasmas y espectros que asechaban mi psicología, atravesando mi cuerpo y depositándolos en el barro en un desdoblamiento subjetivo, como síntoma de una maldición.

frente al mundo determinado por el colonialista, el colonizado siempre se presume culpable. La culpabilidad del colonizado no es una culpabilidad asumida, es más bien una especie de maldición (...). Está dominado, pero no domesticado. Está inferiorizado pero no convencido de su inferioridad. (Fanon, 1973, p. 46)



Del autor, *Anarcoides*, figurita de barro, 8 x 11 x 8 cm., 2022.

En esta imagen se presenta el testimonio de la ceguera impuesta de una figura sobre otra que le conduce, le domina, le cabalga montado en ella, avanzando a tientas. Durante su manufactura, estas figuritas de barro, aparecen como objetos reflexivos que devuelven al mundo material ciertas condiciones de existencia subjetivas y objetivas que me son propias y personales. Si bien, como señala Baudrillard, estas piezas también son descriptivas de sus condiciones de enunciación, no son “el comentario perpetuo de un texto dado”, sino que se configuran por operación del reclamo, la denuncia y la protesta que contradice al sistema global que le ha maldecido, maldiciéndolo en reciprocidad. Durante este proceso se revierte el desequilibrio antagónico entre las aplastantes fuerzas estructurales y las fuerzas minoritarias del individuo que modelan la consistencia del mundo a través del barro, poniendo en juego los procesos de estructuración subjetiva en una contracción, tan psíquica como signica y matérica.



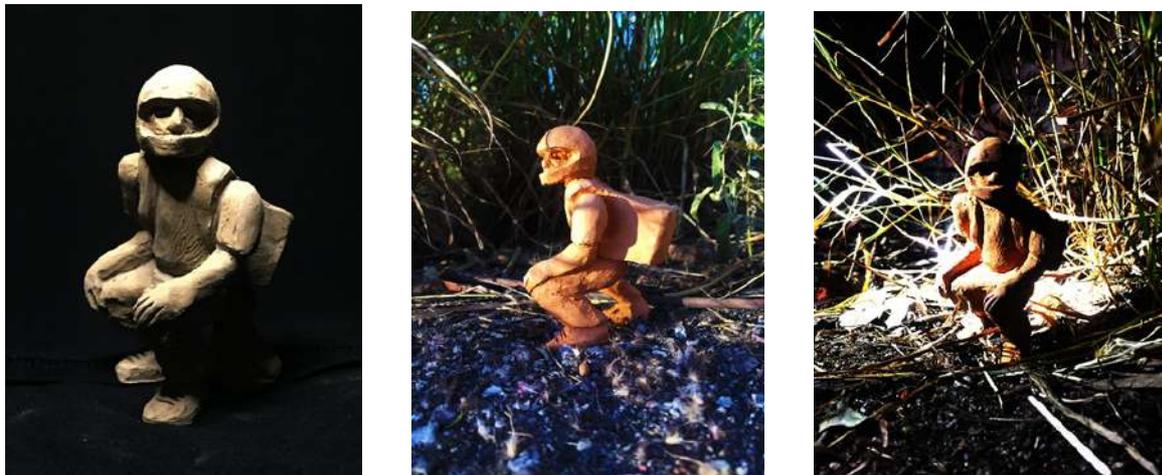
Del autor, *Anarcoides*, figurita de barro, 11 x 11 x 8 cm., 2022.

En cada figura de barro se actualizan las políticas de significación del quehacer meditativo, artesano y amateur, abriéndose en cada oportunidad a la singularidad transitoria de una relocalización de la subjetividad en la estructura psíquica, figurando, configurando, reconfigurando o desfigurando el mundo anterior a su creación. Así entonces el mundo subjetivado puede organizarse, reorganizarse o desorganizarse materialmente como acto de significación inmemorial, en una amnesia inducida por la meditación creativa que pone en juego las fuerzas de enunciación.

la identidad practica la ambivalencia: es y no es. Si existe, tiene que existir bajo el modo de la evanescencia, de un condensarse que es a un tiempo esfumarse, de un concentrarse que es difuminarse; de aquello que al perderse se gana o al ganarse se pierde. (Echeverría, s/f, pp. 60 y 61)

Esta identidad evanescente, propuesta por Echeverría, abre una fisura entre el mundo dado y el mundo tomado. El mundo dado como imperativo existencial, circunscribe la maldición y la condena (Fanon, 1973) de la modernidad-colonialidad (Echeverría, 2016) y las relaciones de dominación-subordinación como condición única de existencia. Para Echeverría entonces, esta experiencia fisurada produce un re-centramiento de la experiencia a la matriz arcaica pre-moderna de la fiesta, “como un brote excepcional en medio del *continuum* rutinario de la existencia cotidiana.” (Echeverría, 2016, p. 124)

Tanto la sociología de la vida cotidiana (Lalive) como la antropología social (Echeverría) identifican dos dimensiones de la cotidianeidad en las que se experimentan en un extremo *la rutina* y en el otro *el acontecimiento* como comportamientos contrapuestos y complementarios en tensión, que en el momento de su intensificación produce “recortes espacio-temporales de excepción dentro del *continuum* pragmático-funcional” (Echeverría, 2016, p. 124), que son las fisuras del acontecimiento y de la fiesta. En esta fiesta danzan las y los malditos y condenados, se manifiestan, se movilizan e irrumpen. Ni anarquistas, ni anárquicos: *Anarcoides* (2022).



Del autor, *Anarcoides*, figurita de barro, 8 x 8 x 6 cm., 2022.

En este ejercicio de figuración, aparece un repartidor de cualquier franquicia corporativa de plataforma digital para entrega a domicilio, carga en su espalda un paquete cifrado. “El mensajero es el mensaje”: interceptor de la comunicación teledirigida, mediador entre el mundo satelital y la calle asfaltada, *Chac mool* colonizado bajo el sol negro del capitalismo, tele-dirigido y geo-localizable, perdido en la espesura de una jornada desregulada de teletrabajo, sofisticado heredero del telefonético y motorizado repartidor de pizzas a domicilio de finales del siglo XX, operador del ritual encarnado de la mítica transacción fundacional del fetiche de las mercancías, localizado en la matriz arcaica de la experiencia de explotación productivista que nos conjura colonizados.

Durante el modelado en barro pude experimentar pensamientos intrusivos y obsesiones cimbradas en el inconsciente, derivadas de violentos procesos de subjetivación y socialización que producen en mi cuerpo sudoraciones clandestinas, estremecimientos imperceptibles, palpitations aceleradas yuxtapuestas en el ruido del entorno, ansiedades mandibulares y comportamientos compulsivos que se incrementan a la percepción en el silencio de la noche insomne, temblores, síntomas de una experiencia hechiza que desborda la psicología del individuo, manifestándose corporalmente. “La obsesión de hacer palpable el fantasma, o de realizar el *non sens*, ha llevado a producir un fantasma corporal, un fantasma o un espíritu provisto de un cuerpo real, un fantasma hecho carne.” (Stirner, 2012, p. 65)

Los objetos reflexivos de *Anarcoídes* invocan las elucubraciones anarcoindividualistas de Max Stirner (2012), quién en su aislamiento egoísta, observa cómo nos encontramos poseídos por ideas consustanciales –Dios, Estado, Humanidad, Sociedad– que actúan en nuestro proceder comportamental y actitudinal cotidiano, ideas que se manifiestan en nosotros y a través de nosotros. Fanon se detiene a observar cuidadosamente la sensibilidad de esta posesión en la figura psicosocial del colonizado, quién “siente que tiene que salir de esa cultura blanca” por operación de un repliegue en el que “su fisionomía evoca sobre todo un reflejo, una contracción muscular”, “un cuerpo a cuerpo”, “combate doloroso, rápido, donde inevitablemente el músculo debía substituir al concepto”, en otras palabras, “el camino a la cotidianidad” (Fanon, 1973, p. 201). Echeverría describe este trance como un acontecimiento transitorio y festivo en el que las fuerzas estructurales se incorporan y se encarnan, atravesando los cuerpos en la “puesta en escena de un mundo imaginario”, en la “desrealización teatral de la realidad” que atraviesa un vaivén de destrucción-reconstrucción, anulación-restablecimiento, “de-formar y reformar las formas vigentes en la estructuración de un “mundo de la vida” determinado”, en el que se juega la contraposición entre cosmos y caos, como acontecimiento de la semiosis fundacional, el acontecimiento arcaico de la enunciación primigenia (Echeverría, 2016, p. 122).



Del autor, *Anarcoídes*, figurita de barro, varias medidas, 2022.

En esta secuencia fotográfica de *Anarcoides* se ofrece a la imaginación material el recogimiento de un poseído que sujeta sus vísceras desprendidas sobre su regazo, el pulular de un fantasma en su torsión incorpórea y el abrazo a la botella de un alienígena sobre el suelo. Las figuritas de barro de *Anarcoides* brotan como indicio de una subjetividad estructurada por las relaciones de dominación-subordinación, en la pantomima de un combate imaginario por los procesos de subjetivación que irrumpen en la memoria material durante el proceso de

auto-realización, auto-formación o auto-identificación permanente [que] solo puede cumplirse a través de la mediación objetiva de los bienes producidos (o productos con valor de uso) (...) porque en este se encuentra objetivado el juego incesante de formas y significaciones pasadas –reactualizadas en el presente y proyectadas hacia el futuro– a través de la cual el sujeto de esa vida lleva a cabo las alteraciones de su propia identidad. (Echeverría, 2016, p. 112)

En un esfuerzo por describir el complejo valor de uso de las figuritas de barro y las alteraciones identitarias inducidas, habría que recrear sus funciones durante el proceso de manufactura artesanal. El amasado del barro, la tierra en su interlocución con el agua y el viento, la tensión de su peso gravitatorio durante el modelado. La sensibilidad y el pensamiento se deslizan atravesando en su discurrir la ficcionalidad inducida por la sospecha anarcoindividualista de la condición objetiva de un mundo enajenante y enajenado, es decir, un mundo que nos es ajeno, el mundo de las ideas, de Dios, del Estado, de la Humanidad y de la Sociedad, ficciones intrusivas de la subjetividad colonizada, recursiva de una memoria insurreccional que reclama, denuncia y protesta contra los autoritarismos, el hostigamiento laboral, los desencuentros coercitivos y las violencias cotidianas en el advenimiento de recuerdos singulares de las historias de vida en una sociedad forzada, determinada por las condiciones histórico-materiales de un individuo que se reclama para sí. A este proceso se le podría denominar, “anarcorreconocimiento de la condición colonial”, y a su proceso testimonial de materialización en barro, “anarcoindividualismo barroquero”.

## **Amuletos protectores: instrumentos culturales-contra-culturales**

*Anarcoïdes* surge como una práctica sin pretensión artística para la producción de objetos reflexivos y testimoniales de una maldición, surge como una actividad artesanal que no pretende salir de la vida cotidiana, sino soportarse en ella para hacerla soportable y vivible. Tienen la función esotérica del amuleto, como objetos de mediación de la contracción subjetivante entre estructura e individuo, interceptando y procesando materialmente el choque de fuerzas psicosociales. Deslizándose de la subjetividad alterada, atravesando el cuerpo, hasta la objetividad material del barro, recreando el acontecimiento de la enunciación fundacional, poniendo en juego la consistencia del mundo material, del mundo de la imaginación y del mundo de la memoria, como un acto artesanal de psicología social en la práctica recreativa de las políticas de significación participativas del valor de uso en la producción del mundo material.

Es lo que hace un artesano (...) o el trabajador de oficio –no es curioso que los anarquistas más potentes sean trabajadores de oficio– o sea, el relojero, el herrero, el ebanista, el carpintero, que hacen con mucho amor su trabajo, y porque quieren ser independientes frente a la empresa y el capital, se dan su tiempo, organizan su tiempo, (...), aportando (...) con sus objetivaciones de trabajo más en el valor de uso y de placer que en el valor de cambio. (Gaytán, 2022)

La fabricación artesanal de amuletos tiene por función la intercepción y reorientación objetivante de las fuerzas psicosociales ofrecidas a los procesos de estructuración-des-estructuración subjetivante, instrumentos culturales-contra-culturales cargados de fuerzas para la mediación con el mundo en la interfaz de la vida cotidiana. Un valor de uso similar lo describe Leafar Seyer, vocalista de The Prayers, banda pionera de la contracultura cholo-gótica, cuando explica:

Todo lo que hago; desde mi música hasta mi arte, son como talismanes, son como amuletos. Hago estas pinturas y esta música para protegerme de los que me desean el mal. Mi música le dice a la gente: Ey, mantén tu distancia, porque te voy a lastimar si tu deseas lastimarme. (VICE en español, 2016)

Podríamos entonces entender que los amuletos son objetos-fisura de uso cotidiano que operan por la objetivación que irrumpe durante el acontecimiento festivo de la producción recreativa, para la defensa contra la escasez, la adversidad y la dominación, colocados en medio de la fisura, al interior objetivo-subjetivo del conflicto de fuerzas entre el cosmos y el caos, individuo y estructura, estableciendo límites protectores. En contraste, el arte de la colusión –instituido en el valor de cambio– avanza hacia la colonización ideológica y territorial a través de la inversión de capital para la expansión cultural por vías corporativas en redes de extracción-enajenación, exposición-espectáculo, turistificación-blanqueamiento, mientras la producción de amuletos arcaicos de enunciación fundacional del acto semiótico –instituidos en el valor de uso– se repliega en defensa de las subjetividades, cuerpos y territorios contra los embates colonizadores de la modernidad colusiva, como un ejercicio persistente en resguardo de las fuerzas de auto-realización emancipatoria que marca límites protectores en el plano social y en el plano de subjetivación.

Personalmente comprendo las lógicas a las que mi ejercicio profesional me subordinan y me someten en la estrecha relación de las prácticas artísticas con la cultura del espectáculo y la turistificación que promueven los procesos de producción hacia los circuitos de exhibición y consumo, pero como amateur, es decir, amante del quehacer material imaginante, me considero practicante de los animismos contemporáneos que comprenden que los objetos materiales afectan y participan activamente de la vida social transformando las realidades, así entonces, *Anarcoides* es consiste en un ejercicio práctico de protección y defensa contra los autoritarismos estructurales que me acechan y amenazan en el día a día, produciendo registros materiales, significativos y memorables, de las luchas cotidianas por la dignidad de la existencia en la que nos debatimos en el mundo colonizado.

## Bibliografía y otras fuentes de consulta

Baudrillard, J. (2016), *Crítica de la economía política del signo*, México: siglo xxi editores.

Echeverría, B. (2016), *Modernidad y blanquitud*, México: Era.

Echeverría, B. (02 de septiembre de 2023), *La identidad evanescente*, [Texto Digital] Recuperado de <https://direccionmultiple.files.wordpress.com/2012/09/im4-laidentidadevanecente.pdf>

Fanón, F. (1973), *Los condenados de la tierra*, México: Fondo de Cultura Económica.

Gaytán, P. (2022), Anartivismo: contra toda autoridad del arte y sus intervencionismos sociales, en Trópico Abierto. [Archivo de Video] Facebook. Recuperado de <https://www.facebook.com/100076167290419/videos/1246335286098281/>

Gaytán, P. y Ochoa, G. (1995), *Década podrida*, 1985-1995, [Archivo de Video] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ZJzqllwe8fM>

Gil, J. (02 de septiembre de 2023), *La simulación de Nadín y Simpson*. <https://nadinospina.org/catalogo-de-la-exposicion-bizarros-y-criticos/>

Goldman, E. (2010), *La palabra como arma*, Argentina: Terramar.

Gormley, A. (02 de septiembre de 2023), *Antony Gormley*. <https://www.antonygormley.com/>

Lalive, Ch. (2008), “La vida cotidiana: Construcción de un concepto sociológico y antropológico”, en *Sociedad hoy*, N°14, pp. 9-31, Universidad de Concepción: Chile.

Ospina, N. (02 de septiembre de 2023), Nadín Ospina. <https://nadinospina.org/>

Quijano, A. (1992): *Colonialidad y modernidad/razionalidad*. Perú Indígena, 13 (29), pp. 11-20: Perú.

Stirner, M. (2012), El único y su propiedad, difunde Confederación Sindical Solidaridad Obrera. [Texto Digital] Recuperado de [https://www.solidaridadobrero.org/ateneo\\_nacho/libros/Max%20Stirner%20-%20El%20unico%20y%20su%20propiedad.pdf](https://www.solidaridadobrero.org/ateneo_nacho/libros/Max%20Stirner%20-%20El%20unico%20y%20su%20propiedad.pdf)

Valencia, S. (2016), *Capitalismo Gore*, control económico, violencia y narcopoder, México: Booket.

VICE en español, (2016), *Prayers, la primera banda gótica de cholos | Noisey Meets*. [Archivo de Video] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=U4x-UoPJpA>

# Futuros que ya fueron, presentes que no son. El horizonte posthumanista- descolonial y la idea de progreso



Raquel Mercado Salas  
[raquel.mercado@edu.uaa.mx](mailto:raquel.mercado@edu.uaa.mx)

Universidad Autónoma de Aguascalientes

ENSAYO ACADÉMICO

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2037-2613>

---

## Resumen

El presente artículo se enmarca en un cruce de lecturas: desde la teoría feminista contemporánea sobre los imaginarios configurados a través de la idea del presente y futuro, atendiendo concretamente a “los imaginarios de lo posible” latinoamericanos, discutidos desde los EFLAC (Encuentros Feministas Latinoamericanos y del Caribe) de finales de los años noventa y, a las “Utopías-distopías” occidentales en su idea de progreso desde los nuevos materialismos feministas. Los primeros comprendidos y actualizados desde la postura de Yuderkys Espinosa Miñoso y Ochy Curiel, en los documentos *El futuro ya fue: una crítica a la idea del progreso en las narrativas de liberación sexo-genéricas y queer identitarias en Abya Yala* y *Construyendo metodologías feministas desde el feminismo decolonial*, compilados por Julia Antivilo este año (2023) en el libro *Trayectorias del pensamiento feminista en América Latina*. Los segundos para contrastar complementar la idea de Posthumanismo y conocimiento posthumano desde la propuesta de la pensadora italo-australiana Rosi Braidotti (2019).

Para las tres pensadoras, la producción de afectos y sensibilidad a través del arte, implica también un hecho fundamental en la construcción de memorias y contramemorias, comunidad y narrativas, que no decantan en “cosas” como proyecto artístico, sino en redes y pedagogías críticas. Al ser reciente la teoría y las publicaciones académicas se plantea un objetivo muy concreto en el presente trabajo: ¿cuáles son los principales puntos de convergencia y de tensión entre ambas perspectivas? y, ¿cuál es la relación de los anteriores puntos nodales con la producción de visualidades feministas o disidentes? Sin la pretensión de desarrollar dichos puntos de manera exhaustiva, se busca comenzar a cartografiar este necesario diálogo.

**Palabras clave:** Posthumanismo, feminismo descolonial, antiracismo, futuros, imaginarios

---

## Abstract

This article is framed in a crossroads of readings from contemporary feminist theory on the imaginaries configured as an idea of the present and future, specifically addressing Latin American “imaginaries of the possible”, discussed from the ELFC (Latin American and Caribbean Feminist Meetings). of the late nineties and to the Western “Utopias-dystopias” in their idea of progress from the new feminist materialisms. The first understood and updated from the position of Yuderkys Espinosa Miñoso and Ochy Curiel, in the documents *The future was already: a critique of the idea of progress in sex-gender and queer identity liberation narratives in Abya Yala* and *Constructing feminist methodologies from decolonial feminism*, compiled by Julia Antivilo this year (2023) in the book *Trajectories of feminist thought in Latin America*. The latter to contrast the idea of Posthumanism and posthuman knowledge from the proposal of Rosi Braidotti (2019). The proposed fabric is to map the discussion of both imaginaries, to recognize the places and displacements of power that operate in a possible historical project - of links and not of things - and what their localized tensions are. The hypothesis of the article implies the relationship of both views, in a general way, with the current phase of capitalism, from an embodied and territorialized position. For the three thinkers, the production of affects and sensitivity through art also implies a fundamental fact in the construction of memories and counter-memories, community and narratives, which do not devolve into “things” as an artistic project, but rather into networks and critical pedagogies. . As the theory and academic publications are recent, a very specific objective is raised in this work: what are the main points of convergence and tension between both perspectives? And, what is the relationship of the previous nodal points with the production of feminist or dissident visualities? Without attempting to develop these points exhaustively, we seek to begin mapping this necessary dialogue.

**Keywords:** Posthumanism, decolonial feminism, anti-racism, futures, imaginaries

## Introducción

El primer deseo de este ensayo es advertir a quien lo lee, que no existe entre sus líneas una apología de la nostalgia de algo perdido, mucho menos del pánico o del terror, interpretación posible a través del título que tan perniciosamente he colocado en él como puerta de entrada. La intención es otra. Para explicar más detenidamente esa primera intención propongo, a manera de cartografía, una serie de problemáticas comunes a pensadoras contemporáneas que postulan la apuesta por el pensamiento localizado, que pinchan en los nervios más sensibles de nuestra época para reconocer cómo estamos siendo afectadas (os) por aquello que ha sido denominado como *n* extinción y la cuarta revolución industrial y cómo se refleja dicho fenómeno en las prácticas artísticas; pero también para poder observar los procesos de tejido que se fortalecen en comunidades críticas que están cruzando las barreras de un ensimismamiento moderno-occidental.

Es evidente que la literatura es amplia y tiene distintos lugares de enunciación, de recepción y reelaboración, por ello y con el afán de ser lo más concreta posible, el objetivo que persigo en este breve documento es el de poner a debate la reciente elaboración del Conocimiento posthumano (2020), centrándome en la figura de Rosi Braidotti, en relación con el pensamiento descolonial desde el feminismo antirracista de Ochy Curiel y Yuderkys Espinosa Miñoso, en compilación elaborada por Julia Antivilo de enero de este año 2023, en el libro *Trayectorias del pensamiento feminista en América Latina*. La selección de estas pensadoras estriba en que, aunque ninguna de las posiciones tomadas en sus documentos se alude entre ellas, podemos observar rasgos comunes y críticas puntuales que nos pueden ayudar a pensar que, aunque “Estamos-(todos)-metidos-en-esto-juntos-pero-no-somos-uno-y-lo mismo” (Braidotti, p. 74) hay políticas de vida que se tocan y enfatizan la importancia de dar cuenta de y persistir en ellas.

## El conocimiento posthumano y la crítica a los futuros civilizatorios

El siglo pasado vivimos, en los territorios urbanizados, la emergencia de las nuevas tecnologías de forma masiva en los años 80 y 90, mientras se instalaban los dispositivos de localización y consumo en los espacios domésticos y personales, se comenzó a poblar la imaginación social con ideales de eugenesia en los que la reconstrucción y expansión de las cualidades físicas, mentales y emocionales a través de la tecnología era posible para un “futuro deseado”.

Los ejemplos son múltiples y se encuentran desde la novela gráfica, el cómic, el cine de ciencia ficción, entre otros tantos de la visualidad masiva, principalmente provenientes de la cultura popular norteamericana. Las novelas distópicas también han sido una fuente relevante para la lectura crítica de las utopías ilustradas, provenientes del humanismo occidental del siglo XVI. Sin embargo, las más citadas y que permanecen con alta demanda en todas las librerías, escritas desde los años veinte y treinta del siglo pasado, como *Nosotros* (1920) de Yevgueni Zamiatin, o *Un mundo Feliz* (1932) de Aldous Huxley, *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury o *1984* (1947-48) de Georges Orwell, y otras no tan citadas, mantienen características vivas del pensamiento norteamericano y eurocentrado: conservan como protagonista a un hombre, urbano y con acceso a herramientas tecnológicas, cuya característica central es la del uso de la racionalidad, la inteligencia práctica y la capacidad de invención de “nuevos mundos” entre las periferias y seres salvajes que han sido “educados para la comprensión” del conocimiento válido de la revolución y la resistencia. Por supuesto, actualmente la escritura se ha ampliado en este sentido pues nos encontramos la irrupción de la ciencia ficción escrita por mujeres como Margaret Atwood, aun así, el énfasis que busco poner a consideración es ¿hasta qué punto realmente existe la conciencia de la necesidad de imaginarios antirracistas y decoloniales en la creación de futuros posibles?

Comenzaré, para retomar esta pregunta posteriormente con más elementos, con la exposición de los aspectos compartidos entre el conocimiento posthumano y el pensamiento decolonial antirracista antes mencionado. En primer lugar, tanto la postura posthumanista como el pensamiento decolonial cuestionan la idea de “Humanidad” y “Humanismo” como el eje rector necesario en la actualidad. Ambas posturas coinciden en reconocer que la construcción de lo “humano” normativo funciona a manera de exclusión, no solamente de las personas, sino de todas las vidas posibles. No ES humano el que no cumple las características y criterios estipulados por la idea universal del hombre, la cual, por supuesto se encuentra vinculada a prácticas lingüísticas, religiosas, políticas, económicas y filosóficas muy concretas, es decir a una antropología simbólica situada. En este sentido, es importante remitirnos a manera de ejemplo al año de 1517 en el que “hubo una junta de trece maestros teólogos en el Convento de San Esteban de Salamanca, en la que se trató la cuestión de la capacidad de los indios para recibir la fe. . La solución les fué (sic) favorable” (O’Gorman, 1941, 149). Entre los múltiples aspectos discutidos y vinculados entre sí, se encuentra como eje de importancia la discusión de si “los naturales” eran considerados humanos, *siervos a natura*, o bestias.

De la respuesta integrada en la historia política de la conquista dependía en gran parte la legitimidad de tutela y en todos los sentidos materiales: territorios, cuerpos, recursos y programas de conversión. No es mi intención desarrollar el argumento de Edmundo O'Gorman, realizado en el documento *Sobre la naturaleza bestial del indio americano*, o los abordajes posteriores en la teoría decolonial, sino establecer como referencia ese punto de partida. La pretendida universalidad del "Humanismo" es, precisamente, una de las principales distancias que el posthumanismo plantea, y por supuesto, el pensamiento decolonial lo ha hecho también a través de múltiples figuras en los estudios latinoamericanos. Por ello, es importante aclarar en todo texto, en toda posición crítica qué implica cuando hablamos de "nosotros", es decir, de quiénes hablamos y acompañadas de/con quiénes.

Si en la postura humanista moderna, el sujeto hegemónico está vinculado con instituciones ilustradas que lo regulan, como el Estado, la sociedad y la ley, en el posthumanismo, la justicia no puede ser biocentrada, en el sentido biopolítico del término, sino que requiere de la reelaboración crítica de una justicia zoe-céntrica. En el <<estamos-(todos)-metidos-en-esto-juntos-pero-no-somos-uno-y-lo-mismo>>, no se refiere solamente a las vidas humanas, sino a subjetividades y vidas con "dependencia relacional", haciendo notorio el pensamiento materialista y las concepciones de los pueblos vivos de Abya Yala. El término que propone Braidotti, desde el conocimiento posthumano es <<haecceitas>>, el principio de individuación de lo que es, en relación con otras entidades comunes y codependientes. La subjetividad posthumanista, en este orden de ideas, no es un ente aislado que se da a sí mismo la existencia -crítica que Braidotti retoma de Luce Irigaray en tanto pensadora del materialismo francés- sino todo lo contrario, esta subjetividad, esta entidad, piensa de manera arraigada "a procesos sociales, discursivos, dinámicos y complejos" (Braidotti, 2019).

### Posthumanidades críticas y puntos ciegos

El *Conocimiento posthumano*, un aspecto de interés filosófico de Braidotti, está acompañado por un posthumanismo más amplio que abreva de políticas afirmativas, de una práctica desde la ética relacional y de una ontología de la inmanencia radical, que busca evitar la repetición de un patrón moderno, centrado exclusivamente en la epistemología. Para la pensadora italo-australiana existen aspectos que emanan directamente de la dinámica del capitalismo en su fase actual e impactan la vida concreta de las personas, en las ciudades principalmente, mismas que son latentes, tienen impacto en todas las esferas vitales y se evidencian en efectos corporales y psico-afectivos.

La aceleración en los procesos de subjetivación y el enclave tecnológico lo analiza bajo el subtítulo de “la importancia de estar exhausto”. ¿Qué quiere decir que la subjetividad se encuentre condicionada a una aceleración cada vez más evidente? Significa subjetividades exhaustas por una variedad infinita de asuntos, que tienen que ver con formas de gubernamentalidad[1] de diversa índole, debido a la saturación y velocidad en canales de interacción, propias del sistema económico neoliberal, así como de la micropolítica a la que nos vemos expuestas y orilladas en las relaciones sociales inmediatas, mediadas por el Estado, por el mercado y por la violencia del capitalismo *gore* en cada territorio. Esta situación deriva en un estado constante de *burnout* en el que la soberanía del deseo propio se pierde, “<<nosotros>>, los herederos humanos de la posmodernidad occidental, estamos cada vez más quemados y agotados, mientras <<ellos>> -los artefactos tecnológicos a quienes hemos dado el ser- son más listos y están más vivos que nunca” cita puntualmente Braidotti a Donna Haraway.

¿Por qué es importante, me pregunto al leer a Braidotti, estar exhaustas? No se trata de una celebración, definitivamente, sino de la comprensión que se deriva de este hecho innegable de las rutas biopolíticas de lectura más importantes de nuestro tiempo. Como nunca antes “el sueño” se ha convertido en política pública, el rasgo particular de la fármaco-bio-tecnología asociada con la pérdida del descanso, la depresión, el estrés y los problemas de salud mental están en el mayor de sus apogeos, llenando las arcas de los corporativos del norte global.

¿Cómo podemos trabajar hacia horizontes de esperanza socialmente sostenibles, mediante una resistencia creativa? ¿Cómo están reconfigurando actualmente los académicos y las académicas de las humanidades sus campos de conocimiento para dar respuesta a los nuevos retos posthumanos? ¿Qué herramientas podemos usar para resistir el nihilismo, escapar del individualismo consumista e inmunizarnos contra la xenofobia? (Braidotti 2019, 32)

Esta falta de paz y tranquilidad generalizada y la carencia de horizontes también se refleja, para nuestra pensadora, en un cansancio crónico respecto de la teoría y un rechazo del pensamiento crítico. En su lugar encontramos un constante flujo y reflujo de sensación reactiva mediada por las plataformas de consumo “social” desincorporadas, como las redes socio digitales, tan características de las sociedades de control previstas por Deleuze y Guattari.

[1] Me refiero al concepto foucaultiano que en el contexto del presente documento se refiere a las formas de poder a través de los distintos mecanismos de las sociedades disciplinarias por parte del Estado, pero no solamente, sino a su ampliación a través de la idea de sociedades de control.

Sin embargo, no es tan sencillo plantearnos “producir teoría” cuando las condiciones del trabajo excesivo y las constantes evaluaciones afectan a la vida académica, y de todo conocimiento posible, en las instituciones públicas (y privadas). Salvando la distancia que existe entre un Centro de Investigación vinculado con apoyos gubernamentales en universidades del norte global, respecto a los esfuerzos en territorios precarizados y descentralizados en América Latina, el trabajo docente y de investigación es una de las principales actividades de riesgo en cuanto a *burnout*, y es importante recalcar que aunque existan las mejores condiciones, las instituciones educativas y de investigación no han tomado conciencia de lo que implica una posición crítica, decolonial y antirracista, por decir lo mínimo. Uno de los ejemplos conflictivos que plantea Braidotti es la creación de programas como el *Instituto para el futuro de la humanidad*, de Oxford,

dirigido por Nick Bostrom, el transhumanismo combina la creencia humanista en la perfectibilidad del hombre a través de la racionalidad científica con un programa de mejora humana [...] el transhumanismo pretende corregir las imperfecciones y limitaciones del cerebro humano encarnado, empleando las nuevas tecnologías para un programa de mejora llamado <<súper inteligencia>>” (83)

Es importante, en este sentido, plantear la necesaria consciencia crítica y aprendizaje social y colectivo de comunidades sobre estas rutas de conocimiento-afecto, pues tendemos a adoptar discursos neocoloniales que implican una peligrosa eugenesia. Es relevante recalcar, en este sentido, que el transhumanismo de Bostrom no se encuentra vinculado con las subjetividades sexo-disidentes. Se suelen confundir, por la aceleración conceptual aludida, en la inercia del *burnout* en la que estamos inmersas y por falta de discusiones necesarias y profundas, la posición antihumanista, transhumanista, el posthumanismo y su vinculación con las teorías feministas.

En el primer caso, es decir, en las tendencias antihumanistas, la influencia de la teoría del Actor Red (ANT)[2] de Bruno Latour ha sido importante para subrayar que el pensamiento y conocimiento no se encuentra vinculado exclusivamente a la intervención humana; sin embargo, una de las problemáticas derivadas del desarrollo de líneas de acción, para la pensadora, es que no podemos obviar, o colocar entre paréntesis la acción humana en la emergencia biopolítica actual, “por mucho que se quiera reivindicar la igualdad entre actores humanos y no-humanos, como ANT ha defendido de manera tan explícita, no se consigue compensar la falta de una epistemología que haga justicia a las estructuras de poder de los sujetos contemporáneos” (Braidotti 2019, 79).

[2] Actor Network Theory

Lo anterior se debe, en gran parte, a que el conocimiento implica *per se* una política para la pensadora y Latour coloca una distancia entre conocimiento y poder, a través de un escepticismo analítico en su concepción de ciencia.

El posthumanismo se distingue del antihumanismo, derivado por el ANT y del Transhumanismo de Bostrom, en el sentido en que reconoce que no puede apartarse de la teoría crítica y en la necesidad de renovar su compromiso con el reconocimiento de la función del biopoder contemporáneo. Para Braidotti, discutir el problema de las subjetividades es ética, política y ontológicamente relevante, precisamente porque sus localizaciones pueden generar las discusiones necesarias para la acción de colectividades territorializadas e incardinadas. No se menosprecia el impacto la huella humana, por ello es necesario devenir en sujetos éticos posthumanos.

Por otro lado, ¿a qué se debe que justamente ahora sea cuando de manera más generalizada, pensadoras(es), activistas y sociedad civil ubicados en el norte global se estén planteando los problemas derivados del modo de vida occidental y la búsqueda de fortalecer posthumanidades críticas? Braidotti le llama <<el pánico blanco>>, que enfatiza que en el <<Estamos-(todos)-metidos-en-esto-juntos-pero-no-somos-uno-y-lo-mismo>>, la precarización, explotación, y efectos del Antropoceno tocan a todas (os), no obstante, el proyecto moderno de explotación tiene siglos. Sin embargo, el grado de impacto no había sido vivenciado como real en todos los territorios, y la distancia de la mirada colonial se explicaba y se sigue explicando en muchos casos como un hecho de sociedades “poco desarrolladas” y no de proyectos civilizatorios, de ocupación, explotación y colonialismo corporativo. La advertencia de la pensadora es que si no desmenuzamos y descolonizamos el discurso de la sexta -o *n*- extinción, y la cuarta revolución industrial, el Antropoceno “corre el riesgo de permanecer confinado dentro de los parámetros de la blancura hegemónica y la arrogancia eurocéntrica” (Braidotti 2019, 112).

La posición posthumanista de Braidotti, como se puede observar en esta breve exposición general, es por una apuesta territorializada, no universalista, pero lo suficientemente clara en elementos de partida - teoría crítica, éticas relacionales, subjetividades posthumanistas- en las que encuentra simpatía por el pensamiento liberal clásico.

Sin embargo, es importante precisar cuáles son los rasgos que, desde la crítica descolonial, podríamos encontrar cercanos y lejanos a los planteamientos postulados por la pensadora continental para localizar tanto el encuentro, como la diferencia. El primero es de índole de recepción en tanto que las referencias que plantea son, evidentemente, más cercanas a la lectura desde los estudios descoloniales y postcoloniales, y como ella lo nombra “pensamiento indígena”, generados en las universidades anglosajonas, y no a la producción en los territorios del sur global. En este sentido es importante resaltar que la barrera del idioma de norte a sur se justifica siempre, no al contrario. En el *Conocimiento posthumano*, las referencias se centran mucho más en el pensamiento poscolonial, particularmente de Gayatri Chakravorty Spivak y Edward Said, y algunas menciones apresuradas, no suficientemente desarrolladas de pensadoras(es) descoloniales como Walter Dignolo, María Mies y Vandana Shiva. Por ello, es importante observar que la propuesta de las posthumanidades críticas en occidente discuten y generan revisiones que pueden ser compatibles en algunos rasgos con los movimientos de defensa del territorio emplazados en el sur global, particularmente con las propuestas descoloniales, en este caso feministas latinoamericanas, como las de pensadoras antirracistas Ochy Curiel y Yuderkys Espinosa Miñoso, en quienes se centra el siguiente apartado.

### **Pensamiento descolonial antirracista y prácticas artísticas**

Para Yuderkys Espinosa Miñoso es importante revisar el entusiasmo con el que acogemos algunas posturas teóricas en boga, pues no debemos olvidar “que los grandes movimientos sociales en Abya Yala corren el riesgo de estar influidos por la mirada euronorblanca, la cual se ha permeado en nuestra visión del mundo” (Antivilo 2023, 137). Cuando hablamos de movimientos sociales internacionalistas y latinoamericanos actuales, se propone revisar tanto desde la idea de progreso en el feminismo de la igualdad, cuyo origen ilustrado es evidente y ampliamente documentado, como la idea de progreso en las políticas y narrativas del de la teoría queer, pues ambas han nacido en el seno de la tradición occidental. Para la pensadora dominicana, quien se considera más activista que académica, ambas influencias se encuentran vinculadas con los derechos humanos en una narrativa civilizatoria, por ello es preciso cuestionarlas y no reproducirlas ciegamente. En la presentación de *El futuro ya fue: una crítica a la idea del progreso en las narrativas de liberación sexo-genéricas y queer identitarias en Abya Yala*, que hace Lío Kastiyo-Spinósa plantea la siguiente advertencia:

Permítanme hacer un paréntesis para ejemplificar cómo, viviendo actualmente en Europa, he visto de cerca políticas como la del eslogan: “El futuro es *queer*”. Al analizarlas y siguiendo el ojo crítico de Espinosa, me pregunto si esta propuesta de mundo *queer* estará planteando una descolonización que vaya más allá de los cuerpos, las sexualidades y los deseos de los sujetos que elaboraron el enunciado. Temerosa, me pongo a dudar si lo *queer* no irá a la par de un universalismo que demonizará a descendientes de pueblos indígenas, negros y cimarrones que no acceden a estos conceptos y, por lo tanto, otra vez, quedarán por debajo del entendimiento de una supuesta “libertad”. Temerosa, pienso si el futuro propuesto no vendrá nuevamente de políticas identitarias desarrolladas en el Norte para “salvar” al Sur. (138)

En los movimientos sociales actuales, tanto en el movimiento feminista, como en las luchas de las disidencias sexo-genéricas en los territorios latinoamericanos es importante cuestionar el programa y la construcción de las agendas que se repiten en los eslóganes universalistas, ¿Qué significa la consigna “América Latina será toda feminista” en la diversidad de las prácticas sociales de los distintos territorios? ¿Qué significa “el futuro es *queer*” para poblaciones cuya visión del mundo el problema del género no está mediado por la disputa diversidad vs binarismo? ¿En qué sentido las políticas identitarias esconden las discusiones de las relaciones entre el cuerpo y el territorio y cosmovisiones vivas? Para Ochy Curiel en trabajos como *Construyendo metodologías feministas desde el feminismo decolonial*, es preciso tener presente la discusión que da lugar al feminismo descolonial, cuando María Lugones propone la elaboración conceptual de feminismo decolonial las principales fuentes de las que abreva son los estudios latinoamericanos[3], los feminismos negros y los feminismos materialistas y, precisamente por ello, una de las cuestiones que es preciso revisar en esta mirada feminista latinoamericana es comprender cómo opera la colonialidad del poder, del ser y del saber en su propia enunciación y, por lo tanto, qué idea de “humanismo” posee de fondo. Como si esta tarea no fuese lo suficientemente compleja, Curiel pone a discusión algunas de las soluciones que aparecen cada vez más y más legitimadas en los círculos institucionales de influencia en el pensamiento feminista actual, como la idea de interseccionalidad de Kimberlé Crenshaw, de la que escribe:

El concepto de interseccionalidad, es el que más éxito ha tenido en las investigaciones y propuestas feministas para entender las opresiones, y no es casual: al final es una propuesta liberal y moderna, aunque haya sido hecha por una afroamericana [...] La metáfora de las autopistas que se cruzan que usa la autora es un indicador del problema político y teórico que contiene esta propuesta. (159)

[3] con nombres como Anibal Quijano, Enrique Dussel, Horacio Cerutti, entre otros tantos.

Una herramienta que ofrece Curiel es el “desenganche epistemológico” en el que podemos ser capaces de creatividad conceptual para ofrecer lecturas generales, no universales, a través de la discusión colectiva localizada; para poder ofrecer, además, rutas críticas que en la transmisión-actualización puedan garantizar la seguridad de que la ruta es compartida. Tener discusiones necesarias en ámbitos que impactan nuestros saberes y concepción del mundo nunca será un asunto baladí. La creación de un tejido de prácticas y saberes, cuya denominación se acerque más a la diversidad biocentrada. Un claro ejemplo de ello, en la propuesta de Silvia Rivera Cusicanqui, es conocido desde la palabra aymara *ch'ixi*. En el libro *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*, plantea el sentido de la palabra aymara cercana a la idea de “lo abigarrado”, al “ethos barroco” que cruza desde Quijano a Echeverría. En términos de tanto de espacio, como de tiempo, e imaginarios posibles la realidad que habitamos yuxtapone distintas cosmovisiones, la complejidad cosmológica, simbólica y política de Abya Yala no puede ser comprendida linealmente. Por ello, Espinosa Miñoso propone se puedan integrar más formas de diversidad a las discusiones desde cosmovisiones vivas. Pues precisamente, en ello va la apuesta por la diversidad, una que no sea la comprendida desde un discurso colonial. Menciona, entre otras, la categoría *winaq*, de la pensadora maya kaqchikel Aura Cumes, con la que se explica el colectivo “gente” sin necesidad de pasar aduana por la construcción de género colonial. Este esfuerzo que no se queda en la letra, sino que es parte de la palabra oral compartida en el sentido colectivo, es una de las rutas que ofrecen construir estas pensadoras, pues “es un ejercicio crítico que permita tomar consciencia de cómo hemos llegado a ser las feministas y/o el sujeto sexo/genérico <<libre, transgresor y adelantado a nuestro tiempo>> que pretendemos ser” (Yuderkys, en *Trayectorias*, 176).

Es relevante que la compiladora de estos últimos capítulos referenciados de Espinosa y Curiel sea Julia Antivilo, pues su posición es mediadora de la lectura y de la recepción en trabajos íntimamente relacionados con el arte latinoamericano feminista, particularmente en México[4], pues no se limita a ser un documento teórico, sino que su alcance genera discusión y conversaciones relevantes en las prácticas artísticas. Tener consciencia de los circuitos de distribución y consumo y elaborar las cartografías de poder correspondientes a los mismos permite establecer la distancia y la consciencia necesaria de las rutas teóricas que estamos pensando y replicando. Un ejemplo muy claro a propósito de la pregunta de la recepción y asimilación es el que plantea Espinosa:

[3] con nombres como Aníbal Quijano, Enrique Dussel, Horacio Cerutti, entre otros tantos.

[4] Julia Antivilo es un referente para el arte feminista latinoamericano, ya que es una de las primeras productoras de discurso sobre el mismo, desde sus investigaciones en estudios de posgrado, como en el ámbito curatorial y editorial que ha gestionado en los últimos diez años.

Quiero destacar el papel que revistas de corte académico, como *Mora y Feminaria* en Argentina, *Debate Feminista* en México, Estudios Feministas en Brasil, entre otras, jugaron en la importación y difusión de la teoría feminista y *queer* producida, sobre todo, por la academia norteamericana, y en menor medida, francesa y española. Estas revistas fueron diligentes en traducir del inglés o el francés al castellano o al portugués a las autoras más aclamadas de estas corrientes y sus textos más polémicos (178)

Las autoras se preguntan de varias formas ¿cómo es que, a pesar del amplio movimiento feminista latinoamericano, activo internacionalmente desde los años setenta, no haya penetrado todavía con fuerza suficiente la crítica decolonial en la producción y estudios de teoría y artística? ¿Por qué los estándares normativos de las discusiones se encuentran centrados siempre en el análisis y las políticas de las académicas y activistas anglosajonas y europeas sin ponerlo a discusión desde el punto de vista territorializado de la producción hecha por pensadoras y artistas decoloniales (o no), comunitarias y de la teoría crítica localizada?, Yuderkys se pregunta:

¿Cómo ha sido posible que el feminismo latinoamericano no haya aprovechado este estallido de producción teórica sobre el cuerpo abyecto para articular una reflexión pendiente y urgente sobre los cuerpos expropiados de mujeres dentro de la historia de colonización geopolítica y discursiva del continente? ¿Cuándo se ha abierto dentro de los movimientos sociales, y en particular, dentro del feminismo, un espacio para la visibilidad y recuperación de posiciones de sujetos antes no reconocidas? (187)

En las distintas ediciones del EFLAC (Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe) desde sus inicios en 1981 en Bogotá, Colombia, se han podido observar las discusiones más relevantes en los feminismos situados y la construcción de grupos como GLEFAS (Grupo Latinoamericano de Estudio, Formación y Acción Feminista). En dichos encuentros se ha discutido el porvenir y las dificultades de las luchas en los territorios latinoamericanos, en donde la preocupación del tiempo futuro deja de centrarse en las visiones progresistas, y se trueca por los “imaginarios posibles”. Yuderkys Espinosa, como epílogo de los textos anteriormente citados de Cumes y Cusicanqui, se remite a la expresión “El futuro ya fue” de la activista maya Miriam Pixtum, el cual trastoca la idea lineal de ir hacia adelante, en una cronología moderna, y en cambio poder soñar colectivamente en un pasado como apuesta de futuro, un pasado arraigado y abigarrado, de fuerza vital de los cuerpos que nos preceden para vivir.

Esta cosmovisión nos hace pensar en la sabiduría de las abuelas (concejo antiguo), del más viejo constructor de comunidad que es el fuego. Las fogatas replicadas en Cherán, o en los feminismos populares y comunitarios, en visualidades producidas y relacionadas íntimamente con una posición política. Para Espinosa, como para mí que la leo, se vislumbra en esta idea un epílogo que abre una posibilidad de encuentro: volver a las palabras, a las distintas formas de nombrarnos, que no queden reducidas a un maniqueísmo alienante de lo Uno o lo Otro. Rosi Braidotti ofrece, siempre, una selección de ejemplos que cuestionan y profundizan en el uso de las visualidades masivas, en este caso mencioné algunos ejemplos vinculados con el canon de la ciencia ficción puesto en cuestionamiento ante la idea del futuro civilizatorio y cercano a la idea excluyente de lo Humano. En el caso de Ochy Curiel y Yuderky Espinosa, la primera participa desde los feminismos populares en relación con la batucada “La tremenda Revoltosa” y la segunda con su reciente incursión en el ámbito curatorial con la exposición *El futuro ya fue. Antifuturismo Cimarrón*[5], en colaboración con la artista visual chilena Katia Sepúlveda, presentado en Barcelona, en octubre de este año 2023. Se puede observar, además, que entre las artistas participantes se va configurando una clara línea de prácticas artísticas descoloniales en Latinoamérica, en curadurías cuidadosamente seleccionadas como fue la doceava edición de la Bienal de Mercosur, presentada por Andrea Giunta.

Finalmente, la intención de este documento es mapear coincidencias entre pensadoras vivas, y enfatizar que no todo discurso proveniente del norte replica el colonialismo y hay quienes buscan salir de esa imagen del pensamiento moderna, cuestionando uno de los pilares aparentemente más conciliadores e inocentes de occidente: la idea de humanidad. De la misma forma en la que no toda producción latinoamericana se plantea a partir de una crítica pensamiento decolonial en su sentido más político y crítico. Pero, sobre todo, nos invita a revisar la terrible propaganda racista y capitalista del poder, que no solamente se encuentra en las redes sociales, sino en las mejores intenciones de los discursos académicos con las que estamos ayudando a construir realidad.

[[5] Se puede revisar la lista de artistas colaboradoras en el siguiente enlace: <https://ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/es/el-futuro-ya-fue-antifuturismo-cimarron> verificado el 26 de diciembre, 2023.

## Bibliografía y otras fuentes de consulta

- Antivilo, Julia, (2023) *Trayectorias del pensamiento feminista en América Latina*. UNAM.
- Braidotti, Rosi, (2020) *El conocimiento posthumano*. Gedisa.
- . (2015) *Lo posthumano*. Gedisa,
- . (2018) *Por una política afirmativa. Itinerarios éticos*. Gedisa.
- Giunta, Andrea, (2019) *Feminismo y Arte Latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Siglo XXI.
- Mercado Salas, Raquel, Cabrera Manuel, Isabel, Rodríguez, R., Brenda (2023) *Arte, memoria y feminismo. Otra historia del arte en Aguascalientes*, ICA.
- Rivera, Cusicanqui, Silvia, (2018), *Un mundo ch'xi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*, Tinta Limón.
- Ochoa Muñoz, Karina (coord..) (2019), *Miradas en torno al problema colonial. Pensamiento anticolonial y feminismos descoloniales en los sures globales*. Akal.
- O'Gorman, Edmundo. (1914) <<Sobre la naturaleza bestial del indio americano>>, *Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 1, núm. 1: 141-158.
- Yuderkys Espinosa, Gómez Diana y Ochoa Karina, coordinadoras. (2014) *Tejiendo de otro modo: feminismo, epistemologías y apuestas decoloniales*. Universidad del Cauca.
- . (2022) *De por qué es necesario un feminismo descolonial*. Icaria.

# Una mirada crítica a las escrituras asémicas. El caso de Mirtha Dermisache y Rosaire Appel



Juan García Hernández  
[juan.gh.gh1097@gmail.com](mailto:juan.gh.gh1097@gmail.com)  
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4782-1458>

## ARTÍCULO

---

### Resumen

En la presente investigación, se expondrá una breve interpretación sobre la producción artística de Mirtha Dermisache y Rosaire Appel, con el fin de responder la pregunta: ¿es posible establecer la escritura asémica como una respuesta estética ante el mundo circundante? Para responder nuestra pregunta central, el trabajo se divide en tres momentos. Inicialmente enfocaremos nuestra atención en definir en qué consiste la escritura asémica, a partir del marco teórico de Roland Barthes y Peter Schwenger. Posteriormente, examinaremos dos obras de Mirtha Dermisache: *Diario N° 1. Año 1* y *Libro N° 1. Año 1* para revelar cómo su obra constituye un caso paradigmático de la escritura asémica. Finalmente, a través del proyecto *Liquid Calligraphy* de la artista multidisciplinaria Rosaire Appel mostraremos el modo en que la escritura asémica invita a reflexionar sobre los modos en que se lee y escribe la realidad.

**Palabras clave:** escritura asémica, Mirtha Dermisache, Rosaire Appel, Roland Barthes, respuesta estética.

## Abstract

In this research, our main objective is exposing a brief interpretation of the artistic production of Mirtha Dermisache and Rosaire Appel, in order to answer the question: it is possible to establish asemic writing as an aesthetic response to the surrounding world? To respond our central question, the work is divided into three moments. Initially, we will focus our attention on delimiting what asemic writing consists of, bases on the theoretical framework of Roland Barthes and Peter Schwenger. Subsequently, we will examine two works by Dermisache: *Diary N° 1 Year 1* and *Book N° 1 Year 1* to reveal how her work constitutes a paradigmatic case of asemic writing. Finally, through the project *Liquid Calligraphy* by multidisciplinary artist Rosaire Appel, we will show how asemic writing invites us to think on the ways in which reality is read and written.

**Keywords:** asemic writing, Mirtha Dermisache, Rosaire Appel, Roland Barthes, aesthetic response.

## Introducción

En el presente escrito nuestro objetivo radica en ofrecer una interpretación sobre la producción artística de Mirtha Dermisache y Rosaire Appel, con la intención de responder la pregunta: ¿es posible establecer la *escritura asémica* como una respuesta estética ante el mundo circundante? Para responder aquella interrogante el trabajo se divide en tres momentos. Primero, definiremos en qué consiste la escritura asémica, para ello, partiremos del marco conceptual esbozado por Roland Barthes y Peter Schwenger. En este apartado nos interesa mostrar el modo en que la reflexión del semiólogo francés sobre la escritura no lineal abrió un recorrido teórico que continuó Schwenger en su reciente libro *Asemic. The art of writing*. De dicha publicación, extraeremos como tesis central que la escritura asémica es una práctica artística que tiene la capacidad de eliminar o suprimir el significado, y, por tanto, no necesariamente intenta comunicar un determinado mensaje, sino que lo único que devela es su propio carácter de escritura.

Posteriormente fijaremos nuestra exposición en virtud de dos conceptos; ilegibilidad y los grafismos. Tales conceptos se vinculan directamente a la obra de la artista argentina Mirtha Dermisache, por tanto, nos centraremos en dos de sus obras que son: *Diario N° 1. Año 1* y *Libro N° 1. Año 1* para comprender las principales directrices de su práctica artística en la década de 1970 y así sostener que su obra constituye un caso paradigmático de la escritura asémica, justamente porque nos muestra dos aspectos centrales: por un lado, la exploración de áreas intermedias entre las artes plásticas, la gráfica, la lingüística y la escritura, porque los grafismos para Dermisache son “significantes sin significado”; y, por otro, la noción de libro imposible que refiere a “libros que son perfectamente ilegibles” y en esa medida nos invita a instaurar otra manera de afrontar el proceso convencional de lectura.

Finalmente, mostraremos la forma en que la escritura asémica puede asumirse como una respuesta estética ante el mundo que circunda al ser humano, ya que ante fenómenos tan cotidianos como el movimiento de un río al ser capturados a partir de aquella práctica de escritura podemos identificar el aparecer sensible de las cosas. Para dar cuenta de esta aserción nos enfocaremos en la obra *Liquid Calligraphy* de la artista multidisciplinaria Rosaire Appel, quien define su producción como un modo de trabajar con las interconexiones entre leer, mirar y escuchar. Los vehículos de sus exploraciones son dibujos (digitales y analógicos) y libros que incluyen cómics abstractos y escritura asémica. A partir de la obra de Appel descubriremos que la escritura asémica pretende y busca generar nuevos lenguajes que van más allá de las barreras que imponen los sistemas de signos más conocidos, como el alfabeto y en virtud de tal oposición, asistimos a la apertura de prácticas que trastocan nuestra visión del mundo. En consecuencia, la escritura asémica nos conduce a poner sobre la mesa una reflexión profunda sobre los modos en que leemos y escribimos sobre la realidad.

### **Aproximaciones a una definición de escritura asémica**

La pregunta por la escritura nos lleva a distinguir que más allá de acotarla como un instrumento para comunicar implica un fenómeno que determina interacciones y vínculos sociales complejos, es decir, va más allá del individuo, aunque necesariamente pase por este. Una prueba de esta premisa, la ofrece Giorgio R. Cardona en su libro, *Antropología de la escritura*: “el fenómeno escritura, abarcando globalmente en este término el sistema abstracto con sus realizaciones concretas, con los materiales, con los objetos escritos, etc. Se manifiesta como una matriz de significaciones sociales, como un campo fundamental de producción simbólica”. [1]

[1] Cardona, *Antropología de la escritura*, p.10.

No obstante, identificar sensiblemente dicho campo fundamental de producción simbólica presupone una serie de cuestionamientos sobre el modo en que la escritura aparece como fenómeno, por tanto, resulta necesario reconocer que las condiciones mínimas para que el acto de escribir suceda implica factores elementales como el soporte material, el instrumento para trazar, reglas ortográficas, gramaticales y sintácticas que den como resultado la exactitud y linealidad para que una serie de letras puedan volverse un signo. Entonces, cuando nos preguntamos por la escritura estamos rompiendo ya con la linealidad y exactitud, pues las palabras dejan de ser signos que aglutinan significados y se vuelven signos que presuponen una ambigüedad mucho más fundamental y existencial, así interrogantes como ¿por qué escribir estas palabras y no otras? o ¿la escritura tiene futuro? nos abren a la posibilidad de asumir el acto de escribir más allá de la neutralidad que lo conforma, bajo esta tesitura no es casual que Roland Barthes viera la reflexión de la escritura como una búsqueda por descryptar o descodificar lo que parece en principio neutral. “Toda huella escrita se precipita como un elemento químico, primero transparente, inocente y neutro, en el que la simple duración hace aparecer poco a poco un pasado en suspensión, una criptografía cada vez más densa”. [2] Precisamente, a lo largo de nuestra investigación asumiremos esa actitud por desentrañar y des-ocultar la densidad que deja la huella de la escritura, dicha huella para nosotros refiere a la abolición del significado, o su negación radical, es decir, exploraremos cómo la escritura es *asémica*.

Revisaremos en este primer apartado dos concepciones sobre la escritura asémica, por un lado, nos aproximaremos al trabajo de Barthes, y por otro, rehabilitaremos pasajes del libro *Asemic. The Art of Writing* de Schwenger. Destacaremos dos conceptos centrales; *la ausencia de sentido y la ilegibilidad*, veremos que ambos no solo son características para identificar a las escrituras asémicas, también son dos conceptos que de forma paradigmática nos llevan a la obra de Mirtha Dermisache y Rosaire Appel. No obstante, resulta favorable que para estudios posteriores se consideren otros trabajos como el de Jim Leftwich [3], Tim Gaze [4] o Michael Jacobson [5] por mencionar algunos autores que también han reflexionado sobre la escritura asémica.

La meditación de Barthes alrededor de la escritura ha quedado registrada a lo largo de varios títulos, desde el célebre ensayo *El grado cero de la escritura*, pero también en *El susurro del lenguaje*, *Lo obvio y lo obtuso*, hasta *Variaciones de la escritura*. De hecho, en este último encontramos una diferencia central al tratamiento que el propio Barthes le daba a la escritura:

[2] Barthes, *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*, p.22.

[3] Leftwich, *Asemic Writing: Definitions & Contexts*.

[4] Gaze, *Asemic movement*.

[5] Jacobson, “*On asemic writing*”.

Quisiera acercarme al sentido manual de la palabra, lo que me interesa es *scripción* (el acto muscular de escribir, de trazar las letras): ese gesto por el que la mano toma una herramienta (punzón, caña, pluma), la apoya sobre una superficie, avanza apretando o acariciando, y traza formas regulares, recurrentes, rítmicas (no hay que decir más: no hablemos forzosamente de signos). Por lo tanto, trataremos acerca del gesto, y no de las acepciones metafóricas de la palabra escritura: solamente hablaremos de la escritura manuscrita, de la que implica el trazado de la mano. [6]

Resulta esclarecedor este pasaje porque Barthes destaca la relación esencial entre cuerpo y escritura, estableciendo a la escritura como gesto y no como metáfora, es decir, que la escritura más bien responde a una dimensión corpórea la cual deja de lado las dimensiones ideológicas y normativas que implica el acto de escribir, como si se tratara de *escribir para mi cuerpo*, y no escribir para los otros, aunque en esa escritura personal se despliega el grupo social, pues no deja de ser un acto con una carga histórica particular. No obstante, más allá de considerar a la escritura como gesto[7], lo importante es retomar la idea de que todo acto de escritura implica una tensión entre la mente y el cuerpo, y, por tanto, esa tensión es previa a la intención de encontrar un sentido. Por eso a Barthes le preocupa el modo en que el sentido aparece, de allí, que la pregunta sobre ¿dónde comienza y termina el sentido? sea tan compleja de responder, porque si identificamos el sentido como la unión entre el significado y el significante, ¿qué ocurre cuando una institución social determina lo que un signo puede significar? O cuando entre múltiples significados, siempre habrá uno que sea más determinante que los demás, tales cuestionamientos llevan a Barthes a sugerir tres regímenes de sentido, la monosemia, la polisemia y la asemia, esta última forma del régimen del sentido es la que nos interesa acentuar.

Una tercera forma de régimen del sentido sería un régimen de asemia, es decir, de ausencia del sentido o, mejor de exención del sentido. En el nivel muy general en el que nos colocamos, la asemia, es decir, la no simbolización, -que, como vamos a ver, es diferente de la agnosia-, solamente puede representar una experiencia límite, y es preciso interrogarla en el nivel de las experiencias límites, en el plano de las sociedades, de las civilizaciones. Se trata de esfuerzos, muy localizados en ciertas civilizaciones, en ciertas sociedades, para llegar a lo que llamo una exención total del sentido. [8]

[6] Barthes, *Variaciones sobre la escritura*, p.88.

[7] El tratamiento de la escritura como gesto lo podemos encontrar en distintos autores como en Flusser, *Los gestos*. En particular, la reflexión sobre la escritura como gesto, véase García Hernández, *Fragments de líneas fantasmagóricas: Triada Primate*.

[8] Barthes, *Variaciones sobre la escritura*, pp.50-51.

En virtud del extracto anterior resulta plausible sugerir que la asema es la liberación del sentido, es decir, de la unión entre significado y significante, en consecuencia, asistimos a cierta negación del signo, esta afirmación quizá resulte evidente si recurrimos al origen lingüístico del término, pues la *a* es una *a* privativa, y *seme* deriva del griego *sema* que refiere al signo. Pero, lo singular de la propuesta del semiólogo francés radica en que la asema es un régimen que se expande en el plano social, esta idea parece contrastar con la experiencia occidental, pues si algo caracteriza a Occidente es la búsqueda interminable por encontrar sentido, por eso el alfabeto y la creación de reglas sintácticas son indispensables. Entonces, la experiencia del sentido en Occidente ocultó la llamada *exención del sentido*, tal experiencia resulta más evidente en culturas orientales como la japonesa, como el propio Barthes deja ver cuando se refiere al zen japonés y el *satori* que es la “brusca ruptura: *por* una circunstancia ínfima, es decir, irrisoria, aberrante, extravagante, el sujeto se despierta a una negatividad radical”[9]. Por tanto, la asema como régimen de sentido, consiste en la posibilidad de experimentar una situación límite, no obstante, esa experiencia no es exclusiva de estructuras religiosas, también la podemos encontrar en el arte:

Hoy en día existe un tercer dominio en el que podemos encontrar este ejercicio de la exención del sentido: cierta vanguardia literaria [...] Existe, en esa vanguardia literaria, una reflexión muy interesante sobre la legibilidad, sobre los límites de lo legible. Es una experiencia de asema o de búsqueda de un discurso que estaría, por así decirlo, deshipotecado del sentido o, en cualquier caso, del antiguo régimen de sentido. [10]

Resulta clave comprender que la legibilidad siempre ha estado asociada a la aparente completud del sentido, por ello, cuando se introduce lo ilegible en buena medida está dando cabida a un vaciamiento del sentido, es decir, que lo ilegible como carácter fundamental de la asema trastoca y rompe con un régimen del sentido que ha permanecido a lo largo de la historia occidental, por eso, las propuestas de artistas como Mirtha Dermisache, Henri Michaux, o Cy Twombly resulten tan difíciles de procesar para la subjetividad de Occidente, de tal suerte que muchas veces se juzgen sus obras como propuestas infantiles o fracasos. Ahora llevemos este carácter de la ilegibilidad al plano de la escritura.

[[9] Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*, p.164.

[10] Barthes, *Variaciones sobre la escritura*, pp. 52-53.

Existen también escrituras que no podemos comprender y de las que, sin embargo, no se puede decir que sean indescifrables, porque están simplemente fuera del desciframiento: son las escrituras ficticias que imaginan ciertos pintores [...] como los cuadernos de grafismos de Mirtha Dermisache) [...] Somos nosotros, nuestra cultura, ley, quienes decidimos sobre el estatuto referente de una escritura. ¿Qué quiere decir esto? Que el significante es libre, soberano. Una escritura no necesita ser legible para ser plenamente una escritura. Cuando el significante se desprende de todo significado [...] el texto aparece. Pues para comprender qué es el texto, es suficiente -pero necesario- ver la ruptura vertiginosa que permite que el significante se constituya, se ajuste y se despliegue sin sostenerse en un significado. Estas escrituras ilegibles nos dicen (solamente) que hay signos pero no sentido. [11]

A partir de lo expuesto podemos derivar la siguiente proposición: las escrituras asémicas son la exención del sentido, que, a través de la instauración de la ilegibilidad develan la ruptura entre significante y significado. Asistimos al signo y no al sentido. Lo problemático de esta experiencia límite descansa en la apertura de una sensibilidad más amplia, pues como atisbamos al principio de nuestro texto, la escritura no solo implica letras, también reglas y elementos como la superficie o el soporte material, incluso podemos decir que la fuerza de las escrituras asémicas en gran medida se debe a la superficie que las reúne, esto lo veremos más adelante con Dermisache, pero ya Roland Barthes, también apuntaba algo al respecto cuando reflexionó sobre la producción de Cy Twombly:

No hay nada escrito sobre esta superficie de TW, y sin embargo esta superficie aparece como el receptáculo de todo escrito [...] lo que hay de la escritura en la obra de TW nace de la propia superficie. No hay superficie, por reciente que sea pura: todo es siempre, desde antes, áspero, discontinuo, desigual, ritmado por algún accidente. ¿son infantiles los grafismos de TW? Sí, ¿por qué no habrían de serlo? Pero también son algo más, o menos, o además. Decimos que esta tela de TW es esto o aquello; pero más bien es algo muy diferente, a partir de esto o de aquello: en una palabra, [...] es algo *desplazado*. [12]

Con base a lo expuesto, Barthes nos ofrece otra clave para comprender el modo en que la ilegibilidad se hace patente en la escritura asémica, pues a través de la superficie o del soporte material podemos dar cuenta de ese *desplazamiento del sentido*, dicho movimiento, ya no consistiría únicamente en leerlo, sino en capturarlo a partir de la percepción de lo que tenemos delante, es decir, se trataría de reflexionar sobre nuestras sensaciones, experiencia donde las palabras no alcanzan a describir ese cúmulo de sensaciones, es allí donde la escritura asémica implica un acontecimiento que no solo es percibido, también da ocasión a pensar.

[11] *Ibid.*, p.105.

[12] Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*, p. 160.

Para dar continuidad a la argumentación previa Peter Schwenger nos ofrece dos perspectivas de cómo podemos definir a las escrituras asémicas, por un lado, como una escritura que afirma su propio carácter de escritura, y por otro, se trata de una escritura que provoca la generación de un pensamiento singular. Ambas van de la mano y el modo en que se unen atraviesa una crítica profunda a toda una estructura de pensamiento que fue posible gracias a la legibilidad del alfabeto. Repasemos brevemente las perspectivas mencionadas y comprobemos hasta qué punto la escritura asémica justamente da ocasión para un pensamiento distinto.

La primera definición que ofrece Schwenger es relativamente simple, “en el caso de la escritura asémica, es el propio significado o más bien la capacidad del signo para transmitir significado, lo que se elimina. Entonces, la escritura asémica es una escritura que no pretende comunicar ningún mensaje, salvo su propia naturaleza de escritura”. [13] Esta definición afirma lo que previamente hemos señalado, a saber, que las escrituras asémicas son signos sin significado, y, por tanto, no transmiten algún mensaje, lo conveniente de esta definición es que nos permite identificar que no todas las escrituras necesitan ser leídas para considerarse como escrituras, porque basta con el movimiento de un cuerpo para dejar líneas y trazos para contener la posibilidad de un gesto, en este caso el gesto de la escritura.

La segunda perspectiva de Schwenger atiende dos aspectos centrales; la escritura asémica no trabaja con líneas en el sentido convencional y la escritura asémica nos aleja al mismo tiempo que nos acerca al carácter mismo de la escritura. El siguiente pasaje esclarece esta observación:

La escritura tradicional es ya una imagen, aunque tendamos a no reconocerla como tal. Para verla como marcas en una superficie es necesario separarla del significado. Para ello, hay que desconcertar cualquier intento de leer la escritura, es decir, de seguir sus líneas de la forma convencional. La escritura asémica sustituye los signos familiares del alfabeto por sus propios signos enigmáticos. Sin embargo, la mayor parte de la escritura asémica conserva la organización lineal de la escritura convencional. El resultado es una especie de disonancia cognitiva: se evoca la escritura al mismo tiempo que nos alejamos de ella. Esta estrategia no proporciona una explicación, sino más bien algo que exige una explicación, es decir, un estímulo para el pensamiento. La escritura asémica es un implícitamente nos pide que conceptualicemos lo que estamos viendo, no leyendo. Nos libera de la estructuración de líneas de pensamiento, incluso cuando vemos ante nosotros esas mismas líneas de pensamiento. Las marcas que vemos representan procesos de pensamiento, pero carecen de contenido. [14]

[13] Schwenger, *Asemic. The art of writing*, p.1.

[14] Schwenger, *Asemic. The art of writing*, p. 7

En la cita anterior, además de aclarar en qué sentido la escritura asémica no deja de ser escritura, también atiende una consecuencia profunda de la escritura asémica, a saber, la estimulación de un pensamiento, en esa medida quien ve en las escrituras asémicas, un montón de garabatos en realidad está limitando su experiencia, y, por tanto, frena una experiencia del pensamiento. Para cerrar con este primer apartado, no podemos obviar la alusión que hace Schwenger de Vilém Flusser en relación con las líneas de pensamiento[15], ya que el pensamiento occidental depende justamente de la linealidad del alfabeto, no obstante, en la época digital las imágenes o las superficies alteran e interrumpen esas líneas de pensamiento. El alfabeto deja de ser un medio dominante, en esa medida, las escrituras asémicas se vuelven una reminiscencia del alfabeto, y curiosamente sus alcances son mayores porque introducen un esfuerzo por estructurar el pensamiento a partir de lo que vemos y no vemos. En síntesis, para Schwenger la escritura asémica implica una provocación para pensar, es “una apertura basada en el asombro y en el asombrarse”. [16]

### **Mirtha Dermisache libros imposibles y grafismos**

La producción artística de Mirtha Dermisache es vasta, y para confirmarlo el *Legado de Mirtha Dermisache*[17] da cuenta de cómo a lo largo de varias décadas su obra no se detuvo, desde 1960 hasta 2012, año de su fallecimiento. Sin embargo, a efectos del presente escrito únicamente nos interesa resaltar dos obras, *Libro N°1* y *Diario N°1*. En particular, nos aproximaremos a tales obras a partir de dos conceptos que previamente ya atisbamos la ilegibilidad y la ausencia de sentido, este último también resulta equivalente a lo que Mirtha denominó grafismos.

En gran medida, los grafismos y la ilegibilidad son parte fundamental de la obra temprana de Mirtha Dermisache, prueba de ello, es una entrevista que concede a Edgardo Cozarinsky, donde menciona una premisa central para la comprensión de su trabajo: “si alguien quiere pegar una de esas páginas a la pared, que la rompa, que le dé a su gesto el sentido de arrancar una página de un libro y ponerla en otro lado”. [18]

[15] Cfr. Flusser, *¿Tiene futuro la escritura?*

[16] Schwenger, *Asemic. The art of writing*, p.17.

[17] Legado Mirtha Dermisache, *LMD Legado Mirtha Dermisache*.

[18] Fragmento de entrevista. “sentada en un patio, empecé a trazar garabatos sobre un papel madera, como rulos de lana enmarañada, pero con títulos y párrafos separados. Luego en serio letras. Entonces decidí que era necesario hacer encuadernar este libro: una medida y un volumen arbitrarios, pero elegidos conscientemente [...] Yo los quiero como páginas de un libro, de un objeto con tapas, cosido por un lado y abierto por otro. Si alguien quiere pegar una de esas páginas a la pared, que la rompa, que le dé a su gesto el sentido de arrancar una página de un libro y ponerla en otro lado. Dermisache, *Porque ¡yo escribo!*, p.259.

Dicho planteamiento nos devuelve al apartado previo donde Barthes consideraba un vínculo esencial entre escritura y cuerpo, al tratar a la primera como un gesto, en esa medida la producción de Dermisache coincide con la reflexión de Barthes, incluso ambos intercambiarán cartas[19], evidenciando aún más su afinidad por la escritura asémica. Pero, la idea central de aquel pasaje consiste en que Dermisache propone una lectura activa, en cuanto reconoce la agencia de un lector, tal agenciamiento favorece la creación de un desplazamiento de sentido, justamente ese desplazamiento del que Barthes hablaba al referirse a la obra de Twombly, solo que, en este caso, el desplazamiento reside en el lector de manera mucho más explícita. Sin embargo, a Dermisache, no solo le interesaba sumar a la obra la experiencia e intervención del espectador, también proponía que dicho proceso fuera incompleto, inacabado, es decir, que la lectura no cesara. Por tanto, la singularidad de su obra reside en que la ilegibilidad es también una experiencia infinita que surge a partir de sus grafismos, los cuales explica del siguiente modo:

¿En qué consiste mi trabajo con grafismos? No es fácil para mí dar una explicación fundamentada de ellos. Mi trabajo [...] comenzó en 1967. En mis grafismos, además de la importancia de su continuidad, desarrollo, relación y dinámica, son importantes sus formas y, en algunos casos, sus colores. Podría decir entonces que mi actividad reconoce conexiones con: la gráfica, la plástica, la lingüística y la escritura, en tanto y en cuanto a los elementos que hacen al objeto en sí, de mi creación. Estos grafismos son formas originales. Son “significantes” sin “significado”, aunque no podría aplicárseles el adjetivo de arbitrarios. [...] Sirven de soporte, de “estructura vacía” para que el otro, desde su interior, vierta en cada significante vacío sus propios significados y constituya su propio relato.

Yo “escribo” (inscribo) mis libros, que son perfectamente ilegibles, y esa estructura tenue de “vacíos” se llena en cuanto llega al “lector”, y recién entonces podría decirse que lo que “escribo” se constituye en “mensaje” y los “significantes vacíos” en signos. [20]

Como deja ver el pasaje anterior, los grafismos se definen como formas originales, que son *significantes sin significado*, justamente son eso que Barthes identificó como la exención del sentido, la liberación del significante. Aunque, Mirtha Dermisache va más allá pues fija su producción en la posibilidad de trabajar con “estructuras vacías” y tales estructuras dependen justamente de un plano o soporte material específico, no es casual, que articule sus grafismos bajo distintos soportes. Un estudio reciente de Paula La Rocca explica cómo la técnica de la artista argentina en el fondo trabaja con la materialidad del lenguaje:

[19] A propósito del concepto “correspondencia asémica” Cfr. García, *Tras las huellas de una obra ilegible-imposible. Un recorrido por Mirtha Dermisache*.

[20] Legado Mirtha Dermisache, *LMD Legado Mirtha Dermisache*.

Modificar la materia del lenguaje implica que las estructuras cedan hacia otras modalidades para significar. De allí que ella lo aplique a diferentes moldes: el tabloide, el afiche, la versificación, la carta. Los grafismos, “a-semánticos” según los términos citados de Libertella, al atacar la función principal de la construcción saussureana del signo, esto es, la asociación de significado y significante, cuestionan su espacio sobre la página. Es decir, al cancelar el funcionamiento interno del signo el grafismo pone de relieve su colocación material sobre el espacio del texto. Con los grafismos [...] Dermisache ensaya un significante pleno que le permite mostrar que los lugares en el texto son también significativos y que el trazo asémico escribe. Pero además disputa desde la plástica un saber. [21]

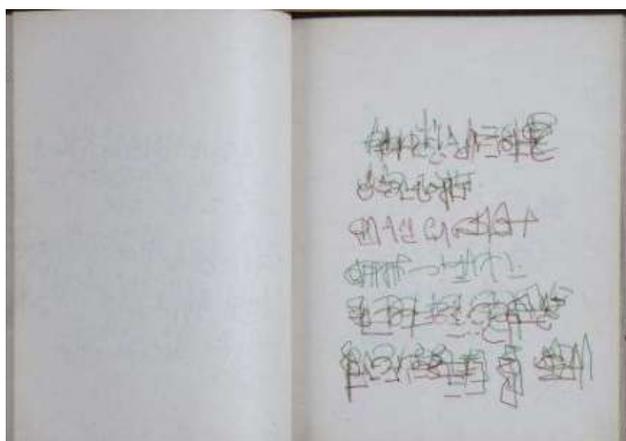
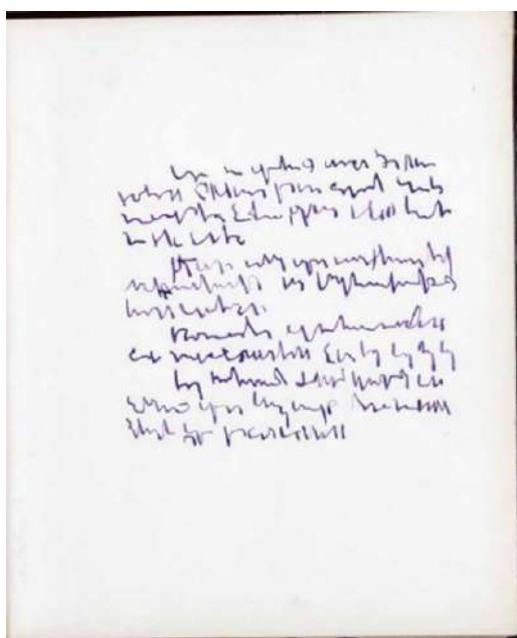


Imagen 1: Libro N°1 de Mirtha Dermisache. / Fuente: Dermisache, *Porque ¡yo escribo!*, p.81  
Imagen 2: Libro N°1 de Mirtha Dermisache. / Fuente: Dermisache, *Porque ¡yo escribo!*, p. 83.  
Imagen 3: Diario N° 1. Año 1 de Mirtha Dermisache. / Fuente: Dermisache, *Porque ¡yo escribo!*, 207

[21] La Rocca, *Insistencias de la letra. Tácticas conceptuales en dos momentos del arte argentino reciente*, p.75.



Imagen 4: Diario N° 1. Año 1 de Mirtha Dermisache. / Fuente: Dermisache Porque ¡yo escribo!, p. 207

Ahora que hemos recorrido algunos ejemplos de su obra, queda mucho más claro, el modo en que los grafismos instauran la posibilidad de liberarse del sentido, en la medida en que rompe con la unión entre el significado y el significante, no obstante, no solo rompe dicha estructura también favorece la construcción de un saber particular[22], un saber que yace ligado a la sensibilidad misma del espectador que confronta su obra. Tal como señala La Rocca: “el objetivo es construir un signo pleno de significante o un significante no-estructurado que pueda leerse. Mediante el uso de la expresividad plástico visual y su distribución en la página los grafismos fuerzan otra idea del lenguaje.”[23]

[22] Al respecto del saber que la obra de Mirtha Dermisache produce. Francisca García en un artículo plantea: “El Cayc de la mano de su director histórico, Jorge Glusberg, había sido el primer editor de los textos de Dermisache y en 1972 había hecho la primera impresión del Diario N°1 . Glusberg señalaba por esos años: “The meaning of these operations corresponds to the most authentic reality of our times because our absolute and definite values have been replaced by dynamic values in constant state of change. This has taken place on all levels, scientific, philosophical, sociological, technological as well as everyday’s” (Glusberg 1971: s/p). El dinamismo que expresa la obra de Dermisache, tal como lo reconoce Glusberg, parecería no solo describir la coreografía que configuraban las escrituras. Así como los soportes materiales de Dermisache se enumeraban en un flujo que se proyectaba infinitamente.” García, *Leer lo no escrito: los grafismos de Mirtha Dermisache*, p. 264.

[23] La Rocca, *Insistencias de la letra. Tácticas conceptuales en dos momentos del arte argentino reciente*, p. 271.

A través de lo expuesto, resulta viable señalar que los grafismos producen una tensión respecto a las estructuras convencionales de escritura, pues si la escritura alfabética implica una linealidad específica, en el caso de la obra de Dermisache asistimos a la aparición de figuras y trazos que se sirven del espacio, es decir, del soporte material para irrumpir cualquier orden, y en consecuencia ir más allá del sentido, por eso, la ilegibilidad tal como la hemos matizado se inscribe en los grafismos de Mirtha Dermisache, por el *desplazamiento del sentido* que pone en marcha. Es así como la experiencia estética que se abre a partir del *Libro* y del *Diario* implica no solo una manipulación sensitiva sobre lo ilegible, también evoca la participación del lector dentro de una dimensión crítica sobre el lenguaje mismo. En otro lugar hemos definido esta circunstancia como la creación de una figura nueva del lector, la cual “se erige solo en la medida en que se vuelve una suerte de arquitecto-artesano que trabaja con totalidades de lenguaje aun no descubiertas, y a partir de ellas se anima a construir nuevas moradas de sentido”. [24]

En síntesis, la obra de la artista Mirtha Dermisache nos permite descubrir la necesidad de animar otras experiencias sobre el fenómeno de la escritura, atravesando los límites del sentido para dar cuenta de una profunda relación con el lenguaje, en esa medida pareciera que ante la pregunta de Flusser, sobre si ¿tiene futuro la escritura?, Dermisache responde ¡Yo escribo! tal frase anima una poética que nos habilita a leer aquello que se nos escapa siempre, eso que se nos escapa también es el tiempo histórico, es decir, el futuro y el pasado se anudan y encuentran en ese régimen de sentido, la asemia y por tanto, los *Libros ilegibles* de Dermisache se vuelven “una estrategia para cartografiar” [25] nuestro presente en la medida en que plantean otras formas en que podemos leer y escribir sobre la realidad que nos circunda, pues más allá de orientar nuestra experiencia a la linealidad y al sentido que históricamente ha permeado al pensamiento occidental, la obra de Dermisache nos sitúa en experiencias que como hemos visto crean tensiones y fricciones respecto al orden que Occidente pretendió establecer. Entonces, los grafismos abrieron un entramado de experiencias estéticas que hasta la fecha impulsan imaginarios que vuelven posible trazar lugares para pensarnos, lugares que no se ciñen a estructuras lineales o a ciertos regímenes de sentido, es decir, la ilegibilidad concentrada en la obra de Mirtha Dermisache favorece la construcción de espacios donde reflexionar sobre nuestras sensaciones se convierte en una práctica contestataria frente al sentido culturalmente impuesto, o sea que leer libros ilegibles es una forma de erigir historias y espacios distintos.

[24] García, *Tras las huellas de una obra ilegible-imposible. Un recorrido por Mirtha Dermisache*, p. 25.

[25] Prieto, *La escritura errante. Ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*, p. 28.

## Rosaire Appel. Artista asémica inevitable

En la obra de Rosaire Appel asistimos a una dinámica singular en donde el régimen de la asemea se materializa, pues va más allá de ciertos soportes tradicionales sin por ello negarlos[26], podemos decir que Appel es una artista multidisciplinaria. Al respecto, no hay mejor descripción de su obra tal como ella misma la elabora:

Soy una ex-escritora/artista visual que trabaja con las interconexiones entre leer, mirar y escuchar. Los vehículos de mis exploraciones son los dibujos (digitales y analógicos) y los libros. Esto incluye novelas gráficas, cómics abstractos, escritura asémica y música asémica. Como mi lenguaje es visual, es internacional. Tengo una larga práctica de escritura asémica (escritura sin valor semántico) y mi trabajo se discute ampliamente en el estudio académico de Peter Schwenger "Asemic The Art of Writing" (2019). Actualmente estoy trabajando con el sonido. Aunque el sonido es invisible, tiene estructura. Escucho esas estructuras, que producen revelaciones continuas. [27]

A partir de la semblanza podemos destacar dos aspectos centrales que favorecen una mayor comprensión de su práctica, el primer elemento refiere a que los vehículos o medios de su práctica son diversos, tanto analógicos como digitales, el segundo elemento es la aclaración de que *su lenguaje es visual*. Por lo dicho, su obra ofrece una serie de experimentaciones que dan cabida a la asemea, particularmente sus escrituras asémicas las encontramos en diferentes formatos, por ejemplo, en historietas, así como en diferentes estructuras tradicionales como la novela.[28]A efectos de nuestra investigación, resaltaremos un solo proyecto que refleja la complejidad y densidad de esta artista norteamericana, dicho proyecto se titula *Liquid Calligraphy* y en términos generales consiste en “una parte del Hudson intentando pasar como una escritura asémica”, dicha proposición se encuentra en un video publicado en *Youtube*[29] en el 2009. El siguiente fotograma es un ejemplo para *desplazar el sentido* de aquello que nuestra imaginación puede asociar con el famoso río neoyorkino.

[26] Un estudio amplio de la obra de Rosaire Appel, lo encontramos en el libro de Schwenger, *Asemic. The art of writing*, p.110. “Rosaire Appel, la más versátil y exploradora de las artistas asémicas actuales. Que prueba constantemente nuevos métodos y experimenta con nuevos materiales.”.

[27] Appel, *Rosaire Appel*.

[28] *Idem*.

[29] Appel, *liquid calligraphy*.



Imagen5. Fragmento de *Liquid Calligraphy*. / Fuente: Appel, *liquid calligraphy*.

Un intento por describir la anterior imagen lo ofrece Peter Schwenger, “el reflejo de alto contraste de un pilote en el agua en movimiento, girado noventa grados y acompañado de una música de ruido que recuerda al tráfico fluvial”.<sup>[30]</sup> La brevedad del pasaje no limita nuestra experiencia, al contrario, la reconduce a ese lugar en donde los trazos y líneas en movimiento conviven con otras esferas de la sensibilidad como el sonido, una consecuencia de este proyecto es que sensiblemente no solo descentra una mirada tradicional sobre cómo asociamos nuestro imaginario cuando se nos menciona un río, también nos invita a rehabilitar el sonido del mismo río, sensación que muchas veces olvidamos.

Dada la argumentación previa, la obra de Appel no solo reúne los conceptos que arriba estudiamos, la ilegibilidad y la ausencia del sentido, también evoca otra circunstancia donde conjuga varios elementos de la realidad, y ya no solo elementos propios de una práctica como la escritura, por ello, estos elementos como el sonido y movimiento de un río, son signos que pueden desplazarse a ese régimen de la asemia. Entonces, el proyecto de *Caligrafía Líquida* se vuelve un caso paradigmático para tratar de responder favorablemente esa pregunta que al inicio de nuestra investigación formulamos, ¿puede considerarse la escritura asémica como una respuesta estética ante el mundo circundante? Sí, porque:

[30] Schwenger, Schwenger, *Asemic. The art of writing*, 110.

La obra de Appel cobija una oportunidad para que nosotros en tanto lectores de la realidad, ya no seamos conducidos por la mera idea de registrar, decodificar o sentir nuestro alrededor como si fuéramos un artefacto medio vivo que tan solo responde a su entorno según lo demande el contexto, más bien se trata de que a partir de la escritura asémica vayamos abriendo nuevos senderos para testimoniar activamente, o sea animar el despertar de nuestras sensaciones y vivencias y que pese a la imposibilidad de leerlas en su totalidad seamos nosotros los encargados de añadir o sugerir algo a nuestro tiempo tan homogéneo y plano.[31]

### **A modo de conclusión. La escritura asémica como respuesta estética ante el mundo circundante**

Para cerrar con este trabajo, conviene distinguir que el acontecimiento estético se despliega en el marco de lo sensible, es decir, las cosas que nos rodean no solo se encuentran en el espacio y tiempo, sino que fundamentalmente se nos muestran, aparecen, están ahí. Aunque, lo problemático del aparecer de las cosas radica justamente en el modo en que percibimos su existencia, pues todo objeto corresponde a un sujeto capaz de señalar su identidad, aquí definimos a la identidad como un resultado del proceso perceptivo determinado por el movimiento entre el entorno del sujeto y la cosa misma, por ejemplo, si tenemos ante nuestros ojos una grieta en la pared, hemos de señalar la obviedad de que tal grieta es distinta a otras cosas.

Por lo dicho, el significado de lo estético consiste en aproximarse al asunto sobre la identidad de lo que se muestra, es decir, el aparecer de lo Real el cual ha de ser comprendido como:

un flujo avasallante que irrumpe, insisto, hasta en los momentos en los que el tedio parece aplastar nuestra consciencia con el peso insoportable del entorno [...] Pues como cada forma fenoménica se capta en el devenir sin fin, lo real prolifera con tal velocidad y violencia que es a la postre imposible identificar o valorar de modo absoluto el sentido de cada uno de sus elementos.[32]

Al respecto, no perdamos de vista una distinción fundamental, a saber, no es lo mismo que una cosa se nos muestre a la pretensión de expresarnos con el lenguaje sobre dicha cosa, o sobre cómo se manifiesta, porque el lenguaje no revela la totalidad de lo Real, o sea, las palabras no bastan para caracterizar el flujo avasallante que nos invade.

[31] García, *Fragments de líneas fantasmagóricas; Triada Primate*.

[32] Rivas, *Apareser. La poética de la configuración*.

Tal como vimos a lo largo del presente trabajo, cuando esbozamos conceptos como *ilegibilidad* o *grafismos*, estas palabras no necesariamente revelan el ser de la cosa u obra que hemos designado con palabras como ilegible o grafismos. Por tanto, la interpretación de la obra en términos expresivos y el aparecer de la obra misma son dos situaciones distintas. La segunda nos permite atender el devenir de lo sensible, y la primera apunta a describir la situación reflexiva a la que se enfrenta un sujeto, se trata como diría Barthes de “provocar en nosotros un *esfuerzo del lenguaje*”. [33]

Aquel problema entre pensar a través de la expresión y el aparecer de la obra claramente atravesó nuestra búsqueda, porque no solo reconocimos el singular modo en que el aparecer de la obra asémica se despliega sensiblemente, sino que respondimos a tal circunstancia a través de un discurso reflexivo. Aquella valoración nos introduce a la pregunta de ¿cómo respondo estéticamente al mundo circundante? Para atender aquella interrogante, no podemos ignorar que el mundo circundante es aquella dimensión donde las cosas aparecen, esa dimensión viene contra nosotros, y frente a dicho advenimiento requerimos de una acción reflexiva o sensible que responda al acontecer violento de las cosas, es decir, que ante el tsunami de cosas que inunda nuestra percepción, la reflexión y el arte, nos auxilian a interrumpir esa violencia del aparecer, ya que nos ofrece cortes, un corte necesario pues irrumpe en medio de las cosas y el sujeto que percibe. Por tanto, una respuesta estética consiste en una reacción humana ante la existencia de las cosas, pues de lo contrario, nos aplasta, nos destruye, o por decirlo en otras palabras, nos ciega, es por ello, que la reflexión estética para nosotros es el intento por *aprender a ver* el incesante aparecer de lo Real.

Por lo dicho hasta aquí, alcanzamos a reconocer que las cosas nos gritan, aparecen en el espacio y en un tiempo determinado, pero su modo de aparecer es tan violento que no dejan de reclamar presencialidad, y en esa medida, la ausencia no es otro momento más que el registro de la fuerza de lo presente. Pero, solo si somos capaces de reconocer esta tensión entre ausencia y presencia alcanzaremos a dar cuenta de acontecimientos, es decir, que la escritura asémica nos ofrece un camino aun no pisado para señalar el acontecer del sentido que siempre se nos escapa, allí donde las palabras no alcanzan o donde las formas convencionales de escritura se han desgastado. La asemia y su manifestación artística en proyectos como los de Mirtha Dermisache y Rosaire Appel, nos muestran una alternativa por establecer una relación más profunda con nuestro entorno, y esa posibilidad es por sí misma una respuesta estética.

[33] Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*, p. 161.

Sea la presente investigación una ocasión para sentir la inminencia de la escritura asémica en el presente. Para cerrar, leamos la respuesta de otro escritor asémico Marco Giovenale ante la pregunta ¿tiene la escritura asémica algún potencial crítico o considera que es un fenómeno puramente estético?

[...] ¿si la escritura asémica es el último resplandeciente/glorioso giro de los códigos mudos humanos, antes del choque final? No me gusta la idea. No quiero pensar así. Dibujare/escribiré asemia “como si” nosotros (como especie peculiar de animales) mereciéramos un futuro. [34]

## Bibliografía y otras fuentes de consulta

Appel, Rosaire. *liquid calligraphy*. 17 de Enero de 2009.

———. Rosaire Appel. 2023. <https://www.rosaireappel.com/> (último acceso: 31 de Agosto de 2023).

Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. México: Siglo XXI, 2011.

———. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Buenos Aires: Paidós, 1986.

———. *Variaciones sobre la escritura*. Barcelona: Paidós, 2003.

Cardona, Giorgio. *Antropología de la escritura*. Barcelona: Gedisa, 1999.

Dermisache, Mirtha. *Porque iyo escribo!* Buenos Aires: MALBA, Fundación Espigas, 2017.

Flusser, V. *¿Tiene futuro la escritura?* México: Centro de Cultura Digital, 2021.

———. *Los gestos*. Barcelona: Herder, 1994.

García Hernández, Juan. «Fragmentos de líneas fantasmagóricas; Triada Primate.» 06 de Junio de 2021. <https://triadaprimate.org/apuntes-sobre-la-escritura-asemica-a-partir-de-rosaire-appel-fragmentos-de-lineas-fantasmagoricas-10/> (último acceso: 25 de junio de 2021).

———. «Fragmentos de líneas fantasmagóricas; Triada Primate.» 15 de Marzo de 2021. <https://triadaprimate.org/el-gesto-de-escribir-en-tiempos-de-la-maquina-fragmentos-de-lineas-fantasmagoricas-04/> (último acceso: 02 de Septiembre de 2023).

García, Francisca. «Leer lo no escrito: los grafismos de Mirtha Dermisache.» En *Poéticas del presente. Perspectivas críticas sobre poesía hispánica contemporánea*, 259-271. Madrid: Iberoamericana - Vervuert, 2016.

García, Juan. «Tras las huellas de una obra ilegible-imposible. Un recorrido por Mirtha Dermisache.» *Catálogo da I Jornada Internacional de Poesia Visual: Pesquisa e Criação*, 2022: 1-27.

Gaze, Tim. *Asemic movement*. 24 de Septiembre de 2011.

Giovenale, Marco, entrevista de Ekaterina Samigulina. *Answers to Ekaterina Samigulina's questions* (14 de Agosto de 2015).

Jacobson, Michael. «On Asemic Writing.» *Asymptote Journal*. Julio de 2013. <https://www.asymptotejournal.com/visual/michael-jacobson-on-asemic-writing/>.

La Rocca, Paula. *Insistencias de la letra. Tácticas conceptuales en dos momentos del arte argentino reciente*. Universidad Nacional de Córdoba, Febrero de 2023.

La Rocca, Paula. «El trazo conceptualista de Mirtha Dermisache.» En *La poesía como transterritorio: Trayectos teórico-críticos*, editado por S. y Mallol, A. Mattoni, 255-274. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2023.

Leftwich, J, ed. *Asemic Writing: Definitions & Contexts:1998-2016*. Roanoke: TLPpress, 2016.

Legado Mirtha Dermisache. «LMD Legado Mirtha Dermisache.» 2019. <http://www.mirthadermisache.com/> (último acceso: Agosto de 31 de 2023).

Prieto, Julio. *La escritura errante. Ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*. Madrid: Iberoamericana, 2016.

Rivas, Gerardo. *Apareser. La poética de la configuración*. Buenos Aires: Biblos, 2021.

Schwenger, P. *Asemic. The art of writing*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2019.

# Análisis del discurso de tres documentos judiciales de Aguascalientes durante el Virreinato. Roles asignados a la mujer



Blanca Elena Sanz Martin

[elena.sanz@edu.uaa.mx](mailto:elena.sanz@edu.uaa.mx)

Universidad Autónoma de Aguascalientes

ORCID: [0000-0002-0758-8746](https://orcid.org/0000-0002-0758-8746)

José Alberto García Ventura

[josealberto.garcia@edu.uaa.mx](mailto:josealberto.garcia@edu.uaa.mx)

Universidad Autónoma de Aguascalientes

ORCID: [0000-0002-0758-8746](https://orcid.org/0000-0002-0758-8746)

ARTÍCULO

---

## Resumen

En el presente documento, hicimos el rescate paleográfico de tres documentos coloniales de Aguascalientes de los siglos XVII y XVIII que radican en juicios de corte penal, civil e inquisitorial y que son de interés por más de una cuestión. Primeramente, son una ventana histórica a las dinámicas sociales de la época, por lo que se prestan a analizarlos discursivamente, poniendo énfasis en el rol de la mujer durante la colonia. Asimismo, son un vestigio de la oralidad y del español mexicano de entonces, perdido en el tiempo debido a que, por cuestiones históricas, no existen grabaciones de aquellas hablas; de igual forma, en las gramáticas históricas que abordan las diversas variantes geográficas del español, Aguascalientes es un territorio completamente virgen, por lo que documentos como estos pueden ser útiles para reconstruir hablas lingüísticas que fueron la semilla de lo que hoy constituye una identidad lingüística. Así pues, el presente texto es un vestigio de la memoria histórica de la región en dos modalidades: en dinámicas sociales que giran en torno al rol de la mujer, así como en la oralidad y tradiciones lingüísticas que se usaban en aquel entonces.

**Palabras clave:** documentos jurídicos, colonia, Aguascalientes, rol de la mujer, tradiciones orales.

---

## Abstract

In this document, we made the paleographic rescue of three colonial documents of Aguascalientes of the seventeenth and eighteenth centuries that lie in criminal, civil and inquisitorial trials and that are of interest for more than one issue. First, they are a historical window to the social dynamics of the time, so they allow for their discursive analysis, emphasizing the role of women during the Colonial Period in Mexico. They are also a trace of the orality and Mexican Spanish of that time, lost in time because, for historical reasons, there are no recordings of those speeches; likewise, in the historical grammars that address the various geographical variants of Spanish, Aguascalientes is a completely virgin territory, so documents like these help reconstruct linguistic speech that was the basis of what today constitutes a linguistic identity. Thus, the present traces the historical memory of the region in two modalities: in social dynamics that revolve around the role of women, as well as in the orality and linguistic traditions used at that time.

**Keywords:** legal documents, colony, Aguascalientes, role of women, oral traditions.

## 1. Introducción

La distinción entre lengua oral y lengua escrita implica tradiciones discursivas, modos de tejerse y un sinfín de diferencias que se asocian a una y otra, respectivamente. Por lo general, a la oralidad, considerada tradicionalmente como antítesis de la escritura, se le atribuye un rasgo inherentemente popular, coloquial y, por ende, es considerada como una realización inferior de la lengua, pues da pie a “incorrecciones” (Willems, 1989, p. 97). Si bien la caracterización anterior no es la indicada para la lengua oral, sí debemos decir que esta, aunque no siempre, porque ello depende de la intención comunicativa de los hablantes, puede llegar a prescindir de lo que se describe como planificación (Alcaide Lara, 1999, p. 12), toda vez que es inmediata y espontánea. La discusión teórica para delimitar los límites entre la oralidad y la escritura, además de determinar sus rasgos distintivos, sigue viva, aunque el panorama hoy es mucho más claro para diferenciar certeramente una de otra.

Una descripción más actualizada de la dicotomía oralidad/escritura es en la que esta, justamente, deja de ser una dicotomía y se vuelve un *continuum*; en un extremo de dicho espectro se encuentra la lengua oral, mientras que en el otro está la lengua escrita (Oesterreicher, 1994). En ese sentido, se prefieren los términos inmediatez y distancia frente a oralidad y escritura, respectivamente (Oesterreicher, 2004).

Así pues, este trabajo se hizo con base en el rescate de documentos coloniales de archivo pertenecientes al actual estado de Aguascalientes, siguiendo previos trabajos pioneros en este ámbito (Company Company, 1994; Melis & Rivero Franyutti, 2008; Ramírez Quintana, 2016), los cuales consistieron en el rescate paleográfico, transcripción literal, organización y publicación de documentos coloniales de variados territorios del actual México. El Altiplano central, el Golfo de México y el estado de Campeche, respectivamente. Este rescate, por un lado, no solo recupera parte de la memoria histórica colectiva de la colonia, sino que también es una muestra de cómo se pudo haber hablado en español en esos años, y en dichos territorios, pues los documentos en cuestión se acercan más a la oralidad en tanto que radican en juicios penales, civiles e inquisitoriales, además de documentos de naturaleza jurídica-administrativa, lo que, a luz de nuestro análisis, está más cerca de la oralidad que de la escritura, como un texto literario, por ejemplo, en el que difícilmente se registrarían fenómenos propios de la lengua oral (Ramírez Luengo, 2016, p. 89). Para este trabajo, rescatamos y analizamos declaraciones de los documentos en cuestión, las cuales están precedidas del término de la tradición legal romana *verbo ad verbum*, que significa ‘palabra por palabra’, hecho que indica que el testimonio habría sido transcrito como la misma persona en cuestión lo emitió. Es decir, que se transcribió un discurso de lengua oral en soporte de lengua escrita.

Estos híbridos entre soportes no son novedosos en los estudios lingüísticos, pues la escritura en medios virtuales se analiza como una mezcla entre oralidad y escritura, ya que contiene rasgos de sendos soportes de lengua (v. González Cáceres, 2012; Prieto-Terrones & Sanz-Martin, 2019). Adicionalmente, para este trabajo en específico, queremos resaltar dinámicas sociales que pudimos rescatar de los documentos, enfatizando las percepciones inequitativas aplicadas a la mujer durante la colonia.

El análisis aquí presentado parte de ciertos dejos de oralidad, fijados por la escritura institucional de otros siglos, para rescatar las dinámicas sociales que se daban en la colonia, poniendo énfasis en el papel de la mujer de entonces, pero no contado desde la Historia oficialista, sino desde sus propios protagonistas, como si estos, a través de la ventana que son los documentos, nos contaran, bajo sus propias condiciones y términos, cómo era la vida en la colonia.

Por supuesto, si en lo que va del siglo XXI la inequidad de género es palpable, este trabajo es solo una muestra de cómo esa inequidad estaba todavía más pronunciada en la Nueva España, favoreciendo a los varones a costa de las mujeres. En ese sentido, pudimos rescatar el papel de la mujer desde tres arquetipos (entendidos como herramientas que sirven para perpetuar los roles asignados específicamente a la mujer) (Cázares Cerda, 2013) que le otorga el sistema patriarcal: la puta[1] (la mujer que engaña a su marido con otro hombre), la madre (la mujer que lucha por la libertad de su hija esclava) y la bruja (la mujer que comete herejía y es perseguida en consecuencia). El primero y el último se deben evitar, en tanto que el segundo es el único modelo aceptable para su integración en sociedad (Cázares Cerda, 2013).

## 2. METODOLOGÍA

Para el rescate documental de archivo, hasta el momento, se han recuperado 203 documentos, repartidos por siglo[2] de la siguiente manera:

Siglo	Total de documentos
XVI	3
XVII	56
XVIII	130
XIX	14
Total	203

[1] Debemos señalar que la teoría crítica feminista elige esta palabra para catalogar dicho arquetipo, haciendo énfasis en que es una valoración moral y resaltando que es una apropiación del insulto, razón por la que se eligió un disfemismo para nombrarlo.

[2] Para fines puramente metodológicos, se fijó el año de 1821, que marca el fin oficial de la colonia y el nacimiento de México como estado libre y soberano, como el corte final de rescate de los documentos. Y, aunque si bien la colonia empieza desde el año de 1521, en Aguascalientes son contados los documentos del siglo XVI, toda vez que la villa se fundó en 1575, por lo que los siglos XVII y XVIII, como se puede apreciar, son los más documentados.

El proceso de rescate documental consistió, en primer lugar, en identificar documentos en los archivos que presentaran las características deseadas; es decir, que no fueran documentos literarios y que fueran redactados en el territorio del actual Aguascalientes. Los archivos consultados fueron el Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes (AHEA), el Archivo General de la Nación (AGN) y el Archivo General de Indias (AGI). Sobre el segundo, debemos hacer hincapié en que la digitalización de los documentos, mayoritariamente, no permite leerlos y hace imposible su rescate paleográfico. Así pues, varios juicios inquisitoriales, de alto interés para la historia lingüística y social del país, siguen siendo un enigma en su contenido debido a su deficiente digitalización o a su deteriorado estado físico. Después de la selección, cada documento se rescató paleográficamente para, posteriormente, realizar una transcripción literal de su contenido, salvo leves adaptaciones a la norma moderna del español[3]. Para fines expositivos del presente documento, los ejemplos traídos a colación se adaptaron plenamente a la ortografía del español actual, con excepción de ciertas formas lingüísticas que nos sirven para explicar probables formas novohispanas de oralidad. Es decir, se realizó una transcripción modernizada (Chiapero, 2000). Por las limitaciones propias de la extensión de este artículo, presentaremos el análisis de únicamente tres documentos del corpus, los cuales fueron seleccionados toda vez que resultan particularmente interesantes debido a que muestran una parte de la idiosincrasia acerca de las diferenciaciones de género en la Nueva España.

### 3. ANÁLISIS

#### 3.1. La puta: homicidio doble por adulterio

En este juicio, llevado a cabo en 1691 en la Villa de Nuestra Señora de la Asunción de las Aguas Calientes[4], un hombre declara haber asesinado a sangre fría tanto a su propia esposa como al padrastro de esta, ya que argumenta que ambos mantenían una relación adúltera. Él mismo confesó el doble crimen ante las autoridades locales, de modo que el proceso no aborda su culpabilidad o inocencia, ya que la primera se reconoce por el mismo perpetrador, sino que trata sobre si el hombre en cuestión tenía derecho a asesinar a las dos personas[5].

[3] El corpus forma parte de un trabajo de investigación más grande y ambicioso, el cual plantea la publicación de gran parte de los documentos rescatados y que se encuentra próximo a finalizar.

[4] Nombre colonial del actual estado de Aguascalientes.

[5] En el sistema judicial novohispano, las relaciones extramaritales eran consideradas una falta grave, incluso más grave que el asesinato, ya que atentaban contra la célula espiritual y social de la Nueva España: la familia. (Turiso Sebastián, 2010, p. 483)

En ese sentido, el proceso penal reúne testimonios que apunten a la veracidad de lo declarado por el hombre; es decir, si es cierto que la mujer y su padrastro mantenían una relación ilícita o, de lo contrario, el crimen no había estado motivado. Al final, se demostró que, en efecto, las dos personas mantenían una relación extramarital y secreta, de modo que se exoneró al declarante, aunque se le ordenó pagar una pensión mensual a su suegra, la mujer que quedó viuda después de que su marido y su hija, quien no era hija biológica del occiso, fueron asesinados por el declarante.

(1) Preguntósele si en algún tiempo tuvo **malicia, sabiduría o noticia** de que el dicho José García, su marido, comunicaba y **adulteraba** con María Gonzales, mujer de Cristóbal Vásquez. Dijo que nunca tuvo tal sospecha, ni presunción en más de **cuatro años que ha que vivieron juntos esta testigo y su marido**, y los dichos Cristóbal Vásquez y su mujer así en el pueblo de San Marcos, como en la hacienda del capitán don José de Parga una temporada [...] (1691, AHEA, Fondo Judicial Penal, Foja 6r).

En (1), las autoridades encargadas de esclarecer los hechos inician las indagatorias para comprobar que el imputado haya tenido un móvil para el asesinato o si se trató de algo que hizo por mala fe. Para ello, llaman a declarar a la madre de la mujer asesinada y esposa del otro muerto, la que declara, como se puede ver, que nunca tuvo malicia, sabiduría o noticia de que su hija y su esposo mantuvieran una relación adúltera. Lingüísticamente, nótese el uso arcaico del verbo *haber* para denotar lapsos, uso que actualmente se restringe a colocaciones como “habrá seis años que Juan se fue, me parece”. Asimismo, véase el uso de *adulterar* como verbo, mas no en su esfera semántica actual; a saber, no usado como sinónimo de “alterar fraudulentamente”, sino en acepción de “cometer adulterio”. En (1), y en el resto de los ejemplos, los lectores podrán encontrarse con ciertas partes resaltadas en negritas, resaltado que nosotros hacemos para hacer notar los fenómenos que analizamos, pero que no forman parte de los documentos originales.

(2) Dijo que sabe que el hombre que mata a otro comete delito, y está sujeto al castigo, pero que como **vio palpablemente que la dicha su mujer actualmente estaba cometiendo adulterio, arremangada la ropa hasta la cintura, descubiertas sus carnes, y el dicho José García sobre ella con los calzones caídos, y divertidos en su acto carnal llevado el confesante del celo, y punto de su honra, porque aunque es mulato ha procurado conservarla, y vivir virtuosa y honestamente** ajustándose a los buenos procedimientos de hombre de bien, ejecutó las dichas muertes en la forma que arriba lleva dichas, y por entender que los que en semejantes casos cometen dichos delitos los libra la justicia de la pena en que pueden incurrir por haberlos cometido en defensa de su honra [...] (1691, AHEA, Fondo Judicial Penal, Foja 9r).

El ejemplo de (2) es una de las tantas declaraciones que el acusado emitió durante el juicio, pero lo interesante de esta es que, en el ámbito social, asegura que encontró *in fraganti* a los dos occisos en su acto carnal, como él mismo lo califica. De hecho, es interesante que el juicio, en ninguna de sus fojas, establece qué estaba haciendo la pareja, pero, como se puede intuir, podemos pensar que estaban manteniendo relaciones sexuales cuando el hombre los descubre y decide asesinarlos. El tabú lingüístico hacia el sexo, entendido como un acuerdo tácito entre los hablantes de una lengua para evitar hablar abiertamente de ciertos temas (Ullman, 1976), que impide que se describa abiertamente el acto, opera en la declaración del hombre. Socialmente, nótese que el uso de la conjunción concesiva *aunque* (p.e. “aunque estoy enferma, iré a trabajar”) marca una suerte de contraexpectativa o incompatibilidad, de manera que, en el ejemplo, indica que el vivir virtuosa y honestamente, de acuerdo con el propio declarante, es algo incompatible con el hecho de ser mulato, quienes, naturalmente, no pueden vivir de esta forma.

(3) Parezco ante vuestra merced en la más bastante forma que haya lugar en derecho y al mío convenga y digo: que como ya es **corriente, público y notorio** que Cristóbal Vásquez "mulato" mató al dicho mi marido José García como así **mesmo** a mi hija María Gonzales. Y **preñada** de más de cuatro meses por decir los **cogió juntos en mal**, exijo cosa que por mí ninguna manera se puede creer porque además de ser mi marido, dos veces su compadre de dicho agresor y ella la difunta mi hija; por ninguna de las maneras antes, ni después, por persona ninguna habrá quien diga que tuviesen el menor indicio de malicia, más que como de compadres se comunicaban y comunicaron siempre [...]. (1691, AHEA, Fondo Judicial Penal, Foja 15r).

En el ejemplo de (3), en primer lugar, podemos notar que la fuente de información para todo el juicio es indirecta; es decir, la responsabilidad del acusado se va a determinar con base en lo que sus vecinos, amigos y familiares sabían sobre el asunto. Así pues, se llama a una serie de testigos para que declaren si es cierto que los occisos mantenían una relación adúltera o no[6].

En cuanto al plano léxico, póngase especial atención en dos elementos: *preñada* y *cogió*. El primer ítem proviene del latín ‘*praegnātis*’ y significa ‘embarazo’ (Corominas, 1987, p. 474). Dicha palabra se usó en estados anteriores del español para denotar la realidad de una mujer encinta; sin embargo, como esa realidad está regulada por el tabú de la decencia, eventualmente fue remplazada por otro ítem léxico: *embarazada* (Penny, 2010, p. 333).

[6] Debido a las rudimentarias herramientas que había en la época para investigar crímenes, en un juicio como este, donde podría estar justificado el asesinato en defensa de la honra, se hablaba a diversos testigos que conocieran a los implicados para determinar si había justificación o no en los hechos perseguidos.

Un análisis comparativo entre varios ítems léxicos que denotan la misma realidad extralingüística ubica el cambio en el siglo XIX con base en frecuencia de uso. En este siglo, *preñada* bajó su frecuencia casi hasta el cero, en tanto que *embarazada* la aumentó considerablemente (Terrados Salvador, 2019). Es decir, el uso de *preñada* en este documento se corresponde con la descripción de la sustitución semántica descrita previamente, pero queremos poner de manifiesto que, en el español actual, la palabra *preñada*, aunque sigue denotando la misma realidad objetiva, ha adquirido ciertos matices despectivos, en tanto que el ítem se especializó en hembras animales y *embarazada* cubrió las antiguas funciones de preñada.

El segundo ítem, el verbo *coger*, da cuenta de usarse en su semántica de “descubrir”, lejos del significado que habría de adquirir en la variante mexicana, como sinónimo de ‘fornicar’, lo que es una clara distinción entre el español peninsular y el mexicano (Company Company, 2007, p. 51), proceso de cambio que, como se puede ver, aún no se concreta en este periodo del español mexicano.

(4) [...] y aunque el testigo en las muestras y diversas ocasiones como lleva dicho vio que los dichos José García y María Gonzales entraban a dormir en la dicha carreta no puso cuidado en averiguar **ocularmente** si los dichos **adulteraban** o no. Por saber ciertamente que eran compadres y que la dicha María Gonzales era hija de Ana María mujer del dicho José García como por no alterarlos, y a los demás sirvientes con escándalo, pero el testigo siempre **malicia** y **hizo sospecha de que la frecuencia y continuación de dormir el dicho José García con la dicha María Gonzales, estando ausente el dicho Cristóbal Vázquez, su marido, era por mala amistad que los dos tenían [...]**. (1691, AHEA, Fondo Judicial Penal, Foja 27v-28r).

En el hilo discursivo del mismo juicio, nótese, de nueva cuenta, el uso del verbo *adulterar*, además de *maliciar*, cuyo significado aquí es ‘pensar mal, tener sospecha de algo’, aunque conjugado en una forma gramatical no canónica: *malicia* en lugar de *maliciaba*. Asimismo, resalta el ítem *ocularmente*, en tanto que era mejor que los testigos ofrecieran fuentes primarias de lo que sostenían en el juicio, ya fuera visual o auditivamente.

En un sistema patriarcal, como el de la Nueva España, el adulterio es duramente sancionado, sobre todo cuando lo comete una mujer. Ello no fue una implementación de los españoles en las colonias americanas, pues las sociedades precolombinas castigaban severamente esta falta moral, más si cuando quien la ejecutaba era una mujer (Baena Ramírez, 2013, p. 264).

En el actual Código Penal Federal, se derogó el adulterio como delito, aunque se mantiene como agravante de divorcio, ello porque era sumamente difícil probarlo, ya que, para considerarse como delito, debía cumplir con lo siguiente: llevarse a cabo en el domicilio conyugal y con escándalo (Azzolini, 2020, p. 89). Ahora bien, lo que queda claro es que los colonos españoles supieron aprovechar las costumbres indígenas para seguir regulando el comportamiento moral de los habitantes de la Nueva España, sobre todo de las mujeres, lo que se puede apreciar en este juicio, donde dos personas son merecedoras del máximo escarmiento social (la muerte) por infringir el *statu quo*.

### 3.2. La madre: denuncia de una esclava para pedir su libertad

En este juicio del año de 1772, resguardado en el AHEA, María de Guadalupe, una esclava, denuncia a su amo, pues este le prometió la libertad a cambio de favores sexuales. Una vez que María de Guadalupe cumplió, el hombre en cuestión se desentendió del acuerdo e intentó venderla a otro hombre, que no era vecino de Aguascalientes. Antes de que se concretara el trato, María de Guadalupe y su madre acudieron a la justicia colonial para pedir que se respetara el convenio verbal. Tras un careo entre ambas partes, el hombre desistió de la querrela y otorgó la libertad a la esclava, con la condición de que esta absorbiera los gastos del juicio y del proceso administrativo de su liberación.

(5) [...] por el mes pasado de febrero de este año, el citado Domingo Antonio, después de repetidas ingentes instancias, desfloró a la dicha mi hija bajo la promesa que le hizo con el juramento de darle la libertad; habiéndole esta reconvenido para que la cumpliera, como es obligado, no solamente se resistió injustamente a hacerlo, sino que maquinó fraudulentamente haberla vendido (pues no ha otorgado escritura) a don Pedro Díaz de Tiscareño [...] (1772, AHEA, Fondo Judicial Civil, Foja 13r).

En (5) podemos ver la declaración inicial de la madre de la esclava, quien describe los hechos acontecidos: el hombre mantuvo relaciones sexuales con su hija, aunque ella era doncella, como se puede evidenciar con el uso del verbo *desflorar*, que significa ‘tener relaciones sexuales con alguien por primera vez’, con la promesa de hacerla una mujer libre, renunciando al derecho que tenía sobre ella como esclava. El ítem *fraudulentamente* da indicios sobre la mala fe del amo de la mujer, quien elaboró todo esto para, de alguna manera, estafarla y recibir sus favores sexuales a cambio de nada. El tabú de la decencia, de nueva cuenta, filtra el discurso de la acusación con el mismo verbo *desflorar*, que no es más que un eufemismo o, dicho de otro modo, una palabra permitida para abordar un tabú de una forma más delicada (Ullmann, 1976).

El mismo juicio en cuestión resultaría curioso si pensamos en cómo es posible que una mujer esclavizada esté pidiendo no solo justicia, sino la propia libertad, pero, para explicar esto, debemos aclarar que la legislación colonial de los siglos XVII y XVIII si bien permitía la esclavitud, no consideraba a estos como cosas o animales y a los amos como sus dueños, sino más bien como una suerte de gestores. En este sentido, en la relación esclavo-amo había derechos y obligaciones en ambas partes, de modo que se crearon instancias para salvaguardar los derechos de los esclavos y, como en este caso, se revisaban minuciosamente los casos en que estos pedían su libertad (De la Serna, 2014). Asimismo, debemos pensar en el peso de un acuerdo verbal en la colonia, como el aquí rescatado, a falta de un contrato escrito en el que ambas partes acordaran y firmaran lo convenido.

(6) [...] un tapatío la había pedido y que entonces **le prepuso que si quería casarse con uno de sus peones**, que lo vería, y **propondría** que si quería casarse con una que tenía en su casa para que aunque **saliera dañada no se juzgara que lo había sido de su amo** y que el día de San Mathías en la tarde, habiéndose ido señora doña Ana Savina y don Santiago a pasearse a Triana, se quedó sola con la muchachita, a quien envió a comprar medio de cigarros, y habiendo vuelto con ellos, la envió a la huerta por su capote, y que entonces **hubo de condescender**, movida a la promesa que le hizo de darle la libertad y que ya no la solicitó [...] (1772, AHEA, Fondo Judicial Civil, Fojas 18v-19r).

El ejemplo de (6) es una parte del testimonio de la afectada principal, presentado, de nueva cuenta, para dar muestra de la mala fe de su amo, quien le propone casarse con uno de sus peones con la previsión de que esta podría resultar embarazada tras su propuesta y, para evitar el escándalo y deslindarse de responsabilidades, la paternidad de su hijo se le atribuyera al marido, y no al amo. Al respecto, fíjese cómo el ítem *dañada* sustituye a *preñada*, de modo que es transparente la idea subyacente: un hijo ilegítimo es algo que daña a una mujer, y no algo deseable para ninguna. Ante la insistencia, y promesa del amo, la esclava habrá de aceptar la propuesta solo para después encontrarse con la negativa de la libertad, lo que, eventualmente, la llevaría no solo a iniciar esta querrela legal contra su amo, sino a su propia carta de libertad. Nótese también la construcción “hubo de condescender”, la cual muestra un uso arcaico del verbo *haber* como verbo de posesión, de modo que en español moderno se diría “tuvo que condescender”; es decir, se vio obligada a ello o las circunstancias la orillaron a tomar tal decisión. La forma no canónica *propondría*, de nueva vez, es un indicio de inmediatez en la lengua.

### 3.3. La bruja: juicio por herejía contra una mujer que se hace pasar por santa

Este proceso inquisitorial, que tuvo lugar en 1692, resguardado en el AGN, es un juicio que se abrió a partir de una denuncia de vecinos de la villa de Nuestra Señora de las Aguas Calientes, los cuales argumentan que una mujer de nombre Tomasa anda por los rumbos fronterizos entre el actual Aguascalientes y el actual Jalisco con hábito de santa, alegando que tiene visiones y discusiones con la virgen, además de que asegura ser su hija, leyendo la suerte y previendo muertes horribles a los demás. Todo este comportamiento marginal y extraño ante una sociedad como la novohispana, respetuosa de la norma católica, hizo que Tomasa fuera merecedora de una acusación ante la Inquisición.

(7) [...] que decía la dicha beata Tomasa Gonsales **que se acababa el mundo**, y esto se lo dijo a la mujer de don Juan Ordoñez, mercader del dicho pueblo de Cuquío, como asimismo que oyó decir a los indios de dicho pueblo que andaba la dicha beata de puerta en puerta, diciendo “**¡alerta, alerta, que la muerte está cerca!**”, y asimismo dijo este declarante que oyó decir a la mujer de don Juan de Ordoñez y al susodicho que le había dicho la beata a la tal señora que dispusiese sus cosas porque **había de tener una muerte desastrada** [...] (1692, AGN, Fondo Inquisición, Foja 445v).

Esta es una de las tantas acusaciones que llevaron a Tomasa a la Inquisición. En ella, se describe claramente que predecía el fin del mundo y que adivinaba muertes terribles con solo ver las caras de los demás.

En primera instancia, parecería ser esta una acusación pueril y sin mayor importancia, pues las faltas cometidas son “menores”, pero esto cambia con el transcurso del proceso, como se aprecia en (8).

(8) [...] le había oído decir a la tal beata muchas veces que recibía **tales favores de la virgen que cuando tenía necesidad de cualquiera cosa, solo con ponerse con oración por un rato, cuando se levantaba de dicha oración hallaba sobre su cama lo que pedía, como era chocolate, zapatos y otras cosas**; y que mientras estaba en oración, bajaba por la pared una víbora a quererla perturbar, **de suerte que la rodeaba, pero que no por eso se amedrentaba ella, ni dejaba su oración, y que varias veces al irse a acostar, hallaba debajo de la cama, y entre sus frazadas, víboras y otros animales** [...] (1692, AGN, Fondo Inquisición, Foja 440v).

Como podemos ver en (8), la situación de la acusada es un tanto más delicada cuantos más testigos acuden a la Inquisición a declarar. Gracias a lo anterior, podemos darnos cuenta de que la mujer no solo auguraba el fin del mundo y predecía muertes, sino que aseguraba hablar con la Virgen María, quien la abastecía de bienes; de igual forma, veía animales ponzoñosos, como víboras, cuando se ponía a rezar. Todo lo anterior nos hace pensar en la posibilidad de que la mujer no haya sido una blasfema cínica, ya que proclamaba sus visiones sin mayor pudor, quizá sabiendo que podría terminar en la Inquisición, sino que, probablemente, sufría de una suerte de psicosis o esquizofrenia y en verdad experimentó tales alucinaciones. En otras palabras, Tomasa no era una hereje o una blasfema, sino una enferma mental, viéndolo desde la actualidad, pero, para los rudimentos judiciales de entonces, no había mayor posibilidad que ser acusada de herejía.

(9) le dijo la dicha beata a esta declarante que estando en una enfermedad, en su cama, **se hallaba rodeada de víboras, sapos y alacranes**, y que no por eso se amedrentaba porque ella le decía a esta declarante que **ella era hija de la virgen**, y que una vez oyó decir esta declarante a esta beata que, estando en el campo, **se le metió una víbora entre los pies y que no le había hecho nada**, y que no les tenía miedo, y **asimesmo** dice esta declarante que habiendo muerto su marido de esta dicha beata, fue a darle el pésame, y que **vido** esta declarante que tenía su altar en su casa con unos santos tapados con un pedazo de manto negro y que preguntándole esta declarante a la dicha beata por qué tapaba con el manto de luto sus santos, **respondió la dicha beata que los tenía tapados porque hasta los santos sentían la muerte de los defuntos** (1692, AGN, Fondo Inquisición, Foja 446v).

En (9), otro testigo asegura que Tomasa tenía visiones de otros animales ponzoñosos, además de víboras, tales como sapos, culebras y alacranes. En el imaginario judeocristiano, todos estos seres se relacionan con posesiones demoniacas y la blasfemia. Debido a esta creencia, eran dibujados en los manuscritos medievales en sus márgenes inferiores (Buitrago, 2006, p. 244). Si a esta percepción, se suman sus afirmaciones de supuesto contacto directo con la Virgen María, resulta lógica la preocupación de la Inquisición sobre el caso, pues todo lo relatado era indicio inequívoco de blasfemia o de falsa beatitud. La última parte resaltada de la declaración, por el contrario, refuerza nuestra idea de una enfermedad mental de la acusada, pues alguien declara que esta podía hablar con las figuras de los santos en su casa, quienes le decían que estaban afligidos por la muerte de su esposo.

Al respecto, podríamos relacionar la falta de la mujer no solamente con la herejía, sino también con la hechicería. En el sistema de protección de la fe novohispano, pese a la idea popular que de este tenemos, el Santo Oficio rara vez perseguía la hechicería como delito, pues consideraba que este se relacionaba con supercherías colectivas, aunque sí tomaba en serio una acusación de hechicería bajo dos condiciones: que hubiera acuerdos implícitos o explícitos con el demonio, o que, para lograr sus encantamientos, los acusados en cuestión utilizaran objetos sagrados, tales como rosarios, imágenes divinas u oraciones católicas (Campos Moreno, 2012, p. 407). Es por eso que este caso, aunque no se persiguió a la mujer como “bruja”, sí mereció más investigación al involucrar directamente una figura divina, pues esta aseguraba ser hija de la virgen y hablar y recibir favores de ella. En ese sentido, entiéndase la práctica de la brujería como un ejercicio desempeñado, casi siempre, por mujeres socialmente marginalizadas de alguna u otra forma cuya clientela consistía, de igual manera, en otras mujeres (Campos Moreno, 2012, p. 407) y que no eran más que curanderas, hierberas o adivinas de ocasión. Por supuesto, las faltas religiosas de la mujer en cuestión la hacen caer en el rol de bruja de nuestro análisis, aunque, en efecto, la Inquisición no la haya perseguido por ese delito, sino por el de herejía.

Lingüísticamente, nótese, en sustitución de la forma gramatical canónica *vio*, la forma *vido*, la cual, hasta la fecha, se puede registrar en hablas rurales del español (de la Red, 1999). Por supuesto, resaltan también los ítems *asimesmo* y *defuntos*, que evidencian procesos fonológicos que afectan la vocal alta anterior del español y que, al igual que *vido*, aún podemos registrar en determinados registros del español.

#### 4. CONCLUSIONES

El rescate de estos juicios nos sirve, en primer lugar, para revivir la memoria colectiva de Aguascalientes desde las mismas declaraciones de aquellos que protagonizaron la historia regional. En segundo lugar, es una ventana perfecta para analizar la situación de la mujer en la Nueva España, un territorio donde el adulterio les estaba absolutamente prohibido, como a los varones, pero que ellas podían pagar con su vida, a diferencia de estos, como una herencia de prácticas de escarmiento público precolombino. Sin embargo, también pudimos atestiguar el reclamo de derechos por parte de una esclava, la cual brindó favores sexuales a su amo con la promesa de ser una mujer libre.

Como este se negó, se vio en la necesidad de acudir ante las autoridades coloniales para denunciar el abuso y reclamar la libertad que, en un intercambio entre individuos, había pagado. Asimismo, pudimos ver que una hipotética enferma mental, lejos de ser atendida o rescatada por la beneficencia de entonces, fue denunciada por sus propios vecinos ante la Inquisición[7].

En cuanto a la parte lingüística, queda claro que estos procesos, aunque podemos acceder a ellos gracias a un soporte textual, presentan algunas características de lengua oral, tales como espontaneidad, presencia de formas no canónicas y algunas construcciones que, en ojos modernos, podrían resultar “erróneas”, pero que simplemente responden a formalizaciones de lengua oral. Asimismo, se puede notar que el español empleado en dichos documentos se corresponde, desde aquellos siglos, con lo que se conoce como “español mexicano” o al menos podemos notar la semilla que pronto florecería en tal identidad diatópica de la lengua.

[7] A manera de cierre, queremos hacer hincapié en que habría que pugnar por digitalizar mejor los documentos guardados en el AGN para rescatar más juicios inquisitoriales del olvido en que están, pues la forma en que están hoy en día los hace imposibles de leer.

## 5. Corpus

Sanz Martin, B. E. *Corpus del español agascalentense virreinal*. Inédito.

## 6. Referencias

Alcaide Lara, E. (1999). Las intervenciones parlamentarias: ¿lengua oral o lengua escrita? *Anuario de estudios filológicos*, 22, 9–36.

Azzolini, A. (2020). Lineamientos político-criminales de la parte especial del Código Penal Federal. *Alegatos*, 1(21), 86–92.

Baena Ramírez, A. (2013). El concepto de adulterio en el México antiguo a partir de algunas fuentes del siglo XVI y XVII. En M. Ordóñez Aguilar (Coord.), *Ensayos sobre historiografía: del Renacimiento a la Ilustración* (pp. 254–270). Universidad Nacional Autónoma de México.

Buitrago, A. (2006). *Diccionario de dichos y frases hechas*. Espasa Calpe.

Campos Moreno, A. (2012). Un tipo popular en la Nueva España: la hechicera mulata. Análisis de un proceso inquisitorial. *Revista de Literaturas Populares*, 12(2), 401–435.

Cázares Cerda, G. (2013). El ícono femenino en el arte contemporáneo, el estereotipo de la virgen-madre, la prostituta-femme fatale y el concepto de víctima. *Magotzi*, 2.

Chiapero, B. M. T. (2000). Documentos históricos. Normas de transcripción y publicación. *Cuadernos de historia: Serie economía y sociedad*, 3, 259–270.

Company Company, C. (1994). *Documentos lingüísticos de la Nueva España*. Altiplano central. Universidad Nacional Autónoma de México.

Company Company, C. (2007). *El siglo XVIII y la identidad lingüística de México: Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua. 10 de noviembre de 2005*. Academia Mexicana de la Lengua/Universidad Nacional Autónoma de México.

Corominas, J. (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Gredos.

de la Red, C. M. (1999). Morfofonología del español de Santo Domingo. Una perspectiva de cinco siglos. En *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación de Lingüística y Filología de la América Latina: Las Palmas de Gran Canaria, del 22 al 27 de julio de 1996* (Vol. 3, pp. 1849–1866). Nogal.

De la Serna, J. M. (2014). La justicia y los esclavos en la Nueva España del siglo XVIII. *Ulua. Revista de historia, sociedad y cultura*, 19, 101–119. <https://doi.org/10.25009/urhsc.v0i19.1229>

González Cáceres, D. S. (2012). *La Lengua Tecleada ¿se observan marcas de su uso en escritos escolares de estudiantes de los niveles de bachillerato y licenciatura?: una aproximación desde la sociolingüística variacionista* [Tesis de maestría inédita]. Universidad Nacional Autónoma de México.

Melis, C., & Rivero Franyutti, A. (2008). *Documentos lingüísticos de la Nueva España. Golfo de México*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Oesterreicher, W. (1994). El español textos escritos por semicultos. Competencia escrita de impronta oral en la historiografía indiana. En J. Lüdtke (Ed.), *El español de América en el siglo XVI* (pp. 155–190). Vervuert/Iberoamericana.

Oesterreicher, W. (2004). Textos entre inmediatez y distancia comunicativas. El problema de lo hablado escrito en el Siglo de Oro. En R. Cano-Aguilar (Ed.), *Historia de la lengua española* (pp. 729–764). Ariel.

Penny, R. (2010). *Gramática histórica del español*. Ariel.

Prieto-Terrones, P. del C., & Sanz-Martin, B. E. (2019). La ciberlengua empleada en WhatsApp. Un estudio de actitudes y creencias lingüísticas. *Investigación y Ciencia de la Universidad Autónoma de Aguascalientes*, 78, 74–84.  
<https://doi.org/10.33064/iycuaa2019782236>

Ramírez Luengo, J. L. (2016). Documentación de archivo e historia de la lengua: una reflexión desde el caso colombiano. *Lingüística y Literatura*, 70, 87–117.

Ramírez Quintana, P. Á. (2016). *Documentos lingüísticos de la Nueva España. Provincia de Campeche*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Terrados Salvador, I. (2019). *La traducción de los conceptos “preñada” y “parir” en las biblias castellanas del siglo XIII al XX* [Tesis inédita de licenciatura]. Universitat de les Illes Balears.

Turiso Sebastián, J. (2010). Ordenamiento y ruptura de la civilidad sexual en la Nueva España. *Thémata. Revista de Filosofía*, 43, 463–490.

Ullmann, S. (1976). *Semántica. Introducción a la ciencia del significado*. Aguilar.

Willems, D. (1989). Lenguaje Escrito y Lenguaje Oral. *Historia y Fuente Oral*, 1, 97–105.

# Música y ecología: Una reflexión ecopedagógica en el Antropoceno



Irma Susana Carbajal Vaca

[susana.carbajal@edu.uaa.mx](mailto:susana.carbajal@edu.uaa.mx)

Universidad Autónoma de Aguascalientes

ARTTÍCULO

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-1575-605X>

---

## Resumen

Este texto presenta una reflexión orientada a la línea temática Posthumanismo y crítica al Antropoceno en las prácticas artísticas. Mediante la investigación “Así cantan los árboles de mi región: Voces de esperanza para México”, se convocó a compositores mexicanos a realizar canciones que socializaran conocimientos y mensajes sobre la importancia del cuidado de los árboles de distintas regiones del país. El resultado fue un compendio de 25 canciones donadas por 20 compositores provenientes de Aguascalientes, Baja California, Chihuahua, Durango, Jalisco, Nayarit y Querétaro quienes, durante la etapa de sensibilización, dialogaron con ambientalistas y expertos en agronomía, arquitectura, biología, ingeniería y música que compartieron su conocimiento sobre temáticas ambientales. El proyecto se sustentó en la premisa del “personalismo analógico” propuesto por Mauricio Beuchot, que considera al ser humano como responsable y capaz de lograr un equilibrio proporcional con la naturaleza. La investigación se articuló con la perspectiva transdisciplinar de la ciencia de incidencia promovida por el CONAHCYT a través del programa de Sistemas Socioecológicos y Sustentabilidad de los Programas Nacionales Estratégicos (Pronaces). Se asumió que la ecopedagogía es un recurso fértil para formar líderes que sensibilicen a sus comunidades sobre la fragilidad de los ecosistemas y la necesidad de asumir actitudes ecológicas. En el proceso de diálogo se encontró que las reflexiones merecían ser analizadas desde la óptica del Antropoceno.

**Palabras clave:** Antropoceno, educación musical, musicopedagogía, ecopedagogía, sustentabilidad ambiental

## Abstract

This text presents a reflection oriented to the thematic line Posthumanism and criticism of the Anthropocene in artistic practices. Through the research "This is how the trees of my region sing: Voices of hope for Mexico" Mexican composers were called to make songs that shared knowledge and messages about the importance of caring for trees in different regions of the country. The result was a compendium of 25 songs donated by 20 composers from Aguascalientes, Baja California, Chihuahua, Durango, Jalisco, Nayarit and Querétaro who, during the sensitization stage, spoke with environmentalists and experts in agronomy, architecture, biology, engineering and music who They shared their knowledge on environmental issues. The project was based on the premise of "analog personalism" proposed by Mauricio Beuchot, who considers the human being as responsible and capable of achieving a proportional balance with nature. The research was articulated with the transdisciplinary perspective of interventional science promoted by CONAHCYT through the Socioecological Systems and Sustainability program of the National Strategic Programs (Pronaces). It was assumed that eco-pedagogy is a fertile resource to train leaders who sensitize their communities about the fragility of ecosystems and the need to assume ecological attitudes. In the dialogue process it was found that the reflections deserved to be analyzed from the perspective of the Anthropocene.

**Keywords:** Anthropocene, music education, music pedagogy, ecopedagogy, environmental sustainability

## Introducción

En diciembre de 2023 se concluyó la investigación, “Así cantan los árboles de mi región: Voces de esperanza para México” –registrada ante la Dirección de Investigación y Posgrado de la UAA con la clave PIE22-1 (PI, 2023)–. Se convocó a compositores a realizar canciones que permitieran socializar conocimientos y mensajes sobre la protección del medio ambiente, en especial, sobre la importancia del cuidado de los árboles que son significativos en las distintas regiones del país. Se inició con una etapa de sensibilización en la que ambientalistas y especialistas de distintas disciplinas –arquitectura, agronomía, biología, ingeniería y música– compartieron con los compositores convocados su conocimiento sobre temáticas ambientales. El resultado fue un libro, el cual, además de la documentación detallada y análisis del proceso de investigación, compendia 25 canciones originales (Ver Carbajal-Vaca, 2023) compuestas por 20 compositores provenientes de Aguascalientes, Baja California, Chihuahua, Durango, Jalisco, Nayarit y Querétaro.

Las canciones aluden tanto a árboles específicos de las regiones, como a temáticas generales aplicables a cualquier entidad federativa. Se documentó el análisis del diálogo hermenéutico (Gadamer, 2002) sobre los procesos creativos de los compositores, los cuales serán un apoyo para la interpretación que realicen los educadores musicales que llevarán las creaciones a las aulas de niños que cursan el tercer grado de primaria, para implementarlas en la asignatura La entidad donde vivo, la cual se apoya en 32 libros del mismo nombre –uno para cada entidad federativa–, cuyo mensaje principal es: “Quien conoce su lugar de origen, aprende a valorar lo que le rodea” (CONALITEG, 2020).

El corpus teórico-metodológico del proyecto se sustenta en el “personalismo analógico” propuesto por Mauricio Beuchot, el cual

[...] no privilegia unívocamente a la persona humana, ni tampoco la diluye equívocamente en la ambigüedad de todo lo existente, sino que la considera como responsable del mundo natural [...]; pretende encontrar esa armonía entre hombre y naturaleza como equilibrio proporcional (Beuchot, en Beuchot-Puente y del Moral-Palacio, 2020, pp. 45-46).

A esta perspectiva se articuló la pretensión de la ciencia de incidencia, óptica transdisciplinaria promovida por el CONAHACYT a través del programa de Sistemas Socioecológicos y Sustentabilidad de los Programas Nacionales Estratégicos para contribuir a la solución de problemas socioecológicos (Pronaces, 2021). Por ser una investigación vinculada al campo educativo, se incluyó la óptica ecopedagógica de Zimmermann (2005), que pretende formar líderes que sensibilicen a sus comunidades sobre la fragilidad de los ecosistemas y la necesidad de asumir actitudes ecológicas. Su propuesta se centra en comprender los problemas sociales y económicos derivados de fenómenos como el hiperconsumismo, la desculturación de pueblos originarios y la desertificación de zonas naturales, desde disciplinas como la psicología social, la antropología, la sociología, la historia y las artes, para lograr un trabajo ético, lúdico y reflexivo que promueva el cambio social que requiere con urgencia nuestro planeta. Estas problemáticas ambientales, estudiadas desde la óptica de la era del Antropoceno (Fernández-Durán, 2011), merecieron en la investigación una reflexión más allá de la experiencia estética y de la comprensión de los procesos compositivos, por lo que esta publicación nos brinda la oportunidad de dialogar sobre la música y ecología desde la óptica ecocrítica ya cimentada en las humanidades (Sörlin, 2012).

Primeramente, se expone un apartado titulado: Antropoceno: ¿tiempo geológico o metáfora?, para contextualizar las discusiones actuales en torno al concepto; se prosigue con la exposición del sustento pedagógico del proyecto: Ecomusicopedagogía: Una posibilidad; y se cierra con un espacio de logros y reflexiones.

### **Antropoceno: ¿tiempo geológico o metáfora?**

Desde hace ya varias décadas tenemos a disposición una gran cantidad de textos, cuyos autores, –palabras más, palabras menos– coinciden en que el término Antropoceno marca una “nueva época de la Tierra, consecuencia del despliegue del sistema urbano-agro-industrial a escala global, que [...] ha actuado como una auténtica fuerza geológica con fuertes implicaciones ambientales” (Fernández-Durán, 2011, p. 9).

El concepto de Antropoceno fue utilizado por primera vez por Eugene F. Stoermer en la década de 1980 y fue popularizado posteriormente en una publicación en coautoría con Paul J. Crutzen, investigador del área de Química del Instituto Max-Planck, Alemania. Por su renombre en el medio académico, es a Crutzen a quien se le atribuye la autoría del concepto (Trischler, 2017). Crutzen y Stoermer realizaron un recuento de impactos crecientes causados por las actividades humanas en la Tierra y la atmósfera. Enfatizaron el papel central de la humanidad en la geología y la ecología, y predijeron mayores impactos futuros, de modo que propusieron el término Antropoceno como un momento en el tiempo geológico: “*for the current geological epoch*”, (Crutzen y Stoermer, 2000, p. 17) en el que sería urgente desarrollar una estrategia mundialmente aceptada que condujera a la sostenibilidad de los ecosistemas. Crutzen sitúa el inicio del Antropoceno a finales del siglo XVIII, cuando se encontraron concentraciones de dióxido de carbono y metano atrapadas en el aire del hielo polar (Crutzen, 2016). La influencia de la humanidad en el entorno y en la configuración de su futuro ya había sido señalada críticamente en las primeras décadas del siglo XX por Teilhard de Chardin y Vernadsky con el término noosfera para referirse a la esfera del pensamiento como un poder del cerebro humano para transformar su entorno. Para de Chardin la noosfera, la esfera de la razón y la conciencia, se derivaba de una esfera previa, la antroposfera. Para Vernadsky, la noosfera es la tercera fase del desarrollo de la Tierra después de la geosfera (materia inanimada) y la biosfera (materia viva). En su teoría, la biosfera es la que transforma la geosfera; y la noosfera (mente humana) es la que transforma la biosfera (Hockney, 2012).

A partir del artículo de Crutzen y Stoermer, la noción de Antropoceno fue socializada rápidamente; sin embargo, la inserción de un nuevo concepto en la Escala de Tiempo Geológico Internacional requiere el análisis de problemáticas epistemológicas de distintos campos del conocimiento, de ahí que aún no aparezca integrada en la *Tabla Cronoestratigráfica Internacional de la Comisión Internacional de Estratigrafía* (Ver Cohen et al., 2013). De acuerdo con Pedrinaci (1993), el concepto de tiempo geológico es complejo porque comprender que la Tierra tiene una inmensa historia ha conllevado un largo proceso en el que han estado involucradas –además de la polisemia del propio concepto y las distintas comprensiones sobre el constructo tiempo histórico– la concreción del concepto de cambio geológico, la validación de las huellas, la verificación de causalidad y el análisis de la cronología; factores decisivos para conceptualizar y legitimar científicamente espacios temporales como era, periodo, época, entre otros.

A pesar de la popularidad del término, aún se encuentran sujetas a debate las posturas sobre si lo que actualmente se ha aceptado como Antropoceno es una etapa de la época del Holoceno –últimos 12,000 años– que pertenece al periodo Cuaternario de la Era Cenozoica del Eón Fanerozoico (Tarbuck et al. 2013) “para designar las repercusiones que tienen en el clima y la biodiversidad tanto la rápida acumulación de gases de efecto de invernadero como los daños irreversibles ocasionados por el consumo excesivo de recursos naturales” (Issberner y Léna, 2018, p. 7); o bien, se trata de una expresión metafórica acogida por el campo de las artes y las humanidades para comprender realidades sociales en las que convergen certezas e imaginarios que motivan a emprender acciones de cambio (Chiuminatto, 2022).

Lejos de incursionar en este debate, existe evidencia suficiente para asumir que distintas comunidades educativas y artísticas (ILIA, 2017) se han apropiado del concepto para emprender acciones para impulsar la transformación del comportamiento humano mediante prácticas dirigidas a conformar una cultura ecológica. Helmuth Trischler (2017) enfatiza que la comprensión del concepto puede asumirse desde un sentido científico, o bien desde un sentido cultural, que es el que ha sido aprovechado metafóricamente para motivar a la acción. Es así como, mientras los investigadores de las ciencias de la Tierra se ocupan de determinar los criterios para ubicar el Antropoceno en la Escala de Tiempo Geológico, los investigadores de las artes y las humanidades se abocan a comprender problemas sociales, culturales y económicos atribuidos a prácticas humanas desmesuradas que, como señalaron Crutzen y Stoermer (2000), podrían evitarse; de ahí la importancia de reflexionar sobre temáticas ambientales desde cualquier disciplina universitaria.

Beier y Jagodzinski (2022) señalan tres aspectos de reflexión indispensables para la educación en tiempos del Antropoceno. Podríamos preguntarnos si la existencia humana está condenada a la extinción a causa de la excesiva industrialización y el sobredesarrollo; si, desde el punto de vista ecológico, es posible experimentar nuevas formas de relaciones con existencias no humanas –mundo animal, vegetal, mineral– e inhumanas –inteligencia artificial–; y si, desde el punto de vista de los imaginarios estéticos, es posible ofrecer una esperanza exploratoria para un mundo que se encuentra en constante crisis y que es cambiante por los heterogéneos contextos emergentes actuales.

### **Ecomusicopedagogía: Una posibilidad**

Atendiendo a la transdisciplina promovida por los Pronaces (2021), para centrar la atención de niños que cursan el tercer grado de primaria en la necesidad de cuidar los árboles de su región y, por ser la reforestación una de las necesidades socioecológicas urgentes en nuestro país, diseñamos un proyecto de educación musical desde la óptica ecopedagógica, entendida como la concibió Moacir Gadotti (2003): una Pedagogía de la Tierra basada en el principio de la sustentabilidad. Desde la década de 1970, apoyada en la visión de Paulo Freire, la ecopedagogía se ha planteado como tarea transformar la educación a nivel global para promover el desarrollo sostenible y el respeto por el medio ambiente, educando a las nuevas generaciones con una conciencia de ciudadanía planetaria (Ruiz-Peñalver et al., 2021).

En la revisión bibliográfica sobre Ecopedagogía realizada en España por Ruiz-Peñalver et al. (2021) se documenta una gama de acciones emprendidas a nivel internacional para promover la educación para el desarrollo sostenible. Los autores señalan que la producción de investigación sobre ecopedagogía registrada en las bases de datos WoS y Scopus aún es baja. A pesar de que el movimiento ecopedagógico tiene más de cincuenta años de haber iniciado, no fue hasta finales del siglo XX que incrementó el número de publicaciones. En la actualidad, la ecopedagogía se concibe como un movimiento social y como una reforma educativa indispensable para afrontar los problemas de sustentabilidad; centra la atención en la vida cotidiana y las necesidades de las personas y para ello es necesario desarrollar:

[...] una mirada sensible y compasiva que motive a la acción preventiva contra las agresiones del ambiente [...] una nueva pedagogía solidaria que empodera a los ciudadanos para la construcción de una cultura sostenible, una cultura que valora la convivencia fraterna entre los seres humanos y entre éstos y las demás especies que conforman la comunidad de la vida del planeta. (Vilches-Norat et al., 2020, pp. 110-111)

Nuestro proyecto también se apoyó en la *ecomusicología*, una rama de la musicología que se ha perfilado como una disciplina que se desarrolla en la intersección de la música, el sonido, la cultura, la sociedad, la naturaleza y el medio ambiente (Welch et al., 2023). Pedelty (2012) documentó algunas definiciones; una de ellas señala que es el estudio de la música, la cultura y la naturaleza en todas las complejidades. Esto quiere decir, que la ecomusicología puede ocuparse tanto de aspectos musicales y sonoros, como textuales y performativos, relacionados con la ecología y el medio ambiente natural, lo que evidencia su naturaleza inter-transdisciplinaria: es ambiental, relacional, holística, sistémica y explicativa; estudia fenómenos diversos que atraviesan la etnomusicología, la ecología acústica, la zoomusicología, la educación musical, la teoría musical, los estudios de comunicación y la bioacústica; asimismo, puede involucrar conocimientos de la geografía, las ciencias políticas, la sociología, entre otras disciplinas. Adheridos a la tradición ecocrítica de los estudios literarios, con herramientas de análisis narrativo, semiológico, narrativo, de género y de discurso, también dentro del campo ecomusicológico es posible analizar los significados de los textos lingüísticos que acompañan a la música (Pedelty et al., 2022).

Otros estudios señalan que estas relaciones disciplinares corresponden al campo de la ecología cultural, la cual, en el ámbito musical refieren los intereses de una antropología del sonido que dio origen a la “nueva etnomusicología” que, a su vez, pertenece al campo de ecología acústica (Chamorro-Escalante, 2020).

La naturaleza inter-transdisciplinaria de la ecopedagogía y la ecomusicología abrió la posibilidad de plantear un proyecto con impacto social. Estos campos nos permitieron construir una propuesta ecomusicopedagógica como una vía posible para intervenir los espacios educativos con mensajes positivos que promuevan la reflexión sobre problemáticas concretas que enfrentan nuestro planeta.

## Logros y reflexiones

El mayor logro de la perspectiva del Antropoceno cultural, señala Trischler (2017), es haber diluido los límites entre ciencia y sociedad. Desde distintas disciplinas como la psicología social, la antropología, la sociología, la historia, la música, las artes visuales, el teatro y la danza, las cuales se entrelazan y trastocan, se han diseñado intervenciones para lograr trabajos reflexivos que promuevan el cambio social (Zimmermann, 2005) y ésta es la lógica que se siguió en el proyecto “Así cantan los árboles de mi región: Voces de esperanza para México” para concretar una propuesta ecomusicopedagógica que puede ser implementada en niños de tercer año de primaria en nuestro país (Ver Carbajal-Vaca, 2023).

La etapa de sensibilización del proyecto de investigación mostró fehacientemente el potencial de diálogo interdisciplinar e intergeneracional. La disposición de los más de cuarenta participantes – profesores, investigadores, estudiantes, artistas independientes–, cuyas edades fluctuaron entre los 20 y 70 años, fue encomiable.

Los procesos creativos de los compositores que fueron estudiados y documentados muestran cómo las temáticas abordadas durante las sesiones de sensibilización fueron convirtiéndose en provocaciones (“po”, en la propuesta de De-Bono, 1999) que impulsaron el proceso compositivo.

Las 25 canciones logradas en estilos populares como el huapango y la canción norteña; híbridos como el jazz latino y contemporáneos como el rap y la música de nueva factura que se cultiva en los conservatorios, nos hablan del fresno, del desierto verde, del ahuehuete, del mezquite, del huizache, de manglares, de pinos, de quelites y otras plantas y flores que cohabitan desde el Norte hasta el Sur de nuestro país.

Algunas canciones acudieron a figuras retóricas como la prosopopeya, con la que atribuyeron comportamientos humanos a existencias no humanas, lo cual refleja ya una empatía genuina con la perspectiva ecopedagógica. Uno de los compositores experimentó con el ChatGTP como una herramienta para detonar el proceso creativo que fue creciente. Este trabajo confirmó el potencial de diálogo con “existencias inhumanas” detrás de las cuales están siempre acciones humanas.

La diversidad expresiva de las 25 canciones representa distintos imaginarios estéticos y fue lograda porque la convocatoria fue abierta. Se unieron compositores que provinieron de distintas entidades federativas del país, con formación musical muy diversa, incluso autodidacta, con gustos musicales diferenciados.

Esto puede leerse como esa esperanza exploratoria que aparece en los cuestionamientos de Beier y Jagodzinski (2022). Este aspecto de reflexión en el contexto del Antropoceno, ya sea como tiempo geológico o como metáfora, nos muestra que, aunque estemos sumergidos en un mundo cambiante y heterogéneo, aún somos capaces de encontrar puntos de encuentro y momentos para dialogar sobre nuestras preocupaciones humanas para emprender acciones concretas. De gran relevancia en este proyecto fue la vinculación con el compositor Volker Staub, director de la *One Earth Orchestra* de Frankfurt, Alemania (<https://one-earth-orchestra.de>), quien en 2024 realizará la tercera fase de su proyecto *Along the Spine* en nuestro país en vinculación con un nuevo proyecto de investigación (PIE24-1) “Música y ecología: El mundo sonoro de Volker Staub”, mediante el cual se estudiará la comunicación musical intercultural que impulsará la *One Earth Orchestra* con músicos mexicanos en territorio mexicano.

## Bibliografía y otras fuentes de consulta

- Beier, J. L. y Jagodzinski, J. (Eds.) (2022). *A human Pedagogy. Multidisciplinary Perspectives for Educaition in the Anthropocene*: Springer.
- Beuchot-Puente, M. H. y Del Moral-Palacio, J. Á. (2020) *Reflexiones sobre bioética y ecología*: Universidad Autónoma de Aguascalientes. [https://editorial.uaa.mx/docs/reflexiones\\_bioetica\\_ecologia.pdf](https://editorial.uaa.mx/docs/reflexiones_bioetica_ecologia.pdf)
- Carbajal-Vaca, I. S. (2023). *Así cantan los árboles de mi región*. Universidad Autónoma de Aguascalientes. <https://libros.uaa.mx/index.php/uaa>
- Chamorro-Escalante, J. A. (2020). Ecología acústica, etología y nueva etnomusicología: el sonido de las aves en la vida humana. En G. Pareyón (Ed.). *Investigación musical desde Jalisco: Crítica, paralaje y memoria... ¿local, regional, universal?* Guadalajara: Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Jalisco. [https://sc.jalisco.gob.mx/sites/sc.jalisco.gob.mx/files/investigacion\\_musical\\_desde\\_jalisco\\_0.pdf](https://sc.jalisco.gob.mx/sites/sc.jalisco.gob.mx/files/investigacion_musical_desde_jalisco_0.pdf)
- Chiuminatto, P. (2022). Antropoceno: concepto global, metáfora local. *Revista [sic]*, (32), 10-27. <http://revistasic.uy/ojs/index.php/sic/article/view/422>
- Cohen, K. M., Finney, S. C., Gibbard, P. L. y Fan, J.-X. (2013). The ICS International Chronostratigraphic Chart. *Episodes* 36. 199-204.
- Cohen, K. M., Finney, S. C., Gibbard, P. L. y Fan, J.-X. (2013). The ICS International Chronostratigraphic Chart. *Episodes* 36. 199-204. <https://stratigraphy.org/ICSchart/ChronostratChart2018-08Spanish.pdf>
- CONALITEG (2020). *La entidad donde vivo*: Dirección General de Materiales Educativos/ Secretaría de Educación Pública. <https://www.conaliteg.sep.gob.mx>
- Crutzen, P. J. (2016). Geology of Mankind. En P. J. Crutzen y H. G. Brauch (Eds.) Paul J. Crutzen: *A Pioneer on Atmospheric Chemistry and Climate Change in the Anthropocene*: Springer.
- Crutzen, P. J. y Stoermer, E. F. (2000). The “Anthropocene”. *IGBP Newsletter* 41, 17-18. [http://www.igbp.net/download/18.316f18321323470177580001401/1376383088452/NL\\_41.pdf](http://www.igbp.net/download/18.316f18321323470177580001401/1376383088452/NL_41.pdf)
- De-Bono, E. (1999). *El pensamiento creativo. El poder del pensamiento lateral para la creación de nuevas ideas*: Paidós
- Fernández-Durán, R. (2011). *El Antropoceno. La expansión del capitalismo global choca con la biósfera*: Virus.
- Gadamer, H. G. (2002). *Anotaciones hermenéuticas*. Trotta.
- Gadotti, M. (2003). Pedagogía de la tierra y cultura de la sustentabilidad. Paulo Freire. *Revista de Pedagogía Crítica* 2(2), 61-76. <https://doi.org/10.25074/07195532.2.519>
- Hockney, M. (2012). *The Noosphere. Hyperreality*.
- ILIA (2017). *Debates sobre la investigación en artes. Universidad de las Artes*. <https://dspace.uartes.edu.ec/handle/123456789/901>

Issberner, L.-R. y Léna, P. (2018). Antropoceno: la problemática vital de un debate científico. *El Correo* 2. UNESCO, 7-10. [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000261900\\_spa](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000261900_spa)

Pedelty, M. (2012). *Ecomusicology. Rock, Folk and the Environment*. Temple University Press.

Pedelty, M., Allen, A. S., Chiang, C.-W., Dirksen, R. y Kinnear, T. (2022). Ecomusicology: Tributaries and Distributaries of an Integrative Field. En *Music Research Annual* 3: 1–36.

Pedrinaci, E. (1993). Historia y epistemología de las ciencias. La construcción histórica del concepto de tiempo geológico. *Enseñanza de las ciencias* 11(3), 315-323. <https://ddd.uab.cat/pub/edlc/02124521v11n3/02124521v11n3p315.pdf>

PI. (2023). Proyectos de investigación por centro y programa. *Dirección General de Investigación y Posgrado: Universidad Autónoma de Augascalientes*. <https://www.uaa.mx/portal/wp-content/uploads/2023/03/Investigaciones-en-Proceso-2023-1.pdf>

Pronaces. (2021). *Glosario Programas Nacionales Estratégicos, Sistemas Socioecológicos y Sustentabilidad*: Conahcyt. [https://conahcyt.mx/wp-content/uploads/pronaces/sistemas\\_socioecologicos/Sistemas\\_Socioecológicos\\_y\\_Sustentabilidad\\_-\\_Glosario.pdf](https://conahcyt.mx/wp-content/uploads/pronaces/sistemas_socioecologicos/Sistemas_Socioecológicos_y_Sustentabilidad_-_Glosario.pdf)

Ruiz-Peñalver, S. M., Porcel-Rodríguez, L., y Ruiz-Peñalver, A. I. (2021). La ecopedagogía en cuestión: una revisión bibliográfica. *Contextos Educativos. Revista De Educación* (28), 183–201. <https://doi.org/10.18172/con.4489>

Sörlin, S. (2012). Environmental Humanities: Why Should Biologists Interested in the Environment Take the Humanities Seriously?. *BioScience* 62(9), 788-789. <https://doi.org/10.1525/bio.2012.62.9.2>

Tarback, E. J., Lutgens, F. K. y Tasa, D. (2013). *Ciencias de la Tierra. Una introducción a la geología física*: Pearson.

Trischler, H. (2017). El Antropoceno, ¿un concepto geológico o cultural, o ambos?. *Desacatos. Revista De Ciencias Sociales* (54), 40–57. <https://doi.org/10.29340/54.1739>

Vilches-Norat, M. A., Fernández-Herrería, A. y Martínez-Rodríguez, F. M. (2020). La Ecopedagogía: Referente necesario para el tránsito a la sostenibilidad, 109-118. En A. Y. Suliveres y A. P. Morán (Eds.). *Descolonizar la paz. Entramado de Saberes, Resistencias y Posibilidades. Volumen conmemorativo del 25 aniversario: Cátedra UNESCO de Educación para la Paz / Universidad de Puerto Rico*. <https://unescopaz.uprrp.edu/documentos/Antologia25final/EcopedagogiaReferenteSostenibilidad.pdf>

Welch, D., Reybrouck, M., Podlipniak, P. (2023). Meaning in Music Is Intentional, but in Soundscape It Is Not—A Naturalistic Approach to the Qualia of Sounds. *Int. J. Environ. Res. Public Health*, 20(1), 269. <https://doi.org/10.3390/ijerph20010269>

Zimmermann, M. (2005). *Ecopedagogía: el planeta en emergencia*: Ecoe.

# Reflexionar es producir: la teoría como (Otra) herramienta epistemológica para la producción artística



Gabriela Martínez Ortiz

[gabrielamo85@gmail.com](mailto:gabrielamo85@gmail.com)

Universidad Autónoma de Aguascalientes

ORCID: [0009-0005-8802-3219](https://orcid.org/0009-0005-8802-3219)

## ARTÍCULO

---

### Resumen

Las teorías del arte dentro de las academias universitarias han sido parte de la formación profesional de futuros artistas y, en este sentido, tradicionalmente, han concentrado su función en enseñar a los estudiantes a fundamentar y justificar teóricamente sus obras. Mi propia práctica como docente de materias teóricas en escuelas de arte, me ha llevado a cuestionar cuál es el papel de las teorías del arte en relación con las prácticas artísticas; y, si este debe quedar reducido a las exigencias académicas que tienden a replicar y reproducir el conocimiento teórico, pero no procuran la generación de un conocimiento propio surgido de la relación directa entre teoría y práctica. Con este ejercicio intento mostrar que se requiere generar una *teopraxis* entre las teorías del arte y las prácticas artísticas por medio de un diálogo epistemológico que replantee el papel de la teoría como una herramienta de producción artística a través de la dialéctica entre los retos prácticos (visuales, plásticos, auditivos, corporales) y las formas en que las teorías pueden ayudar a resolverlos desde los propios lenguajes artísticos.

Por otra parte, reflexiono sobre la necesidad de distanciar el pensar epistémico y el conocimiento propio de las teorías del arte de los cortes positivistas de las academias universitarias, para formularlo desde una perspectiva situada que subsuma la existencia de otros sujetos y comunidades epistémicas, pero también afectivas y reflexivas. De manera general, examino la posibilidad que la realización de otras prácticas artísticas en relación con un abordaje epistémico de las teorías del arte, a partir del reconocimiento de la posición que ocupan las y los sujetos que generan conocimiento (teórico y artístico), y cómo contribuye al florecimiento de otros discursos, otras formas de hacer arte y otras formas de existir en el marco del campo del arte.

**Palabras clave:** Teorías del arte, producción artística, prácticas artísticas, pensar epistémico.

---

### Abstract

Within university academies, the art theories have been part of the professional training of future artists. In this sense, these theories have traditionally focused their function on teaching students to theoretically substantiate and justify their works. My own practice as a teacher of theoretical subjects in art academies has led me to question what is the role of art theories in this relation to artistic practices; and, if this must be reduced to academic demands that tend to replicate and reproduce theoretical knowledge, but do not seek to generate their own knowledge that has emerged from the direct relationship between theory and practice. With this exercise I try to show that it is necessary to generate a *theopraxis* between the art theories and the artistic practices through an epistemological dialogue that rethinks the role of theory as a tool of artistic production through the dialectic between practical challenges (visual, plastic, auditory, corporeal) and the ways in which theories can help resolve them from the own artistic languages. On the other hand, I reflect on the need to distance epistemic thinking and the knowledge of art theories from the positivist perspectives of university academies, to formulate it from a situated perspective that subsumes the existence of other subjects and epistemic communities, but also affective and reflexive ones. In general, I examine the possibility that the realization of other artistic practices, in relation to an epistemic approach to theories of art, from the recognition of the position occupied by the subjects who generate knowledge (theoretical and artistic), contributes to the flowering of other discourses, other ways of making art and other ways of existing within the framework of the field of art.

**Keywords:** Art theories, artistic production, artistic practices, epistemic thinking.

¿Qué posibilidades abre una dialéctica entre la teoría y las prácticas artísticas? Desde la mirada crítica de Horkheimer (2008), “la teoría esbozada por el pensar crítico, no obra al servicio de la realidad ya existente” (2008, p. 248), sino que apuesta por la transformación de lo establecido y de la injusticia imperante (2008, p. 269). Podemos asumir que la formación teórica es relevante para las personas que se profesionalizan en las diversas disciplinas artísticas. Sin embargo, es imprescindible cuestionar el papel que tradicionalmente han tenido la teoría del arte y su enseñanza; así como la función que cumplen teoría y enseñanza en las prácticas artísticas actuales. Sobre todo, siguiendo el cuestionamiento de Horkheimer, debido a que continuamos definiendo la teoría desde una perspectiva tradicional, burguesa y positivista; es decir, se parte de una idea de teoría como “la acumulación del saber en forma tal que este se vuelve utilizable para caracterizar los hechos de la manera más acabada posible” (2008, p. 223). Dentro de lo que hoy en día podemos identificar como el campo del arte se observa cómo, cada vez más, las reflexiones teóricas en un sentido tradicional se suman a la apuesta artística como parte de su justificación o como una serie de indicaciones para su interpretación; pero, acaso, ¿la relación entre la reflexión teórica y la práctica artística se limita a una función formal? Esto es, a la descripción sistemática de las relaciones entre los objetos y las prácticas artísticas con el mercado, la sociedad y el sistema de signos en un sentido utilitario. O quizá, se ha vuelto necesario replantear la relación entre teoría y *praxis* desde una reflexión epistemológica crítica, que vuelva a traer el cuestionamiento sobre el papel de la teoría en la transformación y configuración de la práctica, en nuestro caso dentro del campo del arte.

La reflexión epistemológica requiere preguntarse y discutir por aquellos elementos que generan conocimiento abordando diferentes aspectos de los fenómenos que nos interesan estudiar. Así, un pensar epistémico significa preguntarse acerca de la naturaleza de los objetos y de los fenómenos, la posición de las(os) sujetas(os) que generan conocimiento, pero también sobre las condiciones de posibilidad que permiten que ciertas(os) sujetas(os) pregunten sobre ciertos objetos y fenómenos, en tanto que el conocimiento es generado por seres humanos que viven y tienen funciones y necesidades dentro del contexto histórico en el que se desenvuelven (Foucault, 2010, p. 364). Para lo anterior, es importante volver al señalamiento de Hugo Zemelman (2021) sobre el desajuste entre teoría y realidad, ya que la construcción conceptual va más lenta en relación con el ritmo de la realidad (2021; p. 234).

Esto tiene evidentemente consecuencias de orden práctico, porque si no supiéramos construir un pensamiento sobre la realidad que tenemos por delante, y esa realidad la definimos en función de exigencias conceptuales que pueden no tener pertinencia para el momento histórico, entonces significa que estamos organizando, no sólo el pensamiento, sino el conocimiento dentro de marcos que no son los propios de esa realidad que se quiere conocer (Zemelman, 2021, p. 235).

Lo anterior requiere formular preguntas, no desde una posición con tendencia objetiva y neutral, desde la que el observador fragmenta y aísla lo observado (Horkheimer, 2008, p. 234). Es necesario resignificar el pensar teórico para poder reflexionar sobre nuevas relaciones entre teorías y prácticas artísticas desde una perspectiva que invite, no a la reproducción de lo que se ha establecido, sino que “a la luz de las exigencias de las realidades históricas, muchas veces emergentes, nuevas, inusitadas [... e] imprevistas” (Zemelman, 2021, p. 235) se continúe con la apropiación del cúmulo de saberes existentes sobre un campo de conocimiento, y se genere un conocimiento situado que se exprese ya sea por medio de un lenguaje teórico, visual, plástico, teatral, etcétera, en conjunto con una autorreflexión y profunda toma de conciencia sobre la relación del ser humano con la sociedad (Freire, 2022, p. 28); desmarcado de un modelo teórico tradicional cientificista puesto en crisis (De Sousa Santos, 2009, p. 43) y conceptualizado desde las nuevas configuraciones del poder en las periferias (Castro-Gómez, 2000, p. 96).

Mi labor docente me ha conducido a dudar si enseñar teoría del arte, es decir, filosofía, estética, historia, sociología, antropología, etcétera, deba consistir casi exclusivamente en la transmisión de una enorme suma de información, conceptos y definiciones que tengan como objetivo enmarcar la práctica del o la artista en formación. Además, si el objetivo de la enseñanza teórica en las aulas deba limitarse a la justificación y fundamentación teórica de los discursos que acompañan las prácticas, los objetos y los dispositivos artísticos de las y los artistas como señala Heinich (2019) sobre la defensa de las propuestas artísticas en el Premio Marcel Duchamp 2012; en contraste con las propuestas de Brenifier (2011) acerca de las comunidades de indagación, en las que se busca que el conocimiento sea colectivo, o Spivak (2017) que apuesta por la relación entre el saber y el aprender y por las virtudes de la literatura, la historia y la antropología para la comprensión de la otredad (2017, p. 170-171).

Sostengo que el cuestionamiento crítico del papel que la teoría ha jugado en los últimos años en el mundo del arte implica, desde una reflexión epistemológica de la experiencia estética y de la práctica artística, ir más allá de la mera fundamentación del discurso de las y los artistas, así como de la justificación de la producción de su obra o dispositivo (Belting, 2010; Heinich, 2019). Es decir, desde una reflexión epistemológica situada en la importancia de la teoría para la formación y las prácticas artísticas radica, principalmente, en contribuir a la generación de (otros) conocimientos sobre las artes desde lugares no hegemónicos, no centralizados ni institucionalizados (Giunta, 2017), y desde otras subjetividades no reconocidas por los discursos oficiales tradicionales (Antivilo, 2022; Castro-Gómez, 2007; Spivak, 2010; Walsh, 2013).

Este ejercicio comienza con una reflexión sobre el papel de la teoría del arte como herramienta para la producción artística. Cabe aclarar que la alegoría “herramienta” busca hacer referencia a un instrumento, mecanismo o utensilio para la producción, en conjunto con el lápiz, el pincel, el cincel, el video, el cuerpo o la misma voz. En este sentido, se reconoce que, si bien es importante la revisión histórica, la conceptualización de elementos para el análisis e interpretación de las piezas artísticas y, la instrucción para la realización formal de los discursos; desde el ejercicio docente se puede experimentar sobre la generación de conocimiento a partir del diálogo entre los planteamientos teóricos y las preocupaciones técnicas sobre la representación y la generación de objetos y dispositivos desde las y los propia(o)s artistas, es decir, desde las propias preguntas que las y los sujetos generan ya sea de manera particular o en colectividad; como señala Brenifier (s/f) en las prácticas filosóficas enmarcadas en las comunidades de indagación. Dialogar es para la filosofía, de inspiración socrática, un ejercicio dialéctico en el que no está dada la verdad *a priori*, tampoco hay alguien que se afirme como poseedor o poseedora de la verdad, pues, al contrario, lo que se busca es que entre ambas(os) interlocutoras(es) se construya el conocimiento. Es por ello que la teoría no se impone desde una posición epistemológica privilegiada, es decir, cargada de teoría tradicional, sino que se ofrece como una herramienta más para la producción, y a su vez, desde la producción se pregunta, se cuestiona y se desdobra las posibilidades de la teoría.

Asimismo, busco abrir la invitación a las y los docentes centrados en la formación teórica, a llevar a la *praxis* el pensar epistémico conduciendo a cada artista a la apropiación de los planteamientos teóricos no como la suma de un discurso histórico y de conceptos que buscan su materialización a través del lenguaje artístico; sino que, desde su experimentación técnica, la teoría del arte les permita encontrar nuevos caminos para la producción, generar cuestionamientos prácticos y establecer nuevas relaciones entre la teoría y la técnica. Es decir, que el pensar teórico devenga en un pensar epistémico que genere relaciones entre los modos de representación y los materiales, los trazos y las formas, las líneas y los medios audiovisuales, etcétera. Lo anterior significa que el pensar teórico sobre el arte y las prácticas artísticas permita preguntarse cosas sobre estas más allá del ejercicio académico de referencia teórica y de configuración de un discurso formal, pues la teoría debe tratar de ir al ritmo de la práctica o de la realidad que se busca pensar (Zemelman, 2021).

A su vez, busco promover el diálogo entre teoría y práctica no desde una positividad que todavía atraviesa a las formaciones académicas universitarias, y que erigen la construcción teórica y metodológica de las prácticas artísticas desde criterios positivistas de cientificidad para justificar su campo de acción y de saber. Es decir que, si lo que se busca es que las teorías del arte funcionen como herramientas epistemológicas, se requiere que la generación de conocimiento (teórico o artístico) parta de una reflexión situada que aliente la creación de comunidades sí epistémicas, pero también reflexivas y afectivas. Además, que dichas comunidades dialoguen, efectivamente, desde los marcos teóricos que pueden ser propuestos como guía para la discusión por la o el docente, pero que dicha perspectiva no se convierta en la referencia exclusiva ni en el único punto de partida; pues, sobre todo, la finalidad es que las inquietudes propias de las experiencias particulares y colectivas de las y los artistas, tanto como sujetas(os) sociales como subjetividades productoras arte, guíen la observación, el cuestionamiento y la reflexión, y no que tales experiencias se ajusten a un modelo teórico (Bourdieu y Wacquant, 1995).

En pocas palabras, el ejercicio teórico que realizamos las y los docentes de materias teóricas debe replantearse sus objetivos pedagógicos; la recomendación es buscar la forma de contribuir a una dialéctica entre las teorías y las prácticas artísticas que generen nuevas formas de experimentación, nuevos objetos, dispositivos y puestas en escena; y, sobre todo, otros conocimientos teóricos y artísticos provenientes de comunidades epistémicas y afectivas cuyo conocimiento parta de una reflexión tanto epistemológica como existencial de las posiciones que diversas subjetividades ocupan en el mundo.

## Arte y Teoría: Herramientas epistémicas para la Producción Artística

El siglo XX y sus vanguardias artísticas heredaron a las prácticas dadas en el campo del arte, las revoluciones acontecidas tanto en las técnicas y formas de representación como en los conceptos y los discursos que enmarcan lo que parece ser el paradigma actual del arte contemporáneo (Heinich, 2019). Las prácticas, dispositivos y piezas artísticas características de la segunda mitad del siglo pasado en adelante, han implicado una serie de exigencias, principalmente académicas e institucionales, hacia las y los artistas sobre la justificación de su producción, como señala Gadamer (1991) ante la falta de un contexto sociocultural que enmarque lo que desde principios del siglo XIX entendemos como obra de arte, o cuando Arthur Danto (2005) cuestiona por qué la *Caja de Brillo* de Warhol es una obra de arte, y no la caja de jabón *Brillo* que se compra en el supermercado.

Frente al desafío del canon moderno y en respuesta a la presentación de una serie de obras, dispositivos y objetos que cada vez más solo pueden ser comprendidos en relación y en el contexto de las instituciones propias del mundo del arte, como las academias, los museos, las exhibiciones y bienales, entre otras que nos señalen “Cuidado: arte” (Michaud, 2007, p.33), el discurso teórico ha ido conformando y definiendo a aquello que puede o debe ser identificado como obra de arte al punto que, como nos relata Natalie Heinich (2019) acerca del Premio Marcel Duchamp 2012, en el marco de la Feria Internacional de Arte Contemporáneo realizada en París, las personas seleccionadas como ponentes por los equipos de artistas finalistas para defender la propuesta artística eran críticas(os) de arte, comisarias(os) de exposiciones y filósofas(os) (2019, pp. 9-16). Lo anterior, no tendría más relevancia si no es porque, podríamos pensar que fue el discurso sobre las obras, más que las obras en sí mismas, lo que definió el resultado de la premiación. Heinich agrega que los cuatro discursos presentados por las y los finalistas coincidieron, de manera general, en cumplir la función de describir, analizar e interpretar las obras por medio de los especialistas para lograr un entendimiento más profundo de estas por parte el público (2019, p. 17); y de manera particular en señalar la coherencia, singularidad, transdisciplinariedad y amplias referencias cultas que cada equipo de artistas presentó a través su obra (2019, p. 16). Asimismo, los discursos se concentraron en explicar la trayectoria de la o el artista,

[...] ubicar [su] propuesta [dentro] de la historia del arte, describir e interpretar la propuesta [...], reconstruir y analizar el planteamiento del propio artista sobre su creación, [...] entender el significado de la obra [en sí misma y] más allá de su reproducción [...], y cómo se hizo (Heinich, 2019, pp. 16-17).

Pero entonces, ¿es acaso que las fronteras entre teoría y práctica se han desdibujado o, es que en lo referente al arte la definición teórica se ha vuelto esencial para alcanzar su realización? Como si esto bastara para deducir de esta todo lo que acontece dentro del campo del arte y las relaciones de poder, pero también de colectividad, dadas en este (Horkeheimer, 2008, p. 223).

El relato de Heinich nos permite definir el empleo que hacemos habitualmente de lo que entendemos por teoría en las universidades. Principalmente, pareciera que la función de la teoría es justificar la existencia del arte y las formas en que se hace arte en la actualidad. A partir de describir, analizar e interpretar, como ya se señaló, se justifica frente a un público no especializado, por qué aquello que se observa es arte; y frente a galeristas y curadores, académicos y administrativos por qué aquello que observan puede o debe ser expuesto, estudiado o financiado. De esta forma, por ejemplo, la historia del arte y la historiografía permiten comprender la tradición y el contexto al que pertenece la o el artista y su producción; la antropología, la sociología y la comunicación ayudan a entender los significados de las obras a partir del análisis de sus elementos, sus condiciones materiales de producción y exposición, el contexto en el que se insertan, etcétera; y la estética y la filosofía a interpretar y definir la condición ontológica de la obra, y a la experiencia de la sensibilidad, por medio del análisis de las propuestas y planteamientos de las y los propios artistas acerca de su trabajo o desde la experiencia del espectador frente a la obra. De aquí, se podría concluir que para hablar y discutir sobre arte es necesaria una estructura teórica y conceptual que nos permita delimitar las prácticas y objetos, definir e interpretar sus significados, y clasificar y dar sentido a las piezas artísticas dentro del devenir histórico. Sin embargo, vuelvo a preguntar: ¿es la teoría el fundamento de la práctica artística?

Parte del interés sobre lo anteriormente dicho responde a la tendencia positiva de las academias y universidades a buscar la legitimación científica de los estudios en torno al arte y la cultura, para fundamentar y justificar tales estudios más allá de las meras experiencias subjetivas y posicionar sus resultados en cuestiones objetivas y neutrales que validen toda una serie de aparatos institucionales, académicos y administrativos que, sin el marco de científicidad, parecerían meros divertimentos con altos costos públicos, cuestión que Horkheimer (2008) señaló en su texto “Teoría tradicional y teoría crítica”, y que otros como Foucault (2010), De Sousa Santos (2009), o representantes de la Colonialidad del poder como Santiago Castro-Gómez (2000) retoman.

Pero son las aristas entre las prácticas artísticas actuales y la plataforma epistemológica heredada dentro de un sistema de las artes en el mundo contemporáneo, las que desbordan la positividad de las instituciones y reclaman una *teopraxis* para sí mismas.

La bifurcación sufrida por la filosofía del siglo XX, entre los proyectos de corte analítico y las reflexiones fenomenológicas, marxistas y estructuralistas fue un síntoma del estado epistemológico de los estudios en torno a la cultura, el arte y la condición humana. Las ciencias sociales o humanas debieron, por sobre todas las cosas, encontrar los fundamentos epistemológicos que validaran su estatuto de ciencia, en comparación con lo esclarecidos que estaban los estudios sobre la naturaleza por poseer una tradición epistemológica emancipada de la metafísica y por contar con una metodología fundamentada en la observación empírica. Es por ello que, siguiendo el modelo de las ciencias naturales procuraron hacerse de un cuerpo teórico y metodológico fuerte, apoyado en la matemática, que sostuviera aquel conocimiento que emergiera de los campos de las llamadas ciencias sociales y las humanidades.

Debido a que el quehacer científico seguía un método en particular y lograba postular explicaciones satisfactorias referentes a lo observado en lo que más o menos se puede definir como realidad, las ciencias sociales y las humanidades se plantearon la tarea de ir desarrollando tradiciones teóricas cada vez más elaboradas y experimentando en sus propias metodologías que, poco a poco, han ido demarcándose de los aspectos meramente cuantitativos. Precisamente, es en el desarrollo de las metodologías propias de las ciencias sociales y las humanidades, incluidos los estudios sobre arte, en donde de manera principal podemos encontrar posiciones, perspectivas y propuestas cada vez más cercanas y adecuadas a sus objetos de estudio y problemas de investigación. Pero es en los componentes teóricos del conocimiento sobre los aspectos sociales, simbólicos y subjetivos de los estudios del arte, la cultura y lo social en donde si bien encontramos una fuerte y elaborada herencia teórica, cada vez menos practicamos un pensar epistémico. Es como si, por una parte, no quisiéramos perder los andamiajes teóricos contruidos y reforzados; y por otra, asumiéramos como suficiente el pensar teórico sin necesidad de volver a cuestionar quiénes son las y los que están generando conocimiento, desde qué lugares, sobre qué objetos y por medio de qué caminos.

En el campo de las artes, las teorías del arte se replican desde una positividad que traspasa la academia a través de la enseñanza, la justificación de planes de estudio, la sistematización de contenidos, la facultad jurídica de sus profesionistas para ejercer, etcétera; hasta llegar a los marcos institucionales en los que se logra o no la distinción social de ciertos sujeta(o)s como artistas y el reconocimiento de sus prácticas que, a su vez, se traduce en apoyos económicos, prestación de espacios y servicios, desarrollo de sujetas(os) individuales y comunidades, así como la realización de formas de vida particulares y colectivas, que permiten, por una parte, reproducir lo anterior, y por otra, considerar dichas prácticas como un medio posible y legítimo de subsistencia. Sin embargo, dicha positividad corre el riesgo de excluir de los discursos, pero más preocupante, de las prácticas, a sujetas(os) y colectividades que tradicionalmente no han sido reconocidos tanto por la historia del arte como por las instituciones como subjetividades generadoras de conocimiento y de arte; como señala Giunta sobre los guetos creados en las exposiciones destinadas exclusivamente a las mujeres artistas en la primera década de los 2000 (2019, p. 19). Por otra parte, también nos debe preocupar identificar exclusivamente a los espacios académicos e institucionales como los únicos en los que es posible el ejercicio de las prácticas artísticas; y que se abandone la experimentación técnica, teórica y metodológica sobre las posibilidades de los materiales, objetos, espacios, cuerpos y discursos. Es decir, que por asegurar la “cientificidad” en el campo de las artes se descuide la reciprocidad entre la práctica teórica y la práctica artística.

Ante esta preocupación postulo que la teoría es una herramienta de pensamiento epistémico, que va más allá de la producción de teoría. Concebir al pensar epistémico como antecedente exclusivo del conocimiento teórico es reducir las posibilidades de la reflexión, recordando a Popper (2007), a un *Tercer mundo* en el que los discursos teóricos no dependen ni de las subjetividades que los producen, ni de sus contextos sociohistóricos y posiciones en el mundo; lo que fue criticado por Horkheimer (2008) a la par de su crítica hacia el Círculo de Viena y la reducción de todo lenguaje científico a un lenguaje fisicalista. Pensar, desde un sentido estético y epistemológico, implica poner atención a las experiencias sensibles que permiten vincularse, hacerse, interpretar y representar el mundo en el que particularmente vivimos, padecemos y gozamos.

Es por ello que la finalidad de la teoría, además de lo que se retomó anteriormente sobre el análisis de Heinich, debe abrirse a ser una herramienta más para la producción visual, auditiva, plástica, corporal, por mencionar algunas, que rebese las disertaciones teóricas académicas y que se traduzcan en representaciones, producción y construcción de objetos y dispositivos, generación de imágenes y sonidos que puedan hacer referencia directa o no a autora(e)s, planteamientos, escuelas, corrientes, en suma, teorías que si bien ayuden a justificar y fundamentar su obra, se plantee como prioridad su contribución a la producción artística.

Es necesario reconocer que la práctica que propongo no es del todo evidente en su realización, pues se debe configurar de manera flexible para evitar su estancamiento. Por ello, la invitación se orienta hacia el quehacer docente, por medio del que se erija un diálogo como ejercicio dialéctico en el que la revisión teórica se diseñe desde las preocupaciones técnicas y prácticas, y que las reflexiones que nos proporciona nuestra herencia teórica ayuden a encontrar respuestas y caminos para su resolución. Lo anterior teniendo en cuenta que, en primer lugar, no hay una posición epistemológica privilegiada que defina *a priori* la importancia de la práctica o de la teoría, pues, entrando a otra discusión, el arte como objeto de pensamiento nos habla sobre el mundo, la condición humana, el devenir histórico de la humanidad, las relaciones de poder, entre otras cosas, desde una perspectiva sensible que la mera observación empírica y el análisis de datos no nos proporciona. En segundo lugar, que la o el docente debe considerar que es muy difícil explicar y lograr un aprendizaje y una reflexión epistemológica por parte de la(os) estudiantes si no se presenta una relación *teopráctica* con la producción, los objetos y los dispositivos artísticos que ellas(os) mismas(os) están realizando; si bien esto puede parecer obvio, en el desarrollo de los contenidos de las materias teóricas, las imágenes, objetos y audios no solo deben ilustrar el planteamiento teórico sino que la obra en sí misma puede convertirse a su vez en un objeto de pensamiento, conocimiento y reflexión. Por último, que las prácticas artísticas generan preguntas, cuestionamientos y planteamientos particulares que se resuelven desde los mismos lenguajes visuales, plásticos, auditivos, corporales y espaciales, y que no han requerido a la teoría como algo imprescindible para lograrlo; por lo que las mismas teorías y planteamientos teóricos precisan de estos ejercicios y prácticas para desdoblarse sus posibilidades de realización y justificación, pues sin prácticas las teorías del arte corren el riesgo de estar vacías.

En un sentido dialéctico, las teorías del arte y las prácticas artísticas se conjugan para conformar un campo de acción, de relaciones y de pensamiento que producen, reproducen y permiten formas de vida, experiencias, conocimientos y vínculos entre personas e instituciones, comunidades e individuos que podemos tanto cuantitativa y cualitativamente identificar, señalar y delimitar. Desde la práctica docente y académica es necesario que las teorías del arte y las prácticas artísticas, así como las subjetividades que las producen, dialoguen desde la consigna que tanto la teoría requiere a las prácticas artísticas para no quedar vacía, como que las prácticas pueden hacer uso de las teorías del arte para explorar, plantear y experimentar más allá de los lenguajes artísticos.

### **Epistemología situada y producción artística**

He discutido la importancia de establecer una relación dialéctica entre teorías y prácticas artísticas; pero en este planteamiento no debemos presuponer lo que se está comprendiendo como teoría. Generalmente y desde un corte más positivista, se interpreta el concepto de teoría como una explicación científica formulada en términos universales, que presenta evidencias contrastables por medio de la experiencia y que se expone mediante un lenguaje formal (Echeverría, 1999; Popper, 2007). Si bien es cierto que las teorías científicas pretenden expresarse a través de un lenguaje claramente comunicable, objetivo y con una tendencia a la neutralidad; las críticas a los proyectos positivista y postpositiva de la ciencia han señalado que no existe un lenguaje universal para la ciencia, que las teorías científicas también responden a una cosmovisión particular del mundo, que no pueden estar de una vez por todas formalizadas (Echeverría, 1999; Toulmin, 1964), y que las estructuras teóricas de la ciencias también manifiestan los contextos desde los que se está generando conocimiento, lo que se traduce en posibles sesgos teóricos y epistemológicos (Echeverría, 1999; Hanson, 1977).

Tomando en cuenta las críticas anteriores, propongo, de manera muy general, considerar que las teorías del arte son un cúmulo de estudios sistemáticos sobre fenómenos artísticos que abordan preguntas particulares, que cuentan con un aparato conceptual que busca comprender y/o explicar dichos fenómenos ya sea desde aspectos filosóficos, históricos, antropológicos, sociológicos, semióticos, simbólicos, entre muchos otros; y que insertan dicha comprensión o explicación bajo una visión del mundo relacionada con las mismas definiciones y conceptos que delimitan la comprensión ontológica y simbólica que se tiene sobre dichos fenómenos.

Si bien, tal delimitación es escasa para lo complejo de la amplia variedad de estudios que existen sobre el arte, sus campos, sus sujetos y sus prácticas, es suficiente para señalar el hecho de que existen discursos sistematizados, formales y sustentados acerca de las prácticas artísticas, que permiten discutir el papel que estos han tenido a su vez en dichas prácticas.

En un sentido general, los nuevos paradigmas en torno a la reflexión epistemológica sobre la ciencia y las teorías científicas reconocen cada vez más que no hay sujetos puros, neutrales y completamente objetivos generando conocimiento científico, sino que quienes generan dicho conocimiento lo hacen desde condiciones de posibilidad que responden a sus contextos históricos y sociales, que sus preguntas son planteadas desde sus propios intereses como sujetos sociales y como sujetos epistémicos; y que por lo tanto el uso objetivo de la razón, puede ser un valor epistemológico a buscar, pero rara vez es como tal un ejercicio puro del conocimiento. Asimismo, se reconoce como necesario el posicionamiento reflexivo del lugar de la subjetividad de las(os) investigadoras(es) dentro de la generación de conocimiento. La reflexividad metodológica que han venido proponiendo las ciencias sociales desde inicios del siglo XXI como parte sustantiva de la investigación científica en dicho campo (Bourdieu y Wacquant, 1995; Denzin y Lincoln, 2012), no solo implica un reconocimiento de las condiciones socioeconómicas desde las que parte individualmente la o el investigador, sino que deberían conllevar un posicionamiento ético y político ante las consecuencias colectivas, epistemológicas, académicas e institucionales que producen los resultados del conocimiento generado. En este sentido, la producción de teorías del arte respondería a la creación de aparatos conceptuales que expliquen y comprendan determinados fenómenos, objetos y prácticas en torno al arte, estudiados sistemáticamente bajo la reflexión de un posicionamiento epistemológico y existencial sobre las condiciones que a su vez posibilitan su producción; y, que, a su vez, es indispensable que de manera más concreta las teorías del arte, su conceptualización y enseñanza se desmarquen de la científicidad positivista que ha acompañado a las discusiones epistemológicas de las ciencias sociales y de la cultura desde el siglo XIX.

Por otra parte, también resulta necesario aclarar, de forma breve, lo que se puede definir como conocimiento más allá de las definiciones clásicas de la ciencia moderna y de las perspectivas analíticas dentro de la filosofía de la ciencia. Se puede sugerir en general que cuando hablamos de conocimiento, en primer lugar, estamos delineando formas particulares de describir y explicar, pero también de comprender y dar sentido a un conjunto de fenómenos que se quieren abordar. En segundo lugar, que hay un empeño crítico para que el conocimiento que se genere responda a cuestionamientos que logren rebasar la posición de la persona o sujeto empeñado en dicha tarea; es decir, que se busca que los resultados sean relevantes, claros y asequibles a otras(os) sujetos más allá de aquellas(os) que están generando el conocimiento. En tercer lugar, la búsqueda de generación de conocimiento requiere poner en relación diferentes aspectos involucrados en el acontecer de los fenómenos que se buscan observar, para así evitar sesgos que se pueden generar al privilegiar unas miradas sobre otras, unos intereses sobre otros o unos discursos dominantes sobre otros discursos periféricos. Por último, cuando hablamos de conocimiento debemos insistir en el cumplimiento de cierta sistematicidad dada por las perspectivas teóricas y metodológicas propias de campos del saber específicos que se establecen a partir del tipo de preguntas que realizan las diferentes disciplinas propias de tales campos.

Los elementos formales de las anteriores delimitaciones conceptuales no deben distraer de la propuesta sobre una epistemología situada en diálogo con la producción artística. Insisto que, si bien la discusión sobre teoría y conocimiento tendrá inevitablemente uno o varios ingredientes abstractos en su desarrollo, lo principal es subrayar que la generación de conocimiento y la postulación de teorías no es un ejercicio únicamente racional, sino que reclama distinguir y registrar las experiencias existenciales (situadas), que poseen y de las que parten aquellas(os) sujetos que generan el conocimiento y las teorías, en este caso, las prácticas artísticas y las reflexiones sobre estas. Más precisamente, la generación de conocimiento, y las teorías que resultan de este, demanda agregar a la reflexión epistemológica, una reflexión existencial sobre el mundo que se está experimentando y la forma en que se está experimentando, pues como señala Sloterdijk, (2013) el conocimiento no lo genera un sujeto abstracto sin una posición fenomenológica en el mundo (2013, p. 30). En este sentido, el conocimiento obtenido no solo respondería a una serie de criterios, positivos, que aseguren su objetividad y veracidad, sino que manifestaría el estado en el que se encuentran las subjetividades sobre las que se genera conocimiento y las que generan conocimiento; las condiciones bajo las cuales subsisten, se reproducen y florecen; y abrirían posibilidades de realización de otras existencias individuales y colectivas.

En el campo de las artes, si la producción artística asume como parte de sus herramientas aquellas teorías pensadas y dialogadas epistémica, reflexiva y afectivamente se posibilita una producción artística que responda en un sentido complejo, no solo a la necesidad de ubicar a las(os) artistas dentro de la historia del arte, identificar su estilo, proponer un manual de instrucciones sobre la pieza (Heinich, 2019), o señalar los elementos de la obra que deban ser analizados; sino que las reflexiones epistémicas situadas, son reflexiones afectivas, existenciales y comunitarias (Walsh, 2013). Pensar, producir o crear situadamente nos puede guiar hacia generar un conocimiento otro, venido de otras(os) sujetas(os), otros espacios, otros cuerpos, pero, sobre todo, a que ese conocimiento esté de forma inmanente relacionado con una praxis afectiva que ayude a garantizar otras formas de ser más libres, justas y felices, como señala Butler (2020) como objetivos de las sociedades actuales, y que vaya de la mano con el reconocimiento público de otros discursos, otras formas de hacer arte y otras formas de existir (Spivak, 2017).

## Fuentes de referencia:

- Antivilo J. (Coord.). (2022). *Trayectorias del pensamiento feminista en América Latina*. México: UNAM.
- Belting, H. (2010). *La historia del arte después de la modernidad*. México: Universidad Iberoamericana.
- Bourdieu, P. y Wacquant, L. (1995). *Respuestas para una antropología reflexiva*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Brenifier, O. (2011). *Filosofar como Sócrates. Introducción a la práctica filosófica*. España: Diálogo.
- Brenifier, O. (s/f). *El diálogo en clase*. Disponible en: <http://www.pratiques-philosophiques.fr/wpcontent/uploads/2015/07/El-dialogo-en-clase-ORIGINAL.pdf>
- Butler, J. (2020). *Sin miedo*. Taurus: México.
- Castro-Gómez, S. (2000). Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la "invención del otro". En E. Lander (Comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Recuperado de: <https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100708034410/lander.pdf>
- De Sousa Santos, B. (2009). *Una epistemología del sur*. México: Siglo XXI-CLACSO.
- Echeverría, J. (1999). *Introducción a la metodología de la ciencia. La filosofía de la ciencia en el siglo XX*. Madrid: Cátedra
- Freire, P. (2022). *La educación como práctica de libertad*. México: Siglo XXI Editores.
- Giunta, A. (2019). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. México: Siglo XXI Editores.
- Hanson, N. R. (1977). *Patrones de descubrimiento. Observación y explicación*. Madrid: Alianza.
- Heinich, N. (2019). *El paradigma del arte contemporáneo. Estructuras de una revolución artística*. Madrid: Casimiro.
- Horkheimer, M. (2008). *Teoría Crítica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Popper, K. (2007). *Conocimiento objetivo*. España: Tecnos.
- Spivak, G. Ch. (2017). *Una educación estética en la era de la globalización*. México: Siglo XXI Editores.
- Toulmin, S. (1964). *Filosofía de la Ciencia*. Buenos Aires: Mirasol.
- Walsh, C. (Ed.). (2013). *Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Tomo I. Quito-Ecuador: Ediciones Abya-Yala.
- Zelman M., H., (2021). Pensar Teórico y Pensar Epistémico: los retos de las Ciencias Sociales latinoamericanas. *Espacio Abierto*, 30(3), 234-244.

# Reseña de *Las sin tierra. Rompiendo el mito de la musa andaluza* de Soledad Castillero Quesada



Ilse Díaz Márquez  
[ilse.diaz@edu.uaa.mx](mailto:ilse.diaz@edu.uaa.mx)

Universidad Autónoma de Zacatecas/  
Universidad Autónoma de Aguascalientes

RESEÑA

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9258-5912>

---

## Resumen

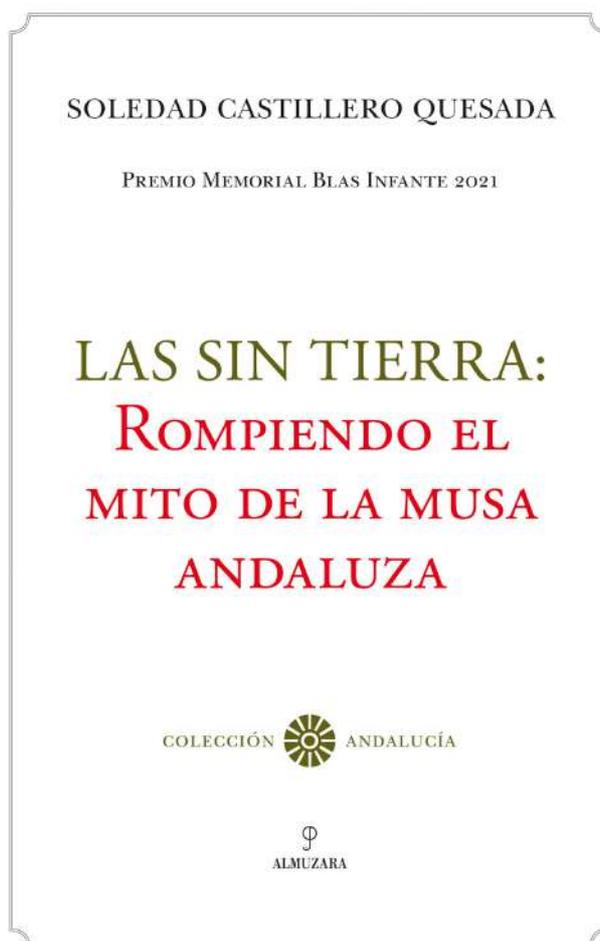
El libro *Las sin tierra. Rompiendo el mito de la musa andaluza*, con el que Soledad Castillero Quesada obtuvo en 2021 el Premio Memorial Blas Infante, es una investigación sobre la situación de las trabajadoras en el campo andaluz, específicamente en el sector del fruto rojo. La autora contrapone a la folclorización con la que a lo largo de la historia del arte se ha representado a las mujeres andaluzas, la lucha histórica de éstas por la reivindicación de sus derechos y la enlaza, a través de la etnografía colaborativa, con la actual lucha de las jornaleras de Huelva, constituyendo de este modo un relato colectivo en el cual queda de relieve que son las mujeres del sur quienes sostienen la alimentación a nivel global.

**Palabras clave:** Andalucía, jornaleras, fruto rojo, andaluzofobia, ética alimentaria

## Abstract

Soledad Castellero Quezada obtained in 2021 the Blas Infante Memorial Award with the book *Las sin tierra. Rompiendo el mito de la musa andaluza*. This book is an investigation about the situation of women workers in the Andalusian countryside, specifically in the red fruit sector. The author presents the folklorization with which throughout the history of art Andalusian women have been represented, and opposes this look to the historical struggle of women for the vindication of their rights. At the same time, the author shows the current struggle of the Huelva workers through a collaborative ethnography. In this way, a collective narrative is created in which it is highlighted that women from the South are the ones who support food globally.

**Keywords:** Andalusia, women workers, red fruits, andaluzophobia, food ethics



Por *Las sin tierra. Rompiendo el mito de la musa andaluza*, la antropóloga, investigadora de la Universidad de Granada y feminista cordobesa Soledad Castellero Quesada obtuvo el Premio Memorial Blas Infante 2021, reconocimiento que tiene el objetivo de divulgar las investigaciones sobre Andalucía en el ámbito de las Ciencias Sociales y las Humanidades, y con ello de contribuir a la resolución de problemáticas vigentes en la actualidad. En su libro, la autora busca abordar dos grandes cuestiones relativas al territorio andaluz: por un lado, se ocupa de las interpretaciones culturales que en torno a éste se han desarrollado al largo del tiempo, las cuales han implicado la construcción de un relato histórico que las más de las veces niega o esconde las experiencias y luchas de las y los oprimidos; por otro lado, nos abre una ventana a la función productiva que Andalucía tiene actualmente en el panorama europeo y global, en donde las mujeres juegan un papel central pocas veces reconocido y menos todavía reivindicado en lo que a sus derechos laborales se refiere.

El posicionamiento de Soledad Castellero es claro desde las primeras líneas de su obra, que dedica a aquellas mujeres “que han blanqueado su andaluza para sobrevivir”; en la declaratoria que la autora lanza en su prólogo, se lee ya una postura antirracista y descolonizadora, pues la autora no buscará observar el contexto andaluz a través de lentes extranjeros y exotizantes, sino que preferirá recuperar las raíces a partir de la militancia de las propias mujeres, haciendo de este modo frente a las idealizaciones impuestas por las lógicas occidentales.

En el primer capítulo del libro, Castellero retoma de Ana Burgos, otra antropóloga, el concepto de *andaluzofobia*, utilizado para hacer referencia al “desempoderamiento histórico” y a la “desposesión de la autoestima” que la identidad andaluza ha venido sufriendo a través de la historia en el contexto del Estado Español moderno. Este fenómeno, nos dice la autora, es comparable a la inferiorización que han experimentado otros pueblos en situación de conquista y colonización, tales como los pueblos indígenas americanos. Aunque Andalucía forma parte de Europa, su ubicación en el sistema-mundo y su devenir histórico le otorgan características que la colocan más cerca de los sures, es decir, debajo de la línea abisal simbólica que divide el lado de lo visible, donde se encuentran los centros de poder hegemónicos, del lado de lo no existente, donde se ubican los territorios dominados.

Esta condición de subalternidad la irá explicando la autora a lo largo de las siguientes páginas, no sin antes plantear la metodología que utilizó para llevar a cabo su investigación.

En este punto, Soledad Castellero se expresa con la misma franqueza con la cual abrió su texto: su intención no es meramente académica, puesto que está íntimamente ligada a lo político. Por esta razón, se ha decantado, desde su formación antropológica, por hacer uso de las etnografías colaborativas, que permiten transgredir lo descriptivo-analítico para conformar redes de conocimiento a partir de la contribución de las personas que forman parte de una misma realidad, a quienes se considera seres con agencia, con capacidad reflexiva, expresiva e interpretativa.

Tras la exposición del aspecto metodológico, Castellero entra de lleno a la tarea de desmitificar la representación de la feminidad andaluza en el arte, signada ésta de manera constante por la folclorización. Para ello, nos lleva en un recorrido en el cual nos va mostrando los arquetipos desde los cuales se ha construido la imagen de las mujeres de Andalucía en la pintura y en el cine. Ya desde el Siglo de Oro, nos indica la autora, el folclorismo ha resaltado en las representaciones de las mujeres del sur de España una belleza erotizada asociada al flamenco en tanto espectáculo. Dicha mirada, continuada por los viajeros del romanticismo, tuvo su culminación en la primera mitad del siglo XX, cuando artistas como George Owen Wynne Apperley o Julio Romero de Torres, crearon obras icónicas donde puede apreciarse hiper sexualización femenina propia de tal visión; también nos presenta Castellero los casos de los cineastas Luis Marquina o Gonzalo García Pelayo, en cuyas películas los personajes femeninos de origen andaluz son esbozados de manera que los rasgos identitarios considerados inferiores -tales como el acento- resultan desechados.

A la percepción estereotipada sobre las mujeres de Andalucía, Soledad Castellero contrapone la trama de organización política que las mismas mujeres han tejido durante años desde el feminismo andaluz, al que se refiere como un “oráculo” que hace posible reconocer la pluralidad de identidades y las intersecciones de clase y de raza que las traspasan. Así, la autora se remite a las primeras publicaciones feministas nacidas en la segunda mitad del siglo XIX, tales como *El pensil gaditano*, donde ya se perfilan las necesidades e inquietudes específicas de las andaluzas, así como a las luchas sindicales y obreras, entre las que resultan paradigmáticas la de las cigarreras de Cádiz o la de la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla, donde a principios del siglo XX las mujeres fueron las protagonistas de una *huelga de brazos caídos* gracias a la cual conquistaron derechos laborales básicos.

De esta historia “yerma”, que todavía espera para ser contada, es de donde Castellero parte para observar el presente de las luchas feministas andaluzas y el esfuerzo de las mujeres por nombrarse desde un sitio distinto, donde sean ellas mismas quienes se presenten.

Por tanto, en el segundo capítulo del libro, titulado “Romper el mito: las condenadas de la tierra”, Castellero profundiza en el sitio que Andalucía ocupa en términos económicos en el sistema-mundo colonial capitalista, específicamente en lo relativo a la producción alimentaria, que se presenta como una superproducción que pone los intereses mercantiles por encima de todas las dimensiones de la vida humana. Así, al recuperar la noción fanoniana, la autora se refiere a las jornaleras que llevan a cabo tales procesos de superproducción. El actual modelo intensivo de producción en Andalucía, especializado en los frutos rojos que se exportan a muchos países europeos, aunado al escaso desarrollo industrial, que genera patrones de dependencia de los grandes centros industrializados, se traduce en una precarización y una exclusión social que alcanzan especialmente a las mujeres.

La autora se centra a continuación en el caso de la provincia de Huelva, en la región conocida como “los pueblos freseros”, y nos presenta un panorama que ciertamente se aleja del análisis cuantitativo para vertebrarse a partir de la ya mencionada etnología colaborativa. De este modo, vamos escuchando las voces de distintas mujeres que trabajan o han trabajado en el sector del fruto rojo. Por ellas nos damos cuenta de las condiciones laborales en medio de las cuales se desempeñan las jornaleras, destacando en sus testimonios el hecho de que la riqueza generada por la exportación agrícola no se redistribuye y, por tanto, no implica que ellas o sus comunidades se vean beneficiadas. Además de esto, desde una perspectiva ecofeminista, Soledad Castellero advierte la relación que se establece entre la explotación de la naturaleza y la explotación de las mujeres: puesto que en Huelva se las contrata a ellas exclusivamente, también el fenómeno migratorio se feminiza. Castellero resalta aquí la brecha que se abre, en lo referente a salarios, modalidad de contratación, pagos de horas extras y vacaciones, entre lo estipulado por las leyes y la realidad, pero también recalca que esta brecha es aún mayor en lo que respecta a las migrantes, provenientes sobre todo de Marruecos, pues al ser racializadas y al tener contratos por temporadas, éstas acceden todavía a menos derechos que sus pares españolas y viven en muchas ocasiones en condiciones de precariedad extrema.

En el tercer capítulo del libro, titulado “La invisibilidad de las mujeres en la agricultura”, plantea Castellero una caracterización de la presencia femenina en el campo andaluz. Aquí, los testimonios de las jornaleras van trazando la ruta para comprender tales condiciones y, al ser contrastados con el testimonio de trabajadores varones, queda de manifiesto cómo los roles heteronormativos se reproducen en el ámbito laboral bajo las premisas que atienden, por ejemplo, a lo biológico, argumentando que la complejidad y la delicadeza femenina resultan idóneas para soportar las largas jornadas de trabajo y para manipular las frutas.

También se ocupa la autora de otros aspectos que invisibilizan el trabajo de las jornaleras y que merman sus derechos, tales como las dificultades que encuentran para ser titulares de explotaciones agrarias, las contrataciones eventuales condicionadas por las condiciones climáticas, el salario a jornal, la variabilidad en las horas de jornadas laborales, el trabajo a destajo y las pésimas condiciones de higiene que afectan incluso a su salud menstrual. Castellero nos muestra, a partir del análisis de los discursos recopilados, cómo no es posible, atendiendo al panorama anterior, considerar la feminización de la pobreza sólo en términos monetarios, pues esta alcanza múltiples dimensiones de la existencia, pasando por la imposibilidad de cubrir las necesidades primarias.

Por otro lado, la autora reitera constantemente, desde la ética alimentaria, la necesidad de reconocer que, aunque son las mujeres las que en repetidas ocasiones sostienen la alimentación a nivel global, paradójicamente éstas ven limitado su acceso tanto a la alimentación como a una vida digna. Bajo la misma ética, que implica además un enfoque de sostenibilidad, resulta igual de pertinente marcar la distancia que hay entre las reivindicaciones de los agricultores -a quien Castellero también entrevista- y las de las jornaleras organizadas, pues mientras los primeros piden precios dignos para su producción, las segundas luchan por el respeto a sus derechos más fundamentales.

En el último capítulo, “Volver a ser las que fueron”, Soledad Castellero retorna a la figura de Blas Infante, paradigmática en la conformación de la identidad andaluza y en la resistencia frente a las desigualdades. La letra del himno de Andalucía, compuesta por Blas Infante, es retomada por Castellero también en femenino, para marcar una continuidad histórica entre las luchas de las cigarreras, obreras y escritoras de antaño, y las jornaleras del presente. La voz de Ana Pinto, portavoz de Jornaleras de Huelva, así como las de Fátima, Belén y Lucía, integrantes de este mismo colectivo, se deja escuchar en esta parte del texto. Dicha organización, además de reivindicar los derechos laborales de las trabajadoras, busca concientizar a la sociedad acerca de a quiénes pertenecen las manos que ponen la comida en nuestra mesa. Los testimonios que nos presenta Castellero conforman finalmente la narración de cómo las mujeres “siempre están apagando fuegos” y de cómo, incluso frente al peligro del desempleo o de las represalias, han decidido no callar. El capítulo dedica también espacio al relato que las integrantes del colectivo hacen sobre lo ocurrido en el campo durante la pandemia de covid-19; en esos meses las labores continuaron, pero mientras los precios de la fruta fueron en aumento, las garantías laborales y de seguridad de las jornaleras disminuyeron considerablemente.

En *Las sin tierra. Rompiendo el mito de la musa andaluza*, encontramos realizada la consigna de aunar, no sólo en lo que respecta al método investigativo, sino en el planteamiento y en el análisis de la situación de las mujeres en el campo andaluz, el rigor antropológico, la agudeza teórica, la militancia política y, sobre todo, la voluntad de escribir un relato de manera colectiva. A ello hay que sumar el estilo del texto, que rehúye asimismo los academicismos, logrando la autora una prosa fluida, así como un didactismo y una claridad que lo hacen asequible a un público amplio y no especializado. Del mismo modo, vale la pena destacar la naturalidad con la que Castellero enlaza la crítica a las representaciones artísticas y el relato de la lucha organizada de las mujeres, el pasado y la interpretación de un presente, el del campo andaluz, que ella misma señala, está en construcción permanente. Finalmente, no queremos dejar de apuntar la enorme importancia que encontramos en el posicionamiento en torno a los procesos de producción y la ética alimenticia que defiende la autora. Como lectoras no andaluzas, pero sí mexicanas, situadas en los sures globales y en una región donde la migración hacia los Estados Unidos es parte de la existencia cotidiana, encontramos cercana la realidad a la que Soledad Castellero se refiere y acompañamos las luchas de las jornaleras desde un feminismo de la periferia, con la misma voluntad de recuperar las historias de las nuestras. Así lo dialogamos en septiembre pasado, cuando Soledad Castellero presentó su libro en el III Coloquio Internacional Arte, Imagen y Sonido de la Universidad Autónoma de Aguascalientes. Esperamos seguir compartiéndolo.

## Bibliografía

Castillero Quesada, Soledad, *Las sin tierra. Rompiendo el mito de la musa andaluza*. Córdoba: Almuzara, 2022, 169 pp.