post(s)

ISSNe: 2631-2670



Alejandro Sánchez Vigil
Andrea Guízar
Angel Salazar
Diana Barquero-Pérez
Estefanía Piñeiros
Géraldine de Neuville
Jorge David García
Juan Esteban Garay
Lucía Rodríguez
Luz Álvarez Garzón
María Campiglia
Martina Miño Pérez
Raúl Silva
Sofía Acosta
Topote de Acahual
Valentina Tobón

I. Boltvinik, ed.

post(s) Serie monográfica • junio 2026 • Quito, Ecuador
Universidad San Francisco de Quito USFQ
Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA
http://posts.usfq.edu.ec

post(s)

Universidad San Francisco de Quito USFQ
Campus Cumbayá, Quito 170901, Ecuador. https://libros.usfq.edu.ec/

USFQ PRESS es la casa editorial de la Universidad San Francisco de Quito USFQ. Fomentamos la misión de la universidad al divulgar el conocimiento para formar, educar, investigar y servir a la comunidad dentro de la filosofía de las Artes Liberales.

post(s) volumen 13 • junio 2026
Serie monográfica
Primera edición: junio 2026

ISSN de la serie: 1390-9797
ISSNe: 2631-2670
ISBNe: 978-9978-68-354-5
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v13i

post(s) es una publicación semestral del Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas de la Universidad San Francisco de Quito USFQ. Su propósito es reflexionar sobre las discusiones y debates que tienen lugar dentro de los estudios culturales y las prácticas artísticas, tanto a nivel local como regional e internacional.

Los ejes temáticos de ***post(s)*** se construyen en conjunto entre los integrantes del Comité Editorial y los editores invitados a colaborar con la publicación. Cada edición pone énfasis en la praxis profesional, artística y académica —la creación es un eje aglutinante de esta publicación. ***post(s)*** publica textos de investigación académica, creando también espacios para formas experimentales y performativas de escritura y producción de conocimiento.

Los artículos de ***post(s)*** se publican en inglés y/o en español. Además, en cada número se traducen al español textos relevantes para el tema de la edición que circulan únicamente en inglés y que el Comité considera fundamental poner a circular en un contexto hispanohablante.

La publicación tiene como público principal a las comunidades académicas vinculadas a la investigación post disciplinar, y a un público más amplio interesado en comprender las transformaciones de la sociedad contemporánea, vistas desde una perspectiva vinculada a las teorías críticas, los estudios culturales, el criticismo cultural, desde sus orígenes hasta su actualidad contemporánea.

Editora en este volumen
Ilana Bolvinik, Ph. D. en Ciencias Sociales y Humanidades por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa, México.

Autoras en esta edición
Alejandro Sánchez Vigil, MA. (Universidad Veracruzana de México)
Andrea Guízar, MA. (Universidad Nacional Autónoma de México)
Angel Salazar, MA. (Universidad nacional de Tres de Febrero, Argentina)
Diana Barquero-Pérez, MA. (Universidad Nacional Autónoma de México)
Estefanía Piñeiros, Ph. D. (Pontificia Universidad Católica del Ecuador)
Géraldine de Neuville, MA. (UCLouvain, Bélgica)
Jorge David García, MA. (Universidad Nacional Autónoma de México)
Juan Esteban Garay, Lic. (Universidad Nacional de Colombia)
Lucía Rodríguez, MA. (Universidad Nacional Autónoma de México)
Luz Álvarez Garzón, Lic. (Universidad Nacional de Colombia)
María Campiglia, Ph. D. (Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, México)
Martina Miño Pérez, MA. (Universidad San Francisco de Quito USFQ)
Raúl Silva, MA. (Coletivo editorial Big Dumb Object)
Sofía Acosta, Lic. Artista visual
Topote de Acahual, comunidad cultural y de investigación transdisciplinaria
Valentina Tobón, Lic. (Universidad Nacional de Colombia)

Dirección editorial
Anamaría Garzón Mantilla, Ph. D. (c) Universidad San Francisco de Quito USFQ)

Coordinadora editorial
Bernarda Troccoli, MA. (Universidad San Francisco de Quito USFQ)

Comité editorial
Agata Mergler, Ph. D. (York University, Canada)
Christian León, Ph. D. (Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador)
Eduardo Carrera, Ph. D. (c). (University of Pennsylvania, Estados Unidos)
Florencia Portocarrero, MA. (Pontificia Universidad Católica de Perú)
Hugo Burgos, Ph. D. (Universidad San Francisco de Quito, Ecuador)
Jaime Sánchez, Ph. D. (c). (Pontificia Universidad Católica del Ecuador)
Juan Fabbri, Ph. D (c). (Universidad Mayor de San Andrés, Bolivia)
Juan Pablo Viteri, Ph. D. (Universidad San Francisco de Quito, Ecuador)
Lucía Durán, Ph. D. (Museo de Arte Precolombino Casa del Alabado, Ecuador)
Luciana Musello, MA. (Universidad San Francisco de Quito, Ecuador)
Miguel Loor, Ph. D. (Monash University, Australia)
Santiago Castellanos, Ph. D. (Universidad San Francisco de Quito, Ecuador)

Comité internacional
Ana María León, Ph. D. (Harvard University, Estados Unidos)
Cassandra Barnett, Ph. D. (Massey University, Nueva Zelanda)
Diego Falconí Travez, Ph. D. (Universidad San Francisco de Quito USFQ, Ecuador)
Gracia Trujillo, Ph. D. (Universidad Complutense de Madrid, España)
Humberto Beck, Ph. D. (El Colegio de México, México)
Joseph Pierce, Ph. D. (Stony Brook University, Estados Unidos)
Juana María Rodríguez, Ph. D. (University of California, Berkeley, Estados Unidos)
Lisa Blackmore, Ph. D. (University of Virginia, Estados Unidos)
Liz Montegary, Ph. D. (Stony Brook University, Estados Unidos)
Miguel Ángel Hernández, Ph. D. (Universidad de Murcia, España)
Mijail Mitrovic, Ph. D. (Pontificia Universidad Católica de Perú, Perú)
Sergio de la Mora, Ph. D. (Universidad de California, Davis, Estados Unidos)
Suzzane Lacy, Ph. D. (University of Southern California, Estados Unidos)
X. Andrade, Ph. D. (Universidad de Los Andes, Colombia)

Coordinación editorial: Bernarda Troccoli
Diseño y diagramación: Krushenka Bayas Ramírez
Imagen de portada: *Piña carbonizada*. Diana Barquero Pérez, 2026. 20 x 12 x 10cm (Aproximadamente). Fotografía: cortesía de la artista. Pieza de la investigación *La real y verdadera historia de una fruta llamada piña*.
Diseño de portada: Krushenka Bayas Ramírez
Revisión de estilo: Andrés Cadena (La Caracola Editores)
Revisión de estilo en Inglés: Janine Harriet Berger
Asistencia editorial: María Piedad Carrillo y Santiago Ríos

Se sugiere citar este volumen de la siguiente forma:
Bolvinik, I. (ed.) (2026) *posts(s)*, volumen 13. USFQ PRESS.

Catalogación en la fuente. Biblioteca Universidad San Francisco de Quito USFQ

post(s) [Publicación Periódica] / Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas de la Universidad San Francisco de Quito. Editor general: Santiago Castellanos.--v.1 (ago.2015)-. -- Quito: Universidad San Francisco de Quito, 2015
v. cm.
Anual
ISSN: 1390-9797
1. Comunicación--Publicaciones seriadas. -- 2. Artes contemporáneas--Publicaciones seriadas. -- I. Universidad San Francisco de Quito. Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas. -- II. Castellanos, Santiago, ed.
LC: AP 63 .P67
CDD: 056.1

Más información sobre la serie monográfica **post(s)**:
http://posts.usfq.edu.ec
Contacto
Universidad San Francisco de Quito USFQ

Att. Anamaría Garzón Mantilla, *post(s)*
Calle Diego de Robles y Vía Interoceánica
Casilla Postal: 17-1200-841
Quito 170901, Ecuador

Los artículos de este volumen están registrados bajo la licencia de creative commons CC BY-NC-SA: Reconocimiento – NoComercial – CompartirIgual. No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original.

Las imágenes de este volumen están registradas bajo la licencia de creative commons CC BY-NC-ND: Reconocimiento – NoComercial – SinObraDerivada. No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.

El uso de nombres descriptivos generales, nombres comerciales, marcas registradas, etc. en esta publicación no implica, incluso en ausencia de una declaración específica, que estos nombres están exentos de las leyes y reglamentos de protección pertinentes y, por tanto, libres para su uso general.
La información presentada en este libro es de entera responsabilidad de sus autores. USFQ PRESS presume que la información es verdadera y exacta a la fecha de publicación. Ni la USFQ PRESS, ni los autores dan una garantía, expresa o implícita, con respecto a los materiales contenidos en este documento ni de los errores u omisiones que se hayan podido realizar.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

12 **Filamentos y ensamblajes: ecotonos en la investigación artística**
Ilana Boltvinik

AKADEMOS

24 **Notas desde el desdoble de una batería de Litio: control de cuerpos y normalización de la diferencia**
Lucía Rodríguez

46 **Naturaleza por aceleración. Regímenes de visualidad del ecosistema guanero entre los siglos XIX-XX**
Raúl Silva

90 ***Haibun* de la laguna del Castillo. Una ruinosa convergencia entre natura y polis**
José Alejandro Sánchez Vigil

118 **Filming the thickness of care ecotones: an exploratory tool in the making**
Géraldine de Neuville

RADAR

138 **La real y verdadera historia de una maravillosa fruta llamada piña**
Diana Barquero-Pérez

154 **Alimentos inadvertidos: cartografías experimentales para relaciones multiespecie**
Valentina Tobón Espinosa, Juan Esteban Garay y Luz Álvarez Garzón

168 **ONDA**
Sofía Acosta

188 **Parvada de voces: reflexiones sobre creación, investigación y archivo alrededor del proyecto AVEs**
Jorge David García

VIDERE

206 **Mantys/Nepenthes**
Martina Miño Pérez

220 **El cuerpo del agua**
María Campiglia

PRAXIS

238 **Dolores plásticos**
Andrea Guízar

260 **Brotes para acahualear el mundo**
Topote de Acahual

276 **Chimborazo: prácticas relacionales en un paisaje cambiante**
Estefanía Piñeiros

290 **Cristalizar el vacío: entre vida mineral, tecnologías y ecologías más-que-humanas**
Ángel Salazar

306 PROCESO EDITORIAL

INTRODUCCIÓN

FILAMENTOS Y ENSAMBLAJES: ECOTONOS EN LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

Ilana Boltvinik

Ilana Boltvinik, artista que explora los entramados entre teoría y visualidad. Investigadora del Instituto de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana. Co-fundadora de colectiva TRES (2009). Ha tenido más de 30 exposiciones individuales en América, Europa y Asia; y más de 40 colectivas en México y en el extranjero. Correo electrónico: iboltvinik@uv.mx

- Doctora en Ciencias Sociales y Humanidades por la Universidad Autónoma Metropolitana, Cuajimalpa.

Lluvia de ideas, de proyectos, de pensares y de sentires. El ejercicio editorial, al igual que el curatorial, implica dejarse atravesar por diversas formas de atención, de flujos de pensamientos y formas de hacer. Mirar con maravilla el desdoblamiento de una propuesta inicial.

Como editora invitada para este número 13 de *post(s)*, el punto de partida fue la noción de ecotono que se conoce, desde una definición estrictamente ecológica, como un área de transición entre dos ecosistemas o biomas, tal como el encuentro entre un bosque y la orilla de un río. Son regiones que funcionan como intersticios, un «borde grueso» que se reconoce como zona de gran biodiversidad (**Kahn y Burns**, 2020, p. 201). Los ecotonos reverberan y funcionan como un (pre)texto para convocar a la investigación artística, que también es un «borde grueso», por ser tan diversa, polisensorial y multiformato, al no obedecer una metodología predeterminada y más bien construirse en cada caso. Ambos funcionan como espacios de ensamblajes poco comunes y singulares, donde se difuminan las categorías fijas, se entremezclan y se desordenan. En palabras de Meghan **Mick** (2024), los ecotonos crean oportunidades y no restricciones para la interacción y el compromiso, traspasando los límites o bordes. Es una provocación para filtrarse en los bordes disciplinares y también en los geopolíticos; disolver y envolver la separación entre praxis y teoría, entre sujeto y objeto, como lo muestran muchas de las contribuciones de este número. También es el lugar donde colisionan dos o más tipos de saberes, políticas, economías. Una maraña de vida orgánica e inorgánica que genera entramados colectivos y complejos entre lo humano y lo más-que-humanx. Espesuras y viscosidades interconectadas a través de la materia y la energía, de minerales y de sonoridades. Los ecotonos, como el arte basado en la investigación, están plagados de ambigüedades conductoras y de incertidumbre. Son espacios para movilizar nuestro punto de vista, para registrar nuestras afectaciones mutuas. En palabras de Henk Slager (**Balkema y Slager**, 2004, p. 12), es una investigación dirigida a lo particular, al conocimiento local, con un énfasis en la autonomía: «La práctica [artística] se ha convertido en una referencia dinámica para la experimentación basada en la teoría».

Fecha envío: 11/06/2026
Fecha de aceptación: 11/06/2026
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v13i.4375
Cómo citar: Boltvinik, I. (2026). Filamentos y ensamblajes: ecotonos en la investigación artística. En *post(s)*, volumen 13 (pp. 12-21). USFQ PRESS.

CC BY NC SA

Por otro lado, hoy en día es indispensable pensarnos desde la coexistencia y convivencia humana y con lo más-que-humanx y sus materialidades. En otras palabras, advertir la importancia de estar dentro de un entorno, participar de él. La crisis climática exige otro tipo de compromiso con el medio ambiente en su sentido más amplio, más íntimo, más atierrizado, planteando el término como la hibridación entre estar conectadxs con la tierra y estar impregnadxs del sitio desde donde laboramos. De esta forma, la abstracción inabarcable del cambio climático aparece como una experiencia concreta, situada. Si las palabras son guías, tomar prestado el término *ecotono* para la investigación artística conlleva intrínsecamente ese vínculo medioambiental, está contextualizada, situada en un espacio-tiempo específico y singular con convivencias interespecie, conocimientos más-que-humanxs. Sin pasar por alto fenómenos socioambientales complejos como los proliferantes extractivismos, guerras y genocidios que nos envuelven planetariamente, imaginemos los bordes gruesos que producen biogeografías irrepetibles, tanto por sus topografías como por las formas de vida que los habitan. ¿Cómo trabajar desde el saber encuerpado y empático hacia las otredades convergentes? «La lucha contra la extinción de las especies debería movilizar pasiones alegres». Reflexionemos en las palabras de la etológa-filósofa Vinciane **Despret** (2022).

Esta compilación de textos es una invitación para que el cruce entre arte, investigación y entorno sea una aproximación potente para vivir y comunicar desde la pasión por el conocimiento, desde lo indómito del campo artístico y desde la atención medioambiental. ¿Cómo aprender a escuchar al territorio, a dialogar con él de formas recíprocas, sostenidas con humildad? Una ecología radical, con intimidad reveladora.

Regreso de vuelta al ejercicio editorial que nos reúne. A partir de la convocatoria y a través de la lectura de textos que llegan a esta edición, el ejercicio editorial resultó en un ensanchamiento de los bordes gruesos propuestos en un inicio, que amplió la noción de ecotono y el pensar las complejidades de la investigación artística. Un borde grueso que engordó y se enriqueció durante este viaje de lectura, relectura, diálogo, edición, revisión; no solamente de lxs autorxs y mío, sino de un sinfín de personas que hacen posible la materialidad final de la revista, editoras comprometidas, lectorxs generosxs, diseñadora.

La maravilla de la escritura y de su aglutinación en una revista como *post(s)* es que puede poner en proximidad elementos aparentemente distantes. Conviven en este espacio la inmaterialidad del espectro radioeléctrico, un archivo de voces humanas, trabajadores de limpia, un lago, un volcán, alimentos espontáneos, elíxires territoriales, el guano, el monocultivo, el agua, la sal, el litio, el plástico y la inteligencia artificial. En contigüidad, estas indagaciones proveen un panorama de la gran potencialidad de la investigación artística, pero también del gran

compromiso que cada unx de lxs autorxs tuvo y tiene con el territorio. Desde escalas microscópicas dentro del agua, pasando por territorios específicos —todos en América Latina— hasta la dimensión espaciotemporal de la crisis planetaria, cada trabajo presta atención a los vínculos, los nutre, los cuida.

Aunque hay un sinnúmero de formas para reflexionar sobre la riqueza y las articulaciones que generan las contribuciones de este número, me concentraré en dos aspectos que quisiera resaltar cuando pensamos las artes como una plataforma de investigación desplegada, filamentosa, y no como un sistema de producción de objetos sensibles dispuestos a la contemplación. El primer aspecto es preguntarnos sobre las cualidades y acercamientos diversos del arte basado en la investigación: sus metodologías, tácticas de articulación, discursos, fundamentos (tanto teóricos como prácticos), sus complicidades, entre otros abordajes. El segundo se enfoca sobre los resultados —escriturales y materiales— de estos mismos procesos; sobre cómo se puede ampliar el repertorio de los modos de traducción del mundo material tridimensional (experiencias, encuerpamientos, percepciones, sensaciones) a un formato de escritura bidimensional, muchas veces experimental. Dicho de otro modo, siendo esta una revista dedicada a la exploración escritural amplia, sin dejar de lado la rigurosidad, la segunda aproximación se concentra en las maneras en que, desde el arte, se pueden ofrecer otros modos de expresión escrita.

I. Filamentos multiformes de la investigación

Adentrarse en artes como una plataforma de investigación que desborda y rompe con las perspectivas cualitativas o cuantitativas es atrevernos a ensanchar los lindes, métodos, preceptos de lo que significa esta profunda y comprometida tarea de la investigación: de dedicarle tiempo, cuerpo, pensamiento, imaginación, experimentación, especulación; de seguir las pistas, desdoblarlas, conectarse con aquello que nos cautivó, pelearse con ello también. Supone mucha curiosidad por lo desconocido y darnos la oportunidad de descubrir lo inimaginable, de generar complicidades que tanto urgen en este planeta dañado. Ante la complejidad planetaria, las artes no solamente permiten instaurar metodologías polisensoriales (visuales, aurales, táctiles), polifónicas y multiformato, con rutas diferentes, sino que las promueven volviéndose complementarias a otro tipo de investigaciones (**Sullivan**, 2006).

En este número encontrarán exploraciones que parten de la inmaterialidad sonora: frecuencias radiofónicas, registros de voces humanas y voces de la montaña. También, materialidades densas y concretas, como minerales, guano, piña… todas, con sus historias imperiales, con preguntas sobre por qué y cómo existen hoy en día pese a las luchas de poder.

El silencio o la ausencia como principio investigativo es una herramienta que potencializa la exploración especulativa, como lo muestra Sofía Acosta en su texto «Onda». Desde una voz reflexiva y hondamente personal, construye posibilidades de conexiones a distintos niveles y escalas. «Onda» es un ejemplo de cómo una cuestión personal convive armónicamente con la teoría, y de hecho no solamente convive: es un fuego que guía, que ancla la vibración incesante del vínculo materno.

Al descubrir una circulación de ondas invisibles omnipresentes que envuelven a todo ser, viviente o no, Acosta nos recuerda que la posibilidad de comunicarnos —expresar y escuchar— muchas veces está mediada por tecnologías, lo que implica una cuestión política y ética, una disputa constante por el derecho a comunicarnos, poder hablar y poder ser escuchadxs. Por consiguiente, la radio puede funcionar como un arma de evangelización, como una herramienta de autonomía territorial, o bien como puente con nuestros seres queridos.

Siguiendo con la potencia de frecuencias inmateriales que cargan sonido, Jorge David García reflexiona sobre las grabaciones de exploraciones vocales humanas. Nuestras voces no como mera posibilidad de emitir sonidos o palabras, sino como potencias para traer al presente memorias recónditas, casi ancestrales, un encuerpamiento consciente. Atravesar nuestras posibilidades sonoras en talleres, espacios de trabajo conjunto, permite internarse en las densidades temporales y afectivas de las evocaciones del sonido humanx: es transitar de la voz autoral a la «voz alteral» (la voz de otrx, de la alteridad). Encontrarse con la potencia colectiva que denomina «epistemologías de la parvada». El Archivo de Voces Espectrales (AVE) que presenta García en el texto «Parvada de voces» nos invita a entender que al realizar una investigación siempre aparece lo inesperado, emerge una profundidad gozosa. El deleite de encontrarse con lo no previsto y saber que siempre hay una posibilidad para reinventar lo que hacemos y cómo lo hacemos.

Estefanía Piñeiros, en «Chimborazo: prácticas relacionales en un paisaje cambiante», nos subraya que la relación acústica rebasa la escucha humana, pero, al igual que las ondas radiofónicas, le da forma al paisaje habitado. Piñeiros recurre a muchos instrumentos de grabación, decisiones técnicas que le permiten ampliar los registros sonoros dentro y fuera de nuestro alcance: rugidos corporales internos, pero también las singularidades de la alta montaña, el Chimborazo en los Andes, la mayor protuberancia del planeta que tanto fascinó al explorador Alexander von Humboldt.

El sonido nos permite espacializarnos, situarnos y ubicarnos espacio-temporalmente; pero poner la misma atención y simetría a los sonidos internos del cuerpo (como la respiración), a los externos (cuando pisamos el suelo al caminar), y los propios de la alta montaña (como «pájaros, goteos, crujidos y fracturas del hielo»), convierte la escucha en un archivo de las relaciones complejas entre humanxs y más-que-humanxs (bioculturalidad). La táctica investigativa

de Piñeiros conecta la etnografía y los estudios acústicos, transiciones auditivas que disuelven el adentro y el afuera. A través de traducciones audiográficas, Piñeiros nos recuerda que la escucha es polisensorial, el conocimiento medioambiental se confecciona a través de la interacción cotidiana y constante con el entorno: cuando entendemos que la montaña habla, canta, siente, regala. Las prácticas de escucha profunda, presentes de maneras variadas en toda la revista, enseñan que no se trata solamente de comunicarnos, sino una relación exigente del cuerpo, el lugar y sus materialidades: una experiencia ambiental. La escucha profunda implica nuestro cuerpo entero, nuestra atención dirigida.

Caminar atentamente también puede ser una forma de escucha profunda, y varias participaciones hacen usos heterogéneos de este método. En 1986 Richard Long presentó su pieza *Walking a Circle in Mist*, una propuesta muy sencilla pero altamente evocativa. Un trazo circular en el piso sirve como guía para caminar en una atmósfera con neblina tan tupida que hace imposible ver. El círculo, más que delinear un recorrido monótono, es una guía para no perdernos durante la meditación profunda que sucede al caminar en silencio. Al clausurar la vista, otros sentidos se abren y expanden. Alejandro Sánchez, en «*Haibun* de la laguna del Castillo», nos narra un caminar incesante, serpenteantemente circular y repetitivo como el de Long, pero alrededor de una laguna llena de sorpresas. En este caminar devela las pequeñeces desapercibidas de un paisaje biocultural formidable. Al igual que Acosta, también parte y nos involucra desde lo personal —la relación cotidiana del autor con su cambiante entorno: la laguna del Castillo, en las proximidades de Xalapa, México—, pero en el caso de Sánchez, en la correlación con la historia —política y económica— de un lago en proceso de ser deglutido por la ciudad.

Caminar tiene tantas dimensiones como la investigación misma. Puede, como Long, ser una forma de pensamiento hondo, una forma de descubrir complejidades y capas de existencias en nuestra cotidianidad, y también es la forma más común de transporte y puede implicar migrar, por nombrar solo algunas de sus manifestaciones. En castellano, *agarrar el camino* significa emprender un trayecto hacia algún lugar. Esta es la primera de diez entradas en el manifiesto «Brotes para acahualear el mundo», escrito a cuatro manos por parte de la comunidad cultural Topote de Acahual, situado en territorio veracruzano, en México. Agarrar camino es otra propuesta del caminar como una forma de pensar profundamente. Alentando el paso, la mente se pausa y nos deja divagar atentamente. Después, es necesario accionar y descansar, dejarse afectar y defender. Las diez entradas del manifiesto utilizan la potencia de la metáfora movilizadora para enlazar una multiplicidad de prácticas artísticas y pedagógicas con y desde el conocimiento de los ciclos de cultivo ancestrales. Reverberar con las tierras que requieren de tiempos, ciclos, cuidados, descansos.

Investigar también es encuerpar el territorio, trabajar en y desde, aprendiendo de la tierra y de todas aquellas personas que llevan vidas dedicadas a ella.

Así como el caminar y la escucha son polisensoriales, la traducción, interpretación o presentación desde la práctica artística se ha cuestionado la primacía de la vista sobre otros sentidos perceptuales que aparecen en formatos múltiples. Lo repito incesantemente: investigar también es encuerpar el territorio, y hay muchas formas de hacerlo.

Martina Miño Pérez presenta una serie de fotografías de su pieza *Mantys/ Nepenthes.* Un extraño pero frágil artefacto sobre un fondo negro y misterioso aparece con un líquido rojizo. En su pieza, Miño nos convoca a ingerir un elíxir hecho de la fermentación y maceración de ocho plantas, hierbas, cortezas y raíces de la Amazonía ecuatoriana que han sido perturbadas por la extracción petrolera. Al ofrecernos una manera de ingerir su territorio, no queda más que preguntarse cómo el territorio guarda sus memorias agrias, qué esconde en sus suelos, aguas y aires. Cómo las comunica para que devengan otra forma de escuchar, probar, sentir. ¿A qué sabrá el brebaje del despojo y de la extracción?

Si en el territorio está guardada la historia política, cultural y ecológica, también lo están las amnesias y olvidos ocasionados, producidos, forzados. «Alimentos inadvertidos» nos ofrece la posibilidad de lo quizá-comestible. Así como el silencio o la ausencia funcionan como un principio investigativo, las dudas y zonas indefinidas también son motor de la curiosidad crítica. ¿Cómo deshacernos de nuestros prejuicios, de la aculturación impuesta, de los mecanismos de control alimentario? Valentina Tobón, Juan Esteban Garay y Luz Álvarez comparten sus experiencias en campos con el semillero Lab a-PTSE en Colombia, una serie de hallazgos en forma de banquetes a escalas diminutas, banquetes compartidos, rastreo de recetas para convivir y resistir: una ecología de apetitos heterogéneos y multiespecie que celebran la alimentación más allá de los sistemas de producción y distribución capitalista. Entrelazando saberes, mirares y gustos, una necesidad alimentaria puede producir relaciones de complicidad y de apoyo humanx y más-que-humanx, coexistencias de cooperación. A través de metodologías arraigadas al territorio, conversaciones, observaciones táctiles, afectivas, atentas y, sobre todo, ingeridas, emerge la historia de las cosas que guardamos y de las que perdemos —como el conocimiento ancestral de nuestras vegetaciones—.

En una materialidad más densa pero no menos íntima, que pasa de un fluir caminante o una ondulación sonora a la materia en estado sólido, Lucía Rodríguez articula su cuerpo atravesado por los efectos del litio en un cruce entre lo íntimo y lo técnico, lo encuerpado y lo científico. Despliega correspondencias multiescalares de este mineral, fármaco y pila a la vez. «Notas desde el desdoble de una batería de litio» utiliza la estrategia del rastreo y de las asociaciones para desarticular las diferencias escalares y desdibujar los límites entre organismo y entorno. Somos

lo que entra a nuestro cuerpo, pero también nuestro cuerpo tiene la capacidad de cambiar el entorno. Al desdoblar pilas de celular, Rodríguez se permite desdoblar a su vez las capas inscritas detrás de todo control mineral y farmacéutico.

En reverberación con ella, «Cristalizar el vacío», de Angel Salazar, indaga en los comportamientos de la sal para hablar con la propia materialidad que involucra el litio. Su texto reflexiona sobre el balance estético-poético y los procesos que se necesitan para materializar la sal como archivo mineral. Un diálogo y punto de encuentro entre tecnologías, visualizaciones, ciencia y práctica artística.

Para finalizar el despliegue de algunas posibilidades y herramientas de la investigación artística, «Filming the thickness of care ecotones», de Géraldine de Neuville, cuestiona los lindes y límites de la investigación espesa, esa que requiere de presencias y movimientos, negociaciones y ajustes. El sistema de gestión de residuos de la Ciudad de México se mueve en la penumbra a plena luz. Como sistema invisibilizado —nadie quiere ver la basura, ni sus recolectores—, está lleno de fracturas, derrumbes, pero también de muchos cuidados y solidaridades. Narrarlo, nos dice la autora, no es suficiente, solamente se pueden captar las fragilidades a través del cine, con el movimiento audiovisual que recupera y registra profundas sutilezas donde se asoman las estrategias variadas del cuidado.

II. Desbordes escriturales

En segundo término, los resultados escriturales de las indagaciones artísticas también proponen ejercicios de ruptura con las escrituras académicas, sin perder el rigor que implica una revista indexada dentro del marco de una universidad. En y desde las artes se apela a experimentos de escrituras otras, géneros indefinidos o textos inusuales. En este número encontramos desde entrelazamientos de imagen y escritura, no a modo de ilustración sino como complementos y potencialidades mutuas, pasando por diarios narrativos que nos permiten adentrarnos en los procesos creativos, haikús que evocan la vida lacustre, intercambios epistolares para trazar la historia a través de exploraciones artísticas-especulativas que abordan archivos históricos, y también escrituras académicas desde las artes.

María Campiglia, en «El cuerpo del agua», nos transporta a otras escalas de la percepción a través de la poética del agua y sus microscópicos mundos internos, mundos transparentes que se escapan de lo visible humanx. Imágenes y lógicas de bordes y (des)bordes porosos, yuxtapuestos. Entre imagen y texto, Campiglia nos abre la posibilidad de ver y de imaginar aquello que escapa de la vista humana. Apela a la imaginación poética que convoca a un ecotono vertical, donde integra escalas microscópicas con el vasto océano en un baile visual y textual.

En «Dolores plásticos», Andrea Guízar se adentra en el formato de diario para narrar los procesos del hacer-pensar artístico, y con ello nos abre una

ventana al proceso de la práctica artística. Propone, con estilo juguetón, una forma otra de ordenar ideas que se van entrelazando de manera rizomática conforme avanza el texto. En esta navegación no lineal y casi hipertextual, conecta cosas aparentemente dispares y lejanas, como el plástico, la inteligencia artificial y el *body horror*. El diario como posibilidad escritural permite integrar una multiplicidad de formas investigativas: la documental, indagaciones visuales, experimentación tecnológica y asociaciones poéticas.

Diana Barquero-Pérez utiliza la ruta del intercambio epistolar para ubicarnos en la historia especulativa del monocultivo de piña, que tanto ha afectado el campo de Costa Rica. «La real y verdadera historia de una maravillosa fruta llamada piña» condensa, al igual que el ensayo de Guízar, la posibilidad de incorporar múltiples indagaciones históricas, documentales y visuales, de una forma lúdica pero profundamente escrupulosa, para subrayar la urgencia de revisar las intenciones imperiales y sus consecuencias. Barquero se pregunta por las representaciones tan lejanas e inexactas de la piña por parte de la realeza europea.

Raúl Silva usa una estrategia similar en «Naturaleza por aceleración», pero con un resultado completamente distinto. Si bien ambxs recurren a archivos visuales de representaciones históricas (Barquero de la piña y Silva del guano), Barquero se enfoca en la narrativa y la imaginación, mientras que Silva desarrolla una escritura de carácter más académico. Al elaborar una descripción minuciosa de las imágenes del siglo XIX-XX del ecosistema guanero en Perú, Silva nos ayuda a mirar y revisitar las imágenes varias veces para descubrir sus capas narrativas. Nos recalca que toda imagen es una construcción ideológica de imaginarios: en el caso del guano, la ficción de ser un recurso infinito. Ambxs autorxs comparten preguntas y preocupaciones sobre la colonia, el extractivismo y los efectos de su violencia inmediata y lenta en los desarrollos de sus respectivos países y en sus ecologías perturbadas.

Finalmente, les invito a pensar en todas las cosas que se encuentran entremedio, entre cada texto, entre cada metodología, tema o forma escritural. Es una oportunidad para detenernos y concentrarnos en sus posibles maneras de hilvanaje o de cocción. Propuse dos; los procesos multisensoriales de investigación y los múltiples formatos de escritura, pero aún queda una multiplicidad filamentosa de potencias. De lo intangible a lo concreto, de lo diacrónico a lo sincrónico, de la metáfora al análisis. Al mezclar los ingredientes presentes en cada texto, ¿qué banquete sorprendente podemos articular? Espero que los textos aquí presentes funcionen para generar un pequeño panorama de contagios y afectaciones, y por lo tanto, un paisaje de las formas artísticas de hacer, de investigar, de escribir; o como diría Morizot, de los distintos modos de existencia que procuran complicidades, inspiraciones y empatías para habitar la crisis desde otro lugar. **post(s)**

Referencias

Balkema, A. W., y Slager, H. (eds.). (2004). *Artistic research* (Lier & Boog Series, Vol. 18). Rodopi.

Despret, V. (2022, 7 de diciembre). *La lucha contra la extinción de las especies debería movilizar pasiones alegres*. El Correo de la UNESCO.

Kahn, A., y Burns, C. J. (2020). *Site Matters: Strategies for Uncertainty Through Planning and Design*. Routledge.

Mick, M. (2024). Designing ecotones: Engaging liminal space in the built environment. *Ekistics and the New Habitat*, 84(2), 45–55.

Sullivan, G. (2006). Research acts in art practice. *Studies in Art Education, 48*(1), 19–35.

AKADEMOS

Investigaciones académicas

NOTAS DESDE EL DESDOBLE DE UNA BATERÍA DE LITIO: CONTROL DE CUERPOS Y NORMALIZACIÓN DE LA DIFERENCIA

Lucía Rodríguez

Check for updates

Lucía Rodríguez, artista e investigadora. Estudiante del doctorado en Artes Visuales de la UNAM, donde desarrolla *(Li)temia*, una investigación sobre el litio como psicofármaco y material energético. Correo electrónico: luuciaarr@gmail.com

- Licenciada en Economía (CIDE) y maestra en Investigación Artística por la Universidad Autónoma de México.

Resumen

Este ensayo parte de la investigación artística *(Li)temia,* que aborda el litio en su doble papel como psicofármaco y recurso energético, desde una práctica auto-teórica que entrelaza agencias materiales y simbólicas. El litio se configura como un elemento que atraviesa cuerpos, tecnologías y territorios develando regímenes de funcionalidad, contención y control. Mediante el desdoble de la batería como método, el texto traza correspondencias entre cuerpos humanos y más-que-humanos, y presenta puntos de llegada de la investigación.

Palabras clave

litio, salud mental crítica, materialidades, psicofarmacología, biopolítica

Notes from the Unfolding of a Lithium Battery: Control of Bodies and the Normalization of Difference

Abstract

This essay is based on the artistic research project *(Li)temia*, which examines lithium in its dual role as a psychotropic drug and an energy resource through a self-theoretical practice that intertwines material and symbolic agencies. Lithium emerges as an element that permeates bodies, technologies, and territories, revealing regimes of functionality, containment, and control. Through the doubling of the battery as a method, the text traces correspondences between human and non-human bodies and presents the research findings.

Keywords

lithium, critical mental health, materialisms, psychopharmacology, biopolitics

Fecha de envío: 13/12/2025
Fecha de aceptación: 17/03/2026
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v13i.4120
Cómo citar: Rodríguez, L. (2026). Notas desde el desdoble de una batería de Litio: control de cuerpos y normalización de la diferencia. En *post(s)*, volumen 13 (pp. 24-45). USFQ PRESS.

CC BY NC SA

Notas desde el desdoble de una batería

Litio, control de cuerpos y normalización de la diferencia

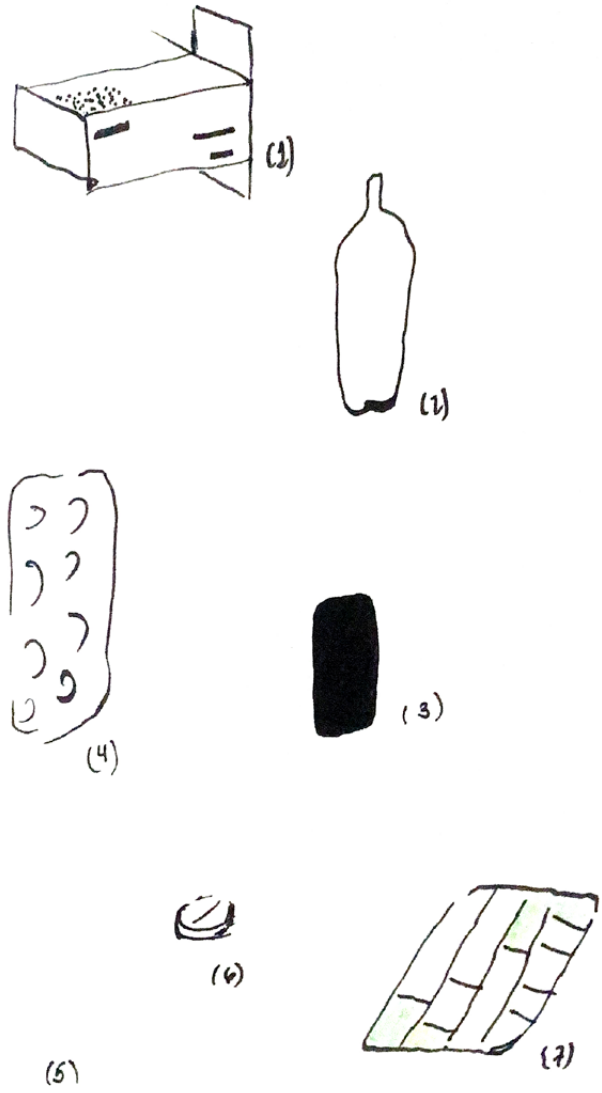


Figura 1. Formas y contenedores del litio dibujadas por la autora.

(Li)temia es una investigación artística de largo aliento que explora la red de resonancias del litio desde una experiencia situada: mi vínculo cotidiano con este elemento, tanto en su forma farmacológica como en su uso energético en tecnologías móviles. Esta intersección abre un cruce entre lo íntimo y lo técnico, lo encarnado y lo científico, desde donde se despliegan correspondencias entre cuerpos humanos y más-que-humanos, y se tensionan las nociones de funcionalidad que atraviesan subjetividades, minerales y territorios.

Litemia .01 (2024-2025) constituye el primer gesto de este proceso: una indagación afectiva y material que piensa al litio como un contenedor falible, oscilante entre sostén y toxicidad, energía y agotamiento. La exhibición reunió estas primeras exploraciones en Salón Silicón (CDMX), acompañadas por un programa público como extensión del proyecto. Este ensayo entrelaza textos de sala, piezas, bitácoras y referencias para trazar puntos de llegada dentro de la investigación.

litemia
mi cuerpo consume una batería de litio diaria
mi cuerpo = dispositivo móvil no funcional
somos cuerpos litiodependientes
necesitamos litio para funcionar
(no-funcionar) (no-pertenecer) (acontecer)
mi cuerpo consume una batería de litio diaria
y traza un mapa de relaciones entre cuerpos
la arcilla primigenia que nos hace seres minerales
sin arcilla no existe la tecnología
dispositivo prótesis
necesita batería para moverse
una geología de cobre, aluminio, litio, plástico y grafito
el grafito se desborda
el grafito contiene al litio
el litio me contiene a mí
contenedor falible
mi cuerpo dispositivo consume una batería de litio diaria
una litemia es un análisis de sangre que se realiza en usuarios de este psicofármaco
para monitorear su toxicidad
una ventana
que monitorea el borde
entre lo que funciona
y lo que es tóxico
pharmakon
sustancia que hiere y cura
energía verde que agota
cuerpos que provocan el agotamiento de otros cuerpos
cuerpos de arcilla
cuerpos de sal
cuerpos de agua
sostienen la insaciable búsqueda de energía
arcillas de litio son obligadas a separarse para cumplir con la promesa de la nacionalización del litio mexicano
Valle de litio
Triángulo de litio
Desierto de Atacama
Salar de Uyuni
Salar del Hombre Muerto
litio para energía
litio para funcionar
lamer una batería todos los días
convertirme en forma salina
respirarle sal a las piedras
hacer minería con los dientes
mi cuerpo como yacimiento salino
litio para energía
litio para funcionar

— Texto del videoensayo desdoblar, *Litemia .01*

A. Desdoblar

Primera intersección

¿Por dónde empezar? Como siempre, lo mejor es comenzar en medio de las cosas, in medias res*.*
Bruno Latour, *Reassembling the Social*

(Li)temia es una investigación que empezó a partir de una relación muy específica entre un elemento químico, el litio, y un cuerpo humano, el mío. Esta doble presencia reveló al litio como un cuerpo transversal y al mío como un campo político donde operan fuerzas y significaciones, tal como plantea **Butler** (2002) al entender el cuerpo como una matriz de relaciones y poder. A menudo refiero que esta investigación comenzó el día en que me dijeron que tenía que tomar litio por el resto de mi vida (la incapacidad de imaginarme haciendo algo «por el resto de mi vida» me ha acompañado todos estos años). Desde ese día mi cuerpo emprendió una relación compleja, intensa y fluctuante con este elemento y el diagnóstico asociado a él. En medio de eso, apareció el arte como profesión y la posibilidad de investigar desde el arte. La investigación artística, como una combinación entre la investigación personal, académica y profesional, tuvo un efecto en mi cotidianidad y empecé a pensar mi experiencia ya no solo desde la práctica de salud mental, la ciencia y el lenguaje, sino también desde el arte.

Han pasado siete años, han cambiado las dosis, pero todos los días me sirvo un vaso de agua, tomo una pastilla (o píldora cuando el fármaco ha tenido que ser traído ilegalmente desde otros países) y la hago pasar por mi garganta. Después de pensar el litio de una sola manera, encontré cierta calma al convertirlo en una herramienta para viajar hacia otras épocas, contemplar los salares, imaginarme sumergida en aguas termales. Y, al mismo tiempo, reconocerme como un cuerpo atravesado por este elemento. Apareció así la posibilidad de imaginar otro tipo de conversaciones que me alejaran de lo clínico (**Figura 1**). Me siento más cercana a un teléfono celular o al triángulo del litio que a otra persona diagnosticada con bipolaridad. Hay una potencia en ese desplazamiento: me distancia de la manera en que la máquina del capitalismo produce identidades a partir de diagnósticos. Mi experiencia de incorporar carbonato de litio trasciende la lógica del diagnóstico. Se trata de una relación que se despliega desde lo corporal, lo sensorial y lo afectivo. Es, en cierto modo, el vestigio que deja el diagnóstico —una huella química, emocional y material— y es ese uno de los rastros que he decidido seguir. En palabras de Danie Valencia Sepúlveda como parte del programa público de *Litemia .01:* «[…] hablamos de sufrimiento psíquico y no de diagnóstico, porque el diagnóstico corre el peligro de ser capturado biopolíticamente, apagando el sufrimiento, y además el diagnóstico opera de forma completamente abstracta sin el sujeto, el sufrimiento no existe sin el sujeto […]» (**Valencia Sepúlveda**, 2025).

En *My disease is an artistic creation – Trans*Plant*, el colectivo **Quimera Rosa**[1] plantea objetivos que resuenan con el futuro de mi investigación: abrir la «caja negra» o «la pastilla» para replicar y hacer accesible el conocimiento, y desde la autoexperimentación artística crear una masa crítica de *usuarios-expertos* en diálogo con las instituciones de salud. Compartir experiencias ayuda a confrontar el estigma en salud mental. Desde esta posición de usuaria-experta, mi cuerpo atravesado por el litio se vuelve un punto de intersección para hablar del control de los cuerpos, la violencia normativa, lo desechado y el agotamiento.

Ácido clorhídrico

El video de unas manos manipulando una batería de litio descartada se reproduce en *loop* en un celular, también descartado pero funcional.

Manos protegidas por guantes de nitrilo abren cuidadosamente el empaque negro de la batería dando paso a una formación geológica de cobre, aluminio, litio, plástico, grafito.

Un gesto a la vez, las manos desdoblan el cúmulo de estratos como si fuera infinito.

El video corresponde a la pieza desdoblar que sirve de antesala a la exposición, una escultura compuesta de siete videos reproducidos en siete celulares asumidos como obsoletos. La reacción química que sucede con cada despliegue de la batería genera ácido clorhídrico.

De la misma forma, con cada desdoble de la investigación aparece y se disipa información, asociaciones, materialidades y afectaciones. El ácido de las baterías abiertas, un cuerpo invisible pero volátil, es lo que determina su toxicidad y la toxicidad de la obra.

Durante el desdoble de la batería (**figuras 2** y **3**) ocurren dos operaciones que resuenan con algunas de las intenciones metodológicas del proyecto que he logrado vislumbrar hasta ahora. La primera tiene que ver con cómo están constituidas las ecologías de relaciones que busca abordar esta investigación. Pensemos en el ácido clorhídrico que se produce con el gesto del desdoble. ¿Será que esta imagen nos ayuda a ilustrar aquello que Tim Ingold enuncia como correspondencia?, ¿o las intra-acciones y difracciones de Karen Barad?

Ambos autores nos ayudan a precisar la diferencia entre conexión/relación, con las nociones de correspondencia o intra-acción. En *Correspondencias: cartas al paisaje, la naturaleza y la tierra*, el antropólogo británico describe la correspondencia como «las formas a través de las cuales las vidas, en su perpetuo desdoblarse o devenir (*unfolding or becoming*) se unen y diferencian mutua y simultáneamente. Pasar de

1 En Quimera Rosa concebimos la sexualidad como una creación artística y tecnológica, y buscamos experimentar identidades híbridas, flexibles y cambiantes que desdibujen las fronteras entre natural/artificial, normal/anormal, hombre/mujer, hetero/homo, humano/animal, animal/planta, arte/política, arte/tecnología, realidad/ficción, arte/ciencia. Desde: https://quimerarosa.net/



Figura 2. Batería de litio desdoblada.

la interacción a la correspondencia conlleva una reorientación fundamental: saltar de la intermediación (*between-ness*) de seres y cosas a su *enmediación* (*in-between-ness*)» (**Ingold**, 2020, p. 9). En la batería, todos los elementos se configuran a partir de su relación entre ellos. El desdoble es solo un momento más de esa correspondencia o entramado, que se hace evidente a partir de un tercer cuerpo emanado: el ácido clorhídrico no preexiste a la batería cerrada, sino que es en el acto de desenvolver que se rompe la barrera entre ánodo y cátodo, produciendo una reacción al contacto con el aire. La intra-acción de Barad plantea que las entidades se producen en la relación (**Barad**, 2007). Los cuerpos emergen a través de —y como parte de— su intra-relación. El ácido clorhídrico se desprende de la intra-acción del desdoble.

Hace algunos años, una noticia sobre la alteración del comportamiento de los peces por la presencia de antidepresivos en el mar me llevó a escribir una carta. Comprendí entonces que los efectos de un fármaco no terminan en el cuerpo que lo ingiere sino que se expanden, filtrándose en el agua, en otros cuerpos, en los ecosistemas que habitamos. Fue la primera vez que percibí mi consumo de fármacos como parte de una red más amplia de ciclos de afectación. Ese desplazamiento de la mirada —del cuerpo individual al entramado material que lo sostiene— me permitió entender que la psicofarmacología no actúa únicamente sobre la subjetividad, sino que participa activamente en la ecología política del presente. Los compuestos químicos, una vez liberados en el ambiente, desdibujan los límites entre organismo y entorno, produciendo formas de vida afectadas por las mismas sustancias que consumimos. En este sentido, el litio pasó de ser un elemento estrictamente terapéutico y parte de mi intimidad, a un agente transversal que vincula cuerpos humanos, no humanos y territoriales.

Comencé a prestar atención a cómo el litio se posicionaba como nueva apuesta energética y a cómo, de alguna forma, ingería diariamente ese oro blanco. Mi cuerpo, antes percibido como marginal y anómalo, se encontraba ahora en una intersección productiva para analizar estos procesos complejos atravesados por un elemento altamente codiciado. Dos procesos que la investigación irá desdoblando: por un lado, el control de los cuerpos que presupone la psiquiatría; por otro, la explotación de cuerpos que implica la minería de litio necesaria para sostener los más de 15 mil millones de líneas móviles activas en el mundo.[2]

2 El litio tiene más usos, pero para efectos de esta investigación me concentré en su uso como batería y como psicofármaco. Los principales usos a nivel global son: «baterías, 87%; cerámica y vidrio, 5%; grasas lubricantes, 2%; tratamiento de aire, 1%; polvos fundentes para moldes de colada continua, 1%; aplicaciones médicas, 1%; y otros usos, 3%» (**U.S. Geological Survey**, 2024).

Figura 3. Batería de litio desdoblada.



19 de diciembre de 2021

Carta a un pez en el mar

Todos los días los restos de las sustancias que me hacen ser como hemos decretado que es ser funcional llegan a un pez en el mar.
Los restos de antidepresivos que llegan al océano están cambiando el comportamiento de los peces.
Todos los días un pez en el mar ya no actúa de la manera que hemos decretado que es normal para los peces en el mar.
Las truchas se vuelven adictas a las metanfetaminas en los ríos.
La vida marina que ha estado en contacto con residuos de antidepresivos pierde su individualidad debido a la contaminación médica.

Estimados señora y señor pez,
Discúlpenme por irrumpir en su proceso de individuación. Yo también he perdido lo que nosotros llamamos individualidad. Y para no perderla de nuevo, es que tomo estas pastillas que ahora llegan a ustedes. Yo no sé cómo es la individualidad de un pez, tampoco de una persona. Pero de antemano les pido una disculpa porque tendré que seguir tomando pastillas hasta el día que se me acaben los riñones o que ya no haya mar para tirar desechos.

Lo que sea primero, les pido una disculpa por las molestias que he ocasionado.

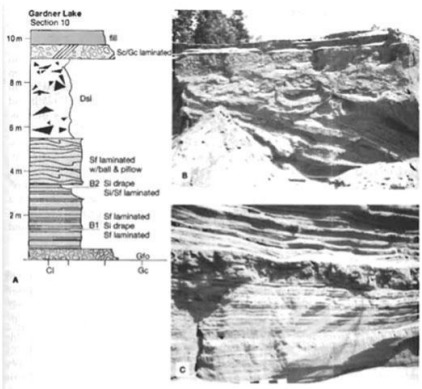


Figure 8.32
A. Vertical stratigraphic profile of glacial sediments deposited in an esker system. The environment is interpreted as ice-tunnel gravel overlain by laminated, marine fan sand and diamictite. Lithofacies code: G, gravel; S, sand; Si, silt; Dsi, silty diamictite; Cl, clay. Grain size: c, coarse; f, fine. Other: B1 and B2, bedding surfaces upon which dip of surface fan measured. B. Photograph showing laminated sand overlain by fine sand deformed into ball and pillow structures, in turn overlain by a massive diamictite (5.5 to 9 m interval in A), interpreted as a debris flow on the fan surface. Person on left gives scale. C. Close-up view of laminated sand within a thin diamictite interbed. Scale increments are 5 cm. [After Ashley, G. M., et al., 1991, Sedimentology of late Pleistocene (Laurentide) deglacial-phase deposits, eastern Maine: An example of a temperate marine grounded ice-sheet margin: Geol. Soc. America Spec. paper 261, Fig. 5, p. 113.]





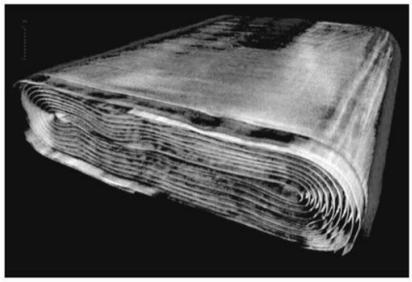




Figure 1.2
Spheroidal weathering in granite. Note how successive, thin layers of weathered rock are spalled off to produce a spheroidal core.



Figure 4.25
Hummocky cross-stratification in fine-grained sandstone, Elkton Siltstone (Eocene), southwestern Oregon. Note the clearly defined erosional surface with fine, laminated sand draped over the erosional hummock. The width of the area photographed is ~60 cm.

Figura 4. Montaje de estratigrafías e imágenes de archivo de baterías de litio.

Estratigrafía

La segunda operación del desdoble que me parece relevante para la investigación tiene que ver con la multiplicidad que permite. La **figura 3** muestra otra batería extendida, abierta de la misma forma, pero con un devenir distinto al de la anterior. Cada lámina conserva la impronta del desdoble previo, y cada gesto sucesivo inscribe, a su vez, la huella de los anteriores. Los trazos visibles son marcas de una serie de intra-acciones entre sus estratos. Por un lado, responden a cómo aconteció el gesto del desdoble —como señalé antes—; por otro, la batería registra el recorrido del litio a través de sus capas en cada ciclo de carga y descarga. La impronta ocurre de múltiples maneras y ninguna es lineal: basta comparar las figuras. A diferencia de las páginas de un libro, que dejan atrás un horizonte con cada vuelta, el desdoble mantiene un mismo plano donde presente, futuro y pasado coexisten. Este gesto múltiple de doblar-desdoblar se asemeja al movimiento de re-tornar (*re-turn*) en la metodología difractiva de Barad, «darle vueltas una y otra vez —intra-actuando iterativamente» (**Barad**, 2014, p. 1).

Así como sucede en las formaciones geológicas, en el desdoble la batería muestra sus estratos y sedimentos como si se pudiera desenvolver la tierra y amalgamar los tiempos geológicos. Similar a lo que Barad propone con la difracción:

> La difracción no es un patrón fijo, sino una (re)configuración iterativa de patrones de diferenciación-entramado (*differentiating-entangling*). No hay nada que sea nuevo; no hay nada que no lo sea. La materia misma está difractada, dispersa, atravesada por efectos materializantes y sedimentados de reconfiguraciones iterativas del espacio-tiempo-materialización (*spacetimemattering*), con rastros de lo que aún pudiera (haber) sucedido. La materia es una intra-acción (*intra-acting*) sedimentada, un campo abierto. Sedimentar no implica clausura. Las cordilleras, en su vitalidad, dan testimonio de ello. (Barad, 2014, p. 168)[3]

En la búsqueda de la terminología adecuada para nombrar los estratos de una batería, encontré un libro de 1999 sobre estratigrafía (*Principles of Sedimentology and Stratigraphy,* **Boggs**, 1995). Las imágenes —diagramas, cortes geológicos, depósitos en capas— dialogan material y formalmente con fotografías y resonancias de baterías de litio (**figura 4**). La imagen a continuación es un montaje que evidencia esta correspondencia. ¿Es posible que tal afinidad exista porque *lithos* —piedra— insiste en la batería, recordándonos su origen geológico? ¿O será que toda materialidad tecnológica porta, de manera insistente, los gestos y temporalidades de las materias minerales que la preceden?

3 Traducción propia.

B. Trazar una línea curva: ensayar, rastrear, re-tornar



Figura 5. Representación de la pieza *Todo lo que sé sobre el litio me lo contó alguien o lo aprendí en internet.*

(a)(b)(c)(d)(e)(f)(g)(h)(i)(j)[4]

(a) Caja del fármaco Carbolit antes del desabastecimiento de litio en México (2022). Esta presentación ya no se encuentra en circulación. Mi psiquiatra me contó que el monopolio de carbonato de litio en México, Psicofarma, quita el medicamento del mercado de vez en cuando para subir precios.
(b) Logo de la paraestatal que se creó cuando Andrés Manuel López Obrador nacionalizó el litio. Actualmente el logo LitioMX ya no tiene la frase «Litio para México», y sus canales oficiales no tienen información. Aún me queda la duda de si el desabastecimiento estuvo relacionado con la nacionalización del litio en 2023 o con el crecimiento de la explotación de carbonato de litio **(j)** para su uso en baterías **(e)**.
(c) Delitio es el nombre del carbonato de litio en Chile para uso psiquiátrico. Danie Valencia Sepúlveda me contó del Laboratorio de Artes Gráficas del Desierto de Atacama (LAGDA) y uno de sus gráficos aparece en el libro ORO y PLATA, HIERRO y PLOMO, YODO y LITIO de Bea **(f)**. LAGMA es el laboratorio de artes gráficas del desierto de Atacama donde suelen hacer juegos de palabras a partir del nombre del fármaco: delirio, delitio, delito.
(d) Cuando pensé en cómo se desdoblaba la palabra *delito*, inmediatamente vino a mi mente esta imagen. La puse debajo de la leyenda **(g)** *We power our future with the breastmilk of volcanoes,* que corresponde al inicio de un videoensayo de *Unknown Fields* (2015) que sobrepone una toma aérea del Salar de Uyuni **(h)** con el discurso que dio Elon Musk cuando inauguró Tesla Electronics **(d)**. Todo un delito.
(i) 5 de junio de 2023, Barcelona, España: Bru me preguntó si quería tomar una Vichy y me comentó que una amiga suya la consumía porque contenía litio. Esta conversación me llevó a indagar la historia del litio que se cruza con la historia de los psicofármacos. El litio lleva más de un siglo usándose de forma terapéutica a partir de su presencia en aguas carbonatadas, primero en forma de spas a finales del siglo XVIII, y en respuesta a las presiones mentales que trajeron los nuevos trabajos después de la industrialización en Europa y en Estados Unidos. Vichy Catalan primero fue uno de estos spas para luego migrar a agua milagrosa embotellada.

4 Referencias de la pieza *Todo lo que sé del litio me lo contó alguien o lo busqué en internet*:
Laboratorio de Artes Gráficas del Desierto de Atacama. https://www.instagram.com/_lagda/?hl=es
LitioMX. Decreto de creación. https://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5662345&fecha=23/08/2022#gsc.tab=0
McVean, A. (2017, junio 17). *7 Up: Originally an antidepressant.* Oficina para la Ciencia y la Sociedad, Universidad McGill. https://www.mcgill.ca/oss/article/did-you-know-history/7-was-originally-antidepressant
Millón Sánchez, B. (ed.). (2022). *Oro y plata, hierro y plomo, yodo y litio.* Roza y Quema.
Unknown Fields Division. (2015). *Bolivia + Atacama: Lithium Dreams.* https://unknownfieldsdivision.com/summer2015bolivia+atacama-lithiumdreams.html
Vichy Catalan Corporation. (s.f.). *Historia de Vichy Catalan.* https://www.vichycatalan.com/historia/

Deriva

Una posibilidad del desdoble se hace presente en la pieza *Todo lo que sé sobre el litio me lo contó alguien o lo aprendí en internet* (**figura 5**). Funciona como índice y archivo, como una batería diseccionada que presenta improntas de diversas temporalidades: un primer intento por situar en un mismo horizonte una serie de imágenes del litio en sus múltiples configuraciones, cada una anclada a momentos no lineales de esta búsqueda. Se trata solo de una iteración posible de la relación entre las imágenes de la pieza, un re-torno, como diría Barad. Las notas superpuestas —comentarios, vínculos y resonancias con otras piezas y con mi experiencia— tejen un montaje de conversaciones, hallazgos fortuitos, referencias y búsquedas inconclusas, revelando una de las formas en que acontece la investigación. El nombre de la pieza enuncia uno de sus ritmos: aquel que sucede de boca en boca, de mensaje en mensaje, de enlace en enlace, de ventana en ventana.

Cada imagen de esta pieza activa una entrada a un corte en la investigación. Algo así como una puerta o una ventana que se puede desdoblar o una red a la que se puede abordar por diversos lugares, en semejanza con un rizoma. Una *deriva relacional*, una forma de priorizar cierta información por el carácter con que se ha transmitido la información misma. El *cómo* es igual de relevante que el *qué*. Allí donde la relación, y en particular el acto de transmitir información, se vuelve parte constitutiva de la propia información. Aquello que llamo relacional se asemeja a lo que Latour considera como «lo social»: «[…] no es un objeto, sino un proceso de enlace, unión y seguimiento de las huellas mediante las cuales los actores y actantes están conectados» (**Latour**, 2005, p. 8). En ese sentido, desdoblar y rastrear comparten la labor de seguir las huellas de un camino parecido a la deriva, en cuyo desarrollo se va construyendo el camino-red, que no es fijo ni finito pero que nos ayuda a desgranar procesos.

El desdoble, entonces, dialoga con la acción de rastrear que propone **Latour** (2005, p. 10): «rastrear implica prestar atención minuciosa al movimiento, a las transformaciones y a la evidencia empírica que vincula a las entidades entre sí». Entiendo el doblez como un modo de abrir relaciones posibles, incluso ficcionales, con aquello que no es humano: un ensayo en el sentido más literal del término. Esta cualidad ensayística se apoya en el campo abierto que los nuevos materialismos han dejado para pensar las relaciones más allá de lo humano. La investigación asume esa apertura y pregunta qué formas de comprender el mundo emergen cuando estas relaciones se vuelven visibles. En esta dirección, me interesa buscar los vínculos que se producen entre distintos cuerpos desde una dimensión político-afectiva, siguiendo la noción de agencia en **Latour** como la capacidad de afectar y ser afectado, que no es exclusiva de lo humano. Por ello, en este proyecto decido nombrar objetos como cuerpos y cuerpos como objetos: no como licencia poética, sino como provocación y como hipótesis que permite situarlos en un plano común y observar qué relaciones emergen desde ahí.

Mi cuerpo es igual a un dispositivo móvil no funcional

El discurso médico
habla también con las palabras de este mundo,
no son meras ecuaciones
fórmulas matemáticas
En informes, historias clínicas, interrogatorios
se dicen
Y se escriben
muchas palabras
[….]
En medio del padecimiento
los enfermos intentan
buscan capturan para sí
algo de todo ese lenguaje extrañado.
Roban al universo de lo técnico y lo sagrado
[….]
Se resisten a ser totalmente nombrados.
[….]

Agustina Villarejo, «Anatomía», del poemario *Tierras Raras*

Entenderme como un celular o como un dispositivo móvil, a partir de nuestra necesidad del litio para ser funcionales, presupone una serie de relaciones y construcciones que es importante ir desdoblando. También sugiere un lenguaje de la misma investigación que se va construyendo y una serie de operaciones asumidas en esta narrativa. Empiezo entonces por el uso de la palabra *funcional*. Actualmente atravesamos una crisis global de salud mental, donde los sistemas que operan la sociedad asumen que todos los cuerpos (humanos, no humanos y más-que-humanos) deben cumplir una función. La psiquiatría, entre otras prácticas alrededor del comportamiento humano, opera también bajo la lógica de seres funcionales y no funcionales. En la base de su construcción subyace una idea de normalidad impuesta por la hegemonía capitalista, patriarcal, blanca y cis-témica del Norte Global. Incluso conceptos relativamente nuevos como «salud mental» y «neurodivergencia» refuerzan un entendimiento binario, fragmentado y occidental del cuerpo: enfermo/sano, mente/cuerpo. Esta perspectiva perpetúa el estigma, la romantización y la desinformación sobre la llamada diversidad cognitiva. Esto es una versión reducida de lo que el Manual Diagnóstico y Estadístico de los Trastornos Mentales, DSM-5, (en su versión de ChatGPT) afirma qué es ser funcional:

> Cumplir horarios y responsabilidades laborales o escolares. Mantener la atención y la concentración en tareas. Seguir instrucciones o procedimientos. Relacionarse con compañeros o superiores. Planificar y organizar el tiempo y las metas. Tolerar el estrés o la frustración laboral/escolar. Iniciar y mantener amistades o vínculos afectivos. Comunicarse adecuadamente (expresar emociones, escuchar, empatizar). Resolver conflictos y manejar desacuerdos. Participar en actividades sociales o comunitarias. Mantener relaciones familiares estables. Demostrar reciprocidad emocional y apoyo mutuo. […]

Retomar la palabra desde este marco científico bastante estrecho pone en evidencia que la medicalización se sostiene con base en esta idea maquínica de funcionalidad, que responde en gran medida no solo a un bienestar emocional sino a la función del individuo como parte de un sistema económico que lo observa como un ente productivo. Mucha violencia se ha impuesto en la defensa de esta construcción imposible de funcionalidad. Es inevitable relacionar esta palabra al funcionamiento de una máquina con tareas y objetivos específicos, y con la clara consigna: si no se cumplen esas tareas, la máquina está averiada. Desde ese objetivo impuesto de «ser funcional», y en un ejercicio de entender que otros cuerpos son usuarios de litio, me encuentro con el celular, el dispositivo móvil, *mobile device*. Prefiero el uso de la palabra en inglés *device* porque no se confunde con la idea de *dispositivo analítico,* aunque nos encontramos transitando un territorio similar. El dispositivo móvil necesita litio para sostener una movilidad que lo asemeja a una prótesis del ser humano. Para ahondar un poco en esta relación táctil, surge la serie de piezas *no-dispositivo* como un conjunto de esculturas que explora la relación afectiva y táctil con estos cuerpos. Todas las esculturas son de arcilla y algunas son intervenidas con distintos materiales relacionados con el resto de la obra como grafito encontrado en las baterías descartadas. Un *no-dispositivo* implica una *no-funcionalidad* que posibilita centrarnos en otras relaciones más allá de las utilitarias.

Del otro lado de la frase «mi cuerpo = dispositivo móvil no funcional» yace un guiño al *vegetalizar del sentir humano* de Natasha **Myers** (2020). Más que humanizar al dispositivo, el interés de ponernos como iguales es maquinizar mi cuerpo para revelar que bajo una cierta lógica de lo que implica ser humano —lógica descrita al inicio del apartado—, es posible afirmar que mi cuerpo humano y el dispositivo móvil somos cuerpos litiodependientes que acontecemos de la misma forma bajo la mirada estrecha de la funcionalidad. Sin litio, mi cuerpo deja de cumplir las actividades descritas anteriormente, deja de ser funcional. Sin litio, la batería deja de dotar al dispositivo de energía; y sin energía, el dispositivo no funciona. Y sin energía, o con demasiada, mi cuerpo tampoco.

El carbonato de litio es uno de los primeros psicofármacos: investigarlo permite examinar los mecanismos de control corporal y normalización de la diferencia. Su historia como agente terapéutico está anclada a la historia de la modernidad, de los malestares producidos por la industrialización y por las formas que se encontraron para aliviarlos. Los spas de aguas con alto contenido de litio pasaron a ser sodas y cervezas milagrosas

embotelladas. No es casualidad que *Seven Up* —antes *Lithiated Lemon Soda*— entrara al mercado durante la Gran Depresión. El carbonato de litio se prescribe desde mediados del siglo XX para la manía, la depresión y la bipolaridad. Opera como un cuerpo mineral que interviene sobre el cuerpo humano para volverlo funcional. Esta funcionalidad se sostiene en una ventana terapéutica mínima, donde la dosis útil y la tóxica casi se superponen, lo que exige un monitoreo mediante análisis de sangre: litemia. De dicha tensión la investigación toma el nombre de *(Li)temia*: no solo por abordar mi relación íntima como consumidora de este mineral, sino porque este conflicto —entre lo que sostiene y lo que destruye, lo que energiza y lo que agota— se replica en otros usos del litio, como su extracción a gran escala. En esta tensión del *pharmakon* (**Derrida**, 1972), que es simultáneamente cura y veneno, se inscribe la compleja red de relaciones que atraviesan este elemento. Una dinámica que se manifiesta en distintas escalas: en mi cuerpo, en los territorios de extracción y en los dispositivos que consumimos.

Mi cuerpo-dispositivo consume una batería diaria

Con la funcionalidad viene también un nivel de productividad esperado y una energía o «batería» asociada a ella. En esta sociedad de *cuerpos-dispositivos* con funciones predeterminadas, todo lo que no pertenece queda al margen y se desplaza a una posición de vulnerabilidad ante violencias estructurales y pérdida de agencia. Con la construcción de una no-funcionalidad se construye la necesidad de corregirla. En consecuencia, los tratamientos y diagnósticos psiquiátricos, respaldados por el DSM-5 y ejecutados en instituciones médicas, con frecuencia reproducen prácticas violentas.

El carbonato de litio es mal nombrado como un estabilizador del humor, cuando en realidad aún no se sabe qué es lo que hace a nivel cerebral (***How to be Patient***, 2025) ni tiene relación con el humor. La precisión que sí existe es *cómo* me hace sentir. A la promesa reguladora del litio la nombro como un *contenedor falible*. Es similar a sentirse *recalibrado* o *masterizado* para poder sonar en todos los estéreos de automóviles sin necesidad de modificar el volumen. El contenedor falible no cura ni equilibra: administra umbrales. El cuerpo se convierte así en un espacio de tolerancia forzada, obligado a sostenerse dentro de un margen que no le pertenece. Esta lógica de contención excede lo fisiológico. El contenedor falible es también institucional. La misma psiquiatría que prescribe litio como garantía de estabilidad activa mecanismos de encierro, vigilancia y corrección cuando el cuerpo desborda los límites esperados. El pacto farmacológico no promete cuidado, sino gobernabilidad.

Durante años, *carbonato de litio* fue para mí una fórmula clínica, inscrita en recetas y cajas de pastillas. En 2023 apareció fuera de ese marco, en la receta de un esmalte cerámico. Ese desplazamiento activó una deriva material: pensar el litio como sustancia de construcción, agente estructural, como posibilidad de levantar una casa, otro contenedor. Me interesaba observar si la repetición de gestos mínimos —la ingesta diaria— podía acumularse hasta sostener una estructura. La imposibilidad de acceder al carbonato de litio para cerámica —agotado, encarecido, extraído— reveló la continuidad entre

regulación farmacológica y explotación material. La escasez no interrumpió la investigación: la desplazó. Comencé a rastrear el litio en otros cuerpos disponibles, y llegué a las baterías. Cada batería de litio declara su capacidad (mAh) y voltaje (V), datos que permiten estimar el gramaje de litio que contiene. Al compararlo con mi dosis diaria, apareció una equivalencia inquietante: una batería puede leerse como un día de contención. Un día dentro del contenedor falible. De ahí surge Mi cuerpo-dispositivo consume una batería de litio diaria (200 días) (**figura 6**), una réplica de mi habitación construida con 200 baterías, producida a lo largo de 200 días. Mi relación con las baterías de litio ha desbordado el objetivo inicial de esta pieza y se ha convertido en una forma de pensamiento material. Ya no se trata solo de observar o aprender de esta materialidad, sino de dejarme afectar por ella; no solo observarla, sino pensar junto con.

Doblar

(Li)temia busca sostener la pregunta como práctica, la experiencia como motor de búsqueda. El gesto de desdoblar se instala como pensamiento metodológico. Desdoblar no es solo abrir una batería o un archivo; es fracturar la superficie que define lo funcional. En palabras de Danie Valencia Sepúlveda, curador de la exhibición de *Litemia.01,* esta forma particular en que se extienden las baterías es similar a como acontece la misma investigación:

> Un pensamiento curvo en desdoblamiento casi infinito, no-lineal, que no se acomoda a la lógica de la producción ni al relato progresivo de la cura. Un gesto inaugural que abre espacio para que otras formas de pensar el cuerpo, la materia y la política de los afectos se hagan presentes. Una invitación a habitar con cuidado el temblor de lo que sostiene, mientras recalibramos nuestras formas de percepción a través de los ritmos discontinuos del litio, junto a sus pausas, sus picos y sus vacíos. (**Valencia Sepúlveda**, 2025)

Desdoblar una batería es también desdoblar mi propio cuerpo y la potencia de la vulnerabilidad. Todo gesto abre otros estratos, otras temporalidades, otras preguntas. Cada capa encontrada es también una capa por venir. En lugar de cerrar, esta búsqueda abre: abre preguntas hacia la psiquiatría y sus dispositivos de control; abre modos de imaginar la interdependencia entre cuerpos más allá de las narrativas de funcionalidad; abre la posibilidad de que la experiencia íntima dialogue con escalas geológicas, políticas y tecnológicas. Así, más que ofrecer una conclusión definitiva, *(Li)temia* vuelve al inicio y propone otra curva en el trazo: continuar rastreando. Continuar escuchando las intra-acciones entre cuerpos que se afectan mutuamente. Continuar desdoblando para dejar que emerjan otros ritmos, otras correspondencias y otras formas de pensar lo que significa funcionar, sostenerse, agotarse. Más que definir al litio, la investigación rastrea las formas en que este elemento se inscribe en los cuerpos, en las tecnologías y en las narrativas que los sostienen, revelando una práctica que avanza por derivación, por escucha y por apertura a lo que todavía no sabemos nombrar. **post(s)**



Figura 6. *Mi cuerpo-dispositivo consume una batería de litio diaria (200 días),* 2024. Videoinstalación con baterías descartadas de litio (2 x 2 m).

Referencias

Barad, K. M. (2007). *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke University Press.

———. (2014). Diffracting diffraction: Cutting together-apart. *Parallax, 20*(3), 168-187. https://doi.org/10.1080/13534645.2014.927623

Boggs Jr., S. (1995). *Principles of sedimentology and stratigraphy* (2.ª ed.). Prentice Hall.

Butler, J. (2002 [1993]). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»* (A. Bixio, trad.). Paidós.

Derrida, J. (1972). La pharmacie de Platon. En *Diseminación* (pp. 147-200). Seuil.

How To Be Patient. (2025). *The Lithium Episode | How To Be Patient (Ep. 34)* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=DceCD9hbtDE

Ingold, T. (2022). *Correspondencias: Cartas al paisaje, la naturaleza y la tierra*. Gedisa.

Latour, B. (2005). *Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory*. Oxford University Press.

Myers, N. (2020). *Sensing botanical sensoria: A kriya for cultivating your inner plant*. Treecreate. https://treecreate.org/2021/05/23/imagining-your-inner-plant/

Quimera Rosa. (s. f.). *My disease is an artistic creation*. https://quimerarosa.net/transplant/my-disease-is-an-artistic-creation/

U.S. Geological Survey. (2024). Lithium. En *Mineral commodity summaries 2024*. U.S. Department of the Interior. https://pubs.usgs.gov/periodicals/mcs2024/mcs2024-lithium.pdf

Valencia Sepúlveda, D. (2025). *Litemia .01* [Texto de sala de exposición]. *Hacer derrumbe: Registro del programa público de la exposición Litemia .01* [Catálogo]. (2025).

NATURALEZA POR ACELERACIÓN. REGÍMENES DE VISUALIDAD DEL ECOSISTEMA GUANERO ENTRE LOS SIGLOS XIX-XX

Raúl Silva

Check for updates

Raúl Silva, artista e investigador. Su trabajo ha sido expuesto recientemente en el Palacio de Accursio, el Museo de Historia Natural de Neuchatel, La Casa Encendida, el Centro de Arte La Panera, entre otros. Correo electrónico: r.silva0117@gmail.com

- Máster del DAI Praxis por Dutch Art Institute, y de Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual por la Universidad Complutense de Madrid.

Resumen

Este ensayo analiza la transformación de los regímenes de visualidad asociados a la extracción del guano de las Islas Chincha, en Perú, entre el siglo XIX y mediados del XX. Estas transformaciones ocurren como parte de un cambio en la relación entre el asentamiento del sistema capitalista en el contexto peruano y su acercamiento cada vez más tecnocrático a la naturaleza. Esta investigación recorre una transformación en la imaginación extractiva del guano utilizando recursos de escritura de no ficción y análisis de archivos visuales que circularon en ese periodo.

Palabras clave

guano, tecnificación, infinitud, vector, territorio.

Nature through Acceleration. Regimes of Visuality in the Guano Ecosystem between the 19th and 20th Centuries

Abstract

This essay examines the transformation of visuality regimes associated with guano extraction at the Chincha Islands in Peru from the nineteenth century through the mid-twentieth century. These transformations are framed as part of a broader shift in the relationship between the consolidation of capitalism in the Peruvian context and its increasingly technocratic approach to nature. The research traces a transformation in the extractive imagination of guano through nonfiction writing and the analysis of visual archives that circulated during that period.

Keywords

guano, tecnification, infinitude, vectographic, territory

Fecha de envío: 13/01/2026
Fecha de aceptación: 26/05/2026
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v13i.4172
Cómo citar: Silva, R. (2026). Naturaleza por aceleración. Regímenes de visualidad del ecosistema guanero entre los siglos XIX-XX. En *post(s)*, volumen 13 (pp. 46-89). USFQ PRESS.

CC BY NC SA

La historia del guano ha sido entendida en el contexto peruano como una oportunidad de crecimiento económico y de modernización industrial que fue frustrada por la mala administración del recurso. Cuando se investiga este caso con mayor profundidad, uno entiende que ese momento se enmarcó en una relación geopolítica mucho más amplia, que excedía los límites y agendas del territorio nacional. El periodo de casi 80 años que cubre esta investigación tiene como objetivo adentrarse a ese panorama más amplio, identificando ciertas voluntades ideológicas que determinaron las formas de ver el territorio guanero. Mi intención aquí es revisar los acontecimientos que rodean el caso de extracción y distribución del guano peruano, para proponer posteriormente un análisis visual sobre las transformaciones de sus modos de representación en medios de prensa y divulgación. El objetivo es sugerir, desde la escritura especulativa y la investigación de archivo, que en el caso del guano es posible rastrear un desplazamiento desde la mirada contemplativa del paisaje guanero hasta la observación técnica y científica que instrumentaliza su territorio. Este enfoque, además, busca plantear un punto de partida para el análisis de las formas de representación del guano en los siglos XIX y XX, un campo de estudio no recopilado hasta la fecha.

Guano en las Islas Chincha

A principios del siglo XIX, la separación de las grandes ciudades industriales y el campo productivo hizo evidente un quiebre en el ecosistema: se había interrumpido el retorno al suelo de los elementos orgánicos que la población humana consumía, rompiendo el ciclo natural que fertilizaba la tierra. La emancipación del hombre y su fuerza productiva reclamaba una transformación del mundo natural; una que siguiera los pasos de su aceleración progresiva. Estas ideas dirigieron la mirada a pensar en una desnaturalización de los procesos de fertilización. En ese momento, los estudios de los químicos Justus von Liebig y James F.W. Johnston permitieron entender la necesidad de elementos químicos como el fósforo o el nitrógeno para hacer la tierra fértil (**Saito**, 2014, p. 34). Sin embargo, ante la ausencia de tal tecnología, el modelo capitalista vio necesario abordar una estrategia de expansión de su escala geográfica. **Foster** (2000) explica este proceso a partir del concepto de *ruptura metabólica*: la interrupción del ciclo natural de nutrientes que el capitalismo industrial produce al separar estructuralmente la ciudad del campo, y que no tardó en ampliarse más allá de sus fronteras locales:

> La ruptura metabólica asociada a nivel social con la división antagónica entre la ciudad y el campo también era evidente a un nivel más global: colonias enteras vieron sus tierras, recursos y suelo robados para apoyar la industrialización de los países colonizadores. (p. 164)

Este fue el inicio de otro tipo de relaciones globales de transacción, que contribuyó a la consolidación de lo que posteriormente se entendería como capitalismo global: un

crecimiento progresivo expresado en una dimensión también espacial. Quizás es más simple ver esto desde el presente, cuando las relaciones globales ya están consolidadas y podemos entender que el mundo ha sido valorizado por un capital global que ha asignado posiciones estratégicas para la reproducción de su sistema (**Khatib**, 2017).

> La fantasía capitalista-realista del presente se nutre de la idea de que el espacio es, en última instancia, manejable o, al menos, contenible. Desde esta perspectiva, la deshistorización del tiempo y la espacialización de la historia se vuelven legibles como estrategias para sellar el espacio del capital frente a los intentos de romper sus fronteras. (Khatib, 2017, p. 655)

Así, la crisis de la fertilidad de la tierra forzó la construcción de nuevas relaciones entre las potencias industriales y el mundo. Es aquí donde el Perú entra en escena. A inicios de ese siglo, los naturalistas Alexander von Humboldt y Aimé Bonpland habían llevado a cabo una expedición científica por América, llegando a recorrer las costas del Pacífico. A raíz de esta expedición, Humboldt había dado a conocer en Europa un elemento particular: el guano de las Islas Chincha y sus propiedades como fertilizante. Ambos naturalistas, con un indudable protagonismo de Humboldt, publicaron tras su retorno un gran número de libros de divulgación e ilustraciones. Estos tomos enmarcaron sus hallazgos dentro de un cambio de subjetividad, hacia lo que Mary Louise **Pratt** (1992 [2010]) llamó «un nuevo tipo de conciencia planetaria»; la que, romántica y estetizante, interpretó América del Sur como un mundo natural extraordinario, abundante y atemporal.

El guano, ese elemento presentado por Humboldt años atrás, se volvería clave para paliar temporalmente el problema de la fertilidad del suelo a mediados del siglo XX. Aunque era un fertilizante que podía encontrarse en otras regiones, era al sur de la capital del Perú, en las Islas Chincha, donde se encontraban los yacimientos de mayor tamaño y de mejor calidad en el mundo.[1]

> Bajo la acalorada competencia del llamado «imperialismo del guano», Inglaterra y América del Norte se esforzaron por importar una enorme cantidad de guano para evitar la pérdida de la fertilidad de sus propios suelos, pero esto incluso empeoró la situación desde un punto de vista ecológico, porque la interrupción del ciclo metabólico ahora surgió a nivel global. (Saito, 2014, p. 42)

1 En las Islas Chincha del Perú ocurría una compleja relación de fenómenos: la Corriente de Humboldt atraía a las costas del Perú —y específicamente a la región de Ica— frío, aridez y escasa evaporación del agua, lo que posibilitaba el mantenimiento de minerales y, por ende, una rica variedad de especies marinas. La anchoveta era una de ellas, a su vez alimento principal del piquero peruano *Sula Variegata* y del Cormorán guanay (Guanay), dos de las especies de aves guaneras más abundantes en la región. Dichas aves, entre otras conocidas, depositaban sus excrementos en estas islas, que se solidifican por la ausencia de lluvias constantes (**Szpak** *et al.*, 2012). Aquel excremento, único en su tipo, contenía altos porcentajes de nitrógeno y fósforo, lo que lo posicionó como un elemento de alta demanda.

A menos de dos décadas de la independencia del Perú, se inició la extracción del guano de forma sistemática, principalmente manejada por el capital inglés. Dicho despliegue estaba enmarcado en un paradigma de la mirada, pautado en gran medida por la influencia de Humboldt. Para Pratt, el naturalista había articulado desde su escritura, más bien, la idea de una naturaleza «impresionante, extraordinaria, capaz de sobrecoger la comprensión y el conocimiento humanos» (Pratt, 1992 [2010], p. 229). Y ese pensamiento, heredero del Romanticismo, también correspondía al industrialismo y al desarrollo científico. Lo que podía parecer una contradicción, fue en realidad una relación estratégica.[2] América se reinventó como lo que siempre había sido para el europeo: naturaleza, pero esta vez como base para la llegada del sistema económico capitalista, en donde «la contemplativa y estetizante retórica del descubrimiento es frecuentemente reemplazada por una retórica de conquista y logros orientada hacia objetivos determinados» (p. 275). Esta reconfiguración discursiva acompañó la exportación del guano peruano: una lógica extractiva propia del capitalismo industrial incipiente, que en términos visuales arrastraba aún los cánones románticos de un espíritu contemplativo de la naturaleza.[3]

La primera embarcación en transportar guano peruano llegó al puerto inglés de Liverpool en 1835 con 1700 toneladas (**Mathew**, 2009). En 1847, la cifra ya había ascendido a 220.000 toneladas (Foster, 2000). El guano era el fertilizante de mayor valor en todo el mundo, y el capital inglés se aseguró de tener los derechos sobre sus más importantes yacimientos. Esta relación entre el sector inglés y el peruano sobre las islas de guano ha sido cuidadosamente revisada por el historiador económico William M. Mathew (2009). El autor afirma que técnicamente el Gobierno del Perú tuvo con el guano el monopolio de fertilizante nitrogenado más importante del mundo, que fue puesto en manos de contratistas para su venta en el extranjero. El estudio de Mathew se concentra principalmente en la firma comercial inglesa Gibbs & Sons, la que, tras compartir el derecho de exportación con la firma Myers hasta 1847 y sobrepasar algunos obstáculos políticos

2 En medio del proceso de revoluciones hispanoamericanas, esta visión de la naturaleza del nuevo mundo se reconfiguró por una ola de exploraciones y la publicación de libros de viajes producidas en el primer cuarto del siglo XIX. Pratt llama a esta ola «vanguardia capitalista»: «[…] la ola de viajeros sudamericanos de las décadas de 1810 y 1820 estaba compuesta principalmente por británicos, quienes viajaban y escribían como exploradores avanzados del capital europeo. Ingenieros, mineralogistas, criadores, agrónomos, militares, con frecuencia estos viajeros de comienzos del siglo XIX eran enviados al "nuevo continente" por compañías de inversionistas europeos, como expertos en la búsqueda de recursos explotables, contactos y contratos con las élites locales, información sobre potenciales emprendimientos, condiciones de trabajo de la mano de obra, transporte, posibilidades del mercado, etc.» (2010, pp. 270-1).

3 Las potencias industriales empezaron a asumir otros modelos de dominación, orientados al control económico de los territorios del sur. El propio Liebig, según Kohei Saito (2014, p. 41), había advertido sobre las consecuencias de acabar los recursos en Sudamérica solo para posponer el inevitable agotamiento del suelo europeo, en lo que entendía como una ampliación de la brecha metabólica a una dimensión global de «imperialismo ecológico». Aquí no basta con pensar en el desplazamiento de recursos, sino también en la explotación humana de indígenas, presos y chinos culíes que fueron llevados a las islas para realizar trabajo forzado y mal remunerado.

y de demanda, llegó a controlar un creciente mercado de exportación de guano en Europa hasta 1861 (Mathew, 2009). Este fue solo uno de los varios consignatarios de las islas (y quizás el más importante), pues también serían manejadas por comerciantes peruanos (Compañía de Consignatarios Nacionales) para su exportación a Estados Unidos y otras regiones; hasta, más adelante, en 1869, su consignación a la firma Dreyfus (**Bonilla**, 1994). Sin embargo, la inserción del Perú en la economía mundial por medio de la exportación de guano tuvo consecuencias económicas no necesariamente favorables.

> El Perú fue llevado, a través del guano, a una economía mundial diseñada y dominada por el capitalismo avanzado, y las oportunidades —especialmente para préstamos que Londres y otros mercados financieros le ofrecían— probaron ser sumamente destructivas en el largo plazo y fueron la causa de muchos de los problemas que le sucedieron al país durante el período del guano. (Mathew, 2009, p. 28)

El historiador peruano Jorge Basadre, en su obra magna *Historia de la república del Perú 1822-1933*, publicada en 1939, llamó a este período «la falsa prosperidad del guano» o «prosperidad falaz», haciendo alusión a una posibilidad frustrada de crecimiento y modernización (**Basadre**, 1939 [2014]). Basadre explica que el dinero obtenido, si bien se utilizó en buena parte para liquidar la deuda externa e interna del país, alimentó también de lujo a la élite. Así, «con la era del guano la élite tuvo recursos suficientes para gastar e imitar los gustos de la burguesía europea» (p. 188). El dinero obtenido por el guano no fue exactamente invertido en el crecimiento productivo del país.

> De 1847 a 1853 (en cinco años de paz y prosperidad relativas) no había aumentado la cifra de las exportaciones distintas del guano, decía Pardo [entonces presidente del Perú]; lejos de eso, ella presentaba una tendencia a la disminución. En 1847 los productos naturales eran 7 millones y los consumos 7,5; en 1853 los productos naturales eran, más o menos, los mismos 7 millones y los consumos alcanzaban a 21 millones. El guano pagaba la diferencia. (p. 241).

Este mal uso de los ingresos por parte de las clases altas pospuso la consolidación de una clase burguesa o un desarrollo industrial más adecuado en el país. En la edición de 2014 del libro mencionado de Basadre, se encarga al historiador Juan Luis Orrego Penagos incluir comentarios y resúmenes con información actualizada y revisada de cada sección del libro. En esa línea de contenidos, Orrego realiza un balance útil de diversos historiadores que comentan lo que había ocurrido con la economía nacional en el período de exportación del guano. En resumen, la carencia del mercado interno retrasó el surgimiento inmediato del capitalismo por someterse a exigencias internacionales fuera de su control. Con la ausencia incluso de una

clase burguesa, la posibilidad de una industria fue también complicada, y se generó más que todo una élite oligárquica que «absorbió elementos liberales-capitalistas compatibles con su dominio aristocrático», que contribuyó a su vez a distanciar la élite de la mayoría de la población (p. 240).

Aunque no pudo concretarse la clase burguesa y capitalista, hubo intentos germinales de la producción de una industria y una burguesía. Explica Orrego que hubo obras de transporte importantes, e incluso la incursión de proyectos industriales que buscaban apoyo de las arcas del Estado. Sin embargo, estos intentos no fueron beneficiosos para la economía peruana. El historiador y antropólogo Heraclio Bonilla comenta esta relación entre el guano y el desarrollo económico desde una perspectiva más reciente en *Guano y burguesía en el Perú. El contraste de la experiencia peruana con las economías de exportación del Ecuador y de Bolivia* (1994), en donde sostiene:

> La construcción de los ferrocarriles no precede al nacimiento del capitalismo industrial, sino que, para que su rol sea decisivo, responde a la demanda de una economía ya en movimiento. […] estos ferrocarriles no se articularon a la estructura interna de la economía peruana, sino que más bien fueron los vehículos de desintegración de la economía campesina y los canales a través de los cuales se reforzó la dependencia exterior del Perú. […] Paradójicamente, el Estado peruano, al construir con sus propios capitales estos ferrocarriles, preparó, a corto plazo, una nueva y definitiva bancarrota financiera y, a largo plazo, el reforzamiento de su dependencia. (Bonilla, 1994, p. 68)

Esta especie de adopción de un modelo industrial impropio para el momento productivo del país es clave para entender lo que ocurre con la inversión del guano y las consecuencias colaterales que traen las relaciones internacionales que inicia. Y es que, a finales del siglo XIX, el sistema empieza a adoptar las normas de un capitalismo transnacional principalmente americano que dominó la economía peruana y su exportación agraria, petrolera y minera, relacionada con ciertos sectores burgueses emergentes del país y la clase política aristocrática (**González Vigil**, 1983). Este momento histórico es descrito críticamente por pensadores importantes como José Carlos Mariátegui o, posteriormente, Aníbal Quijano. Este último, en su prólogo de la edición de 2007 del libro *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, de Mariátegui, afirma que el Perú había entrado en un contexto de «expansión imperialista del capital monopólico y la disputa entre las burguesías de Inglaterra y de Estados Unidos por la hegemonía» (**Quijano**, 2007, p. XIII).

En la década de 1870, la disminución de los suministros de las islas y la guerra con Chile, que culminó con la pérdida temporal de sus principales depósitos guaneros, provocó la disminución de demanda del fertilizante y el inicio de una crisis económica en el Perú. Así se inicia la implantación del capital monopólico. En 1890, el gobierno de Cáceres firma el Contrato Grace, concesionando el control de

los ferrocarriles por 75 años. El siguiente gobierno (1895) abrió su política al capital extranjero y, posteriormente, se instalaría en el Perú el poder corporativo, esta vez predominantemente norteamericano, sobre el petróleo, la agricultura, el transporte pesado, y más adelante la electricidad y la banca, «consolidando su dominio sobre la economía peruana» (p. XVII). Así, podemos empalmar nuevamente con el texto de Mathew (2009, p. 28), que afirma que la orientación del Perú hacia la economía mundial del capitalismo avanzado, y su apertura financiera y crediticia, produjeron la fuerte crisis que definiría los años posteriores.

En 1909, el Estado peruano creará la Compañía Administradora del Guano (en adelante CAG), que se ocuparía de la investigación de la diversidad de las islas guaneras para mejorar la producción de guano y optimizar la explotación restante del recurso. Esto puede ser entendido como el inicio de un período tecnocrático en el escenario del consumo, que traerá una ola de profesionales técnicos que intervendrán desde la ciencia en el entendimiento del territorio. Posteriormente, en 1925, José Antonio Lavalle y García fundará el *Boletín de la Compañía Administradora del Guano* (en adelante *BCAG*), un medio de divulgación sobre la gestión de las islas guaneras, pero también sobre el trabajo agrario. Muchos científicos del panorama internacional colaboraron con la revista. Entre ellos, el piscicultor estadounidense Robert Coker (entre 1907 y 1908), el ornitólogo del Museo de Londres, Henry Forbes (que visitó las islas en 1911), o Robert Murphy (en 1919) del Museo Americano de Nueva York. Sus estudios contribuyeron a mejorar las condiciones de vida de las aves de las islas de guano, y sus publicaciones tuvieron también difusión en medios internacionales de divulgación científica. Un ejemplo de esto podría ser la publicación de Coker, en 1919, de *Habits and economic relations of the guano birds of Peru*, publicado en Estados Unidos (**Stucchi y Figueroa**, 2006).

Los avances tecnológicos y la investigación científica estaban jugando un rol clave para definir el camino del progreso, y materiales como el *BCAG* daban cuenta de esta mirada científica sobre las transformaciones del territorio vinculadas al sistema económico. Sin embargo, el modelo de la compañía, que parecía proponer una forma de preservación y consumo con un acercamiento científico a la naturaleza, no prosperó. Aunque la compañía había logrado una organización logística significativa, la invención del alemán Fritz Haber de un sistema para la elaboración artificial de amoniaco deshizo la posibilidad de recuperar la demanda anterior: el fertilizante artificial, más económico, desplazó al guano. A esto, se suma el problema natural de la corriente de El Niño, que afectó el entorno propicio de las islas. La CAG terminó por disolverse en 1963, abriendo el terreno para la industria pesquera, que terminó por romper drásticamente el ecosistema que producía el guano, disminuyendo considerablemente su acumulación.

El relato histórico, tal y como podemos notar, puede ser dividido en tres períodos. El primero es el inicio de la exportación del guano a partir de la concesión de

su extracción y distribución principalmente a firmas extranjeras, con una predominancia de Inglaterra, aunque también con presencia de empresas nacionales. Esto marca un momento de bonanza económica, pero también de desaprovechamiento de los ingresos para la producción de una clase burguesa sólida y una industria. El segundo período está vinculado a la presencia de un capitalismo monopólico, dominado por Norteamérica, que toma ventaja de las condiciones críticas de la política y la economía del país después de la guerra con Chile. El tercer y último período es la suerte de asimilación de la economía internacional y su adaptación a la cultura del consumo y la economía capitalista. El Perú entraba en una etapa de profesionalización que compatibilizaba con una transición de modelo económico a un capitalismo más tecnocrático, que terminó por dominar el sistema y sus espacios productivos. El guano como elemento de exportación atraviesa estas etapas hasta la gran reducción de su demanda, en la década de 1960.

Este breve repaso histórico tiene una correspondencia con el desarrollo de una imaginación estética que cambia adecuándose a los paradigmas de la mirada y las transformaciones ideológicas. Lo que propongo en el siguiente apartado no es, sin embargo, un análisis iconográfico del período, ni una historia visual del guano. Es un recorrido organizado a partir de una pregunta que ha alimentado una intuición resuelta desde mi práctica artística: ¿cuáles son las pistas visuales y los recursos técnicos que construyen la idea ficticia de que un recurso natural es inagotable? Esa pregunta parte de entender las imágenes del territorio guanero no como ilustraciones del proceso histórico descrito, sino como dispositivos que participaron activamente en la producción de una ficción estructural de infinitud: primero desde un imaginario romántico-naturalista, y posteriormente desde una representación técnica y cuantitativa del territorio. Rastrear esa ficción en el archivo visual es el método que guía este recorrido.

Este conjunto de archivos, recopilado y producido en los últimos tres años, fue parte de una investigación basada en la práctica sostenida principalmente en la producción de un video sensorial. Mi intención no era solo narrar linealmente la historia de la extracción del guano y la tecnificación de los procesos naturales, sino también forzar la mirada sobre la materialidad del archivo para generar un efecto de extrañamiento. En tal dimensión, el archivo no es solo una imagen plana que porta una representación o un conjunto de signos, sino que su propio medio tecnológico de producción tiene también la capacidad de comunicar una ideología. Así, el grabado, la fotografía, la imprenta o la tecnología vectorial se convierten en medios sujetos a una visión del mundo, cada vez más condicionada por las demandas del sistema económico global.

La imagen de lo natural-técnico

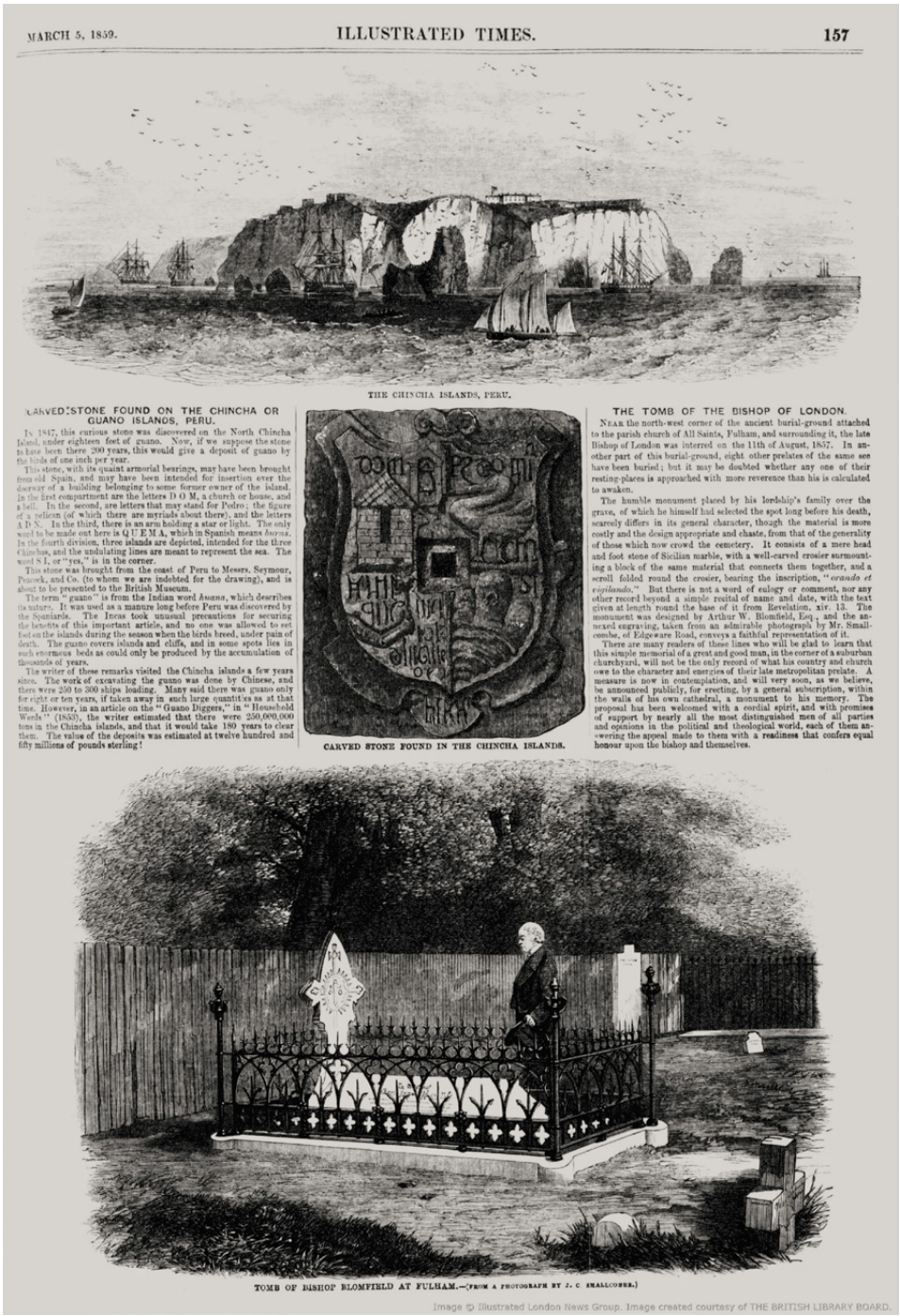
Las imágenes que presentaré a continuación están acompañadas por dos elementos: primero, un comentario que contextualice los contenidos expuestos. El segundo es un guion transcrito y adaptado que ha acompañado mis presentaciones lecto-performativas y avances de esta investigación entre 2023 y 2024. Su objetivo tiene un carácter divulgativo, pero también busca provocar una relación más directa entre el espectador y los conceptos de escala, infinitud y tecnificación.

Hay un reduccionismo claro en esta metodología: en la evolución de las formas de representación del ecosistema guanero no hay una secuencialidad tan drástica. Aunque las imágenes seleccionadas marcan una clara transición desde lo sublime hasta lo técnico, lo cierto es que no ocurre de esa manera. Incluso hasta hoy, las técnicas de reproducción, dibujos técnicos y puntos de vista diversos se solapan o cruzan y nunca excluyen otras formas de visualidad. Sin embargo, la vía que tomo para mostrarlo se hace necesaria para resaltar una pauta importante: cada imagen inaugura una nueva forma de representar el territorio guanero e imaginarlo y, en ese sentido, cada nuevo tipo de imagen que presento abre una posibilidad sin precedentes; al menos, hasta donde esta investigación ha podido rastrear.

También se hará evidente que la genealogía que he intentado construir no pasa solo por mostrar imágenes, sino también ensayos sensoriales desde la fotografía y el video, que han sido parte fundamental de los procesos exploratorios y formales que he realizado a modo de investigación basada en la práctica; y que además han permitido abrir un espacio especulativo sobre las formas de representación del sistema económico extractivo.

Si el sistema económico capitalista organiza su materialidad externa en función del crecimiento espacial, entonces cualquier límite impuesto por el territorio o por los ecosistemas naturales será visto como un obstáculo provisional, superable por los recursos tecnológicos que permitan sostener la aceleración del sistema. Esta dinámica se funda en una ficción estructural de infinitud; una necesidad de operar como si la finitud material del mundo no constituyera un límite real para la reproducción del capital.

A partir de esta idea, veo necesario abrir un par de preguntas: ¿cuáles son los medios técnicos e ideológicos que dan forma a las representaciones de lo infinito?; ¿cómo se concretan y actualizan las imágenes para encajar en estas formas de entendimiento del mundo?



MARCH 5, 1859. ILLUSTRATED TIMES. 157

THE CHINCHA ISLANDS, PERU.

CARVED STONE FOUND ON THE CHINCHA OR GUANO ISLANDS, PERU.

In 1847, this curious stone was discovered on the North Chincha Island, under eighteen feet of guano. Now, if we suppose the stone to have been there 200 years, this would give a deposit of guano by the birds of one inch per year.

This stone, with its quaint armorial bearings, may have been brought from old Spain, and may have been intended for insertion over the doorway of a building belonging to some former owner of the island. In the first compartment are the letters D O M, a church or house, and a bell. In the second, are letters that may stand for Pedro; the figure of a pelican (of which there are myriads about there), and the letters A D N. In the third, there is an arm holding a star or light. The only word to be made out here is QUEMA, which in Spanish means *burns*. In the fourth division, three islands are depicted, intended for the three Chinchas, and the undulating lines are meant to represent the sea. The word S I, or "yes," is in the corner.

This stone was brought from the coast of Peru to Messrs. Seymour, Peacock, and Co. (to whom we are indebted for the drawing), and is about to be presented to the British Museum.

The term "guano" is from the Indian word *Anano*, which describes its nature. It was used as a manure long before Peru was discovered by the Spaniards. The Incas took unusual precautions for securing the benefits of this important article, and no one was allowed to set foot on the islands during the season when the birds breed, under pain of death. The guano covers islands and cliffs, and in some spots lies in such enormous beds as could only be produced by the accumulation of thousands of years.

The writer of these remarks visited the Chincha islands a few years since. The work of excavating the guano was done by Chinese, and there were 250 to 300 ships loading. Many said there was guano only for eight or ten years, if taken away in such large quantities as at that time. However, in an article on the "Guano Diggers," in "Household Words" (1850), the writer estimated that there were 250,000,000 tons in the Chincha islands, and that it would take 180 years to clear them. The value of the deposits was estimated at twelve hundred and fifty millions of pounds sterling!

CARVED STONE FOUND IN THE CHINCHA ISLANDS.

THE TOMB OF THE BISHOP OF LONDON.

Near the north-west corner of the ancient burial-ground attached to the parish church of All Saints, Fulham, and surrounding it, the late Bishop of London was interred on the 11th of August, 1857. In another part of this burial-ground, eight other prelates of the same see have been buried; but it may be doubted whether any one of their resting-places is approached with more reverence than his is calculated to awaken.

The humble monument placed by his lordship's family over the grave, of which he himself had selected the spot long before his death, scarcely differs in its general character, though the material is more costly and the design appropriate and chaste, from that of the generality of those which now crowd the cemetery. It consists of a mere head and foot stone of Sicilian marble, with a well-carved crosier surmounting a block of the same material that connects them together, and a scroll folded round the crosier, bearing the inscription, "*cruando et requiando*." But there is not a word of eulogy or comment, nor any other record beyond a simple recital of name and date, with the text given at length round the base of it from Revelation, xiv. 13. The monument was designed by Arthur W. Blomfield, Esq., and the annexed engraving, taken from an admirable photograph by Mr. Smallcombe, of Edgeware Road, conveys a faithful representation of it.

There are many readers of these lines who will be glad to learn that this simple memorial of a great and good man, in the corner of a suburban churchyard, will not be the only record of what his country and church owe to the character and energies of their late metropolitan prelate. A measure is now in contemplation, and will very soon, as we believe, be announced publicly, for erecting, by a general subscription, within the walls of his own cathedral, a monument to his memory. The proposal has been welcomed with a cordial spirit, and with promises of support by nearly all the most distinguished men of all parties and opinions in the political and theological world, each of them answering the appeal made to them with a readiness that confers equal honour upon the bishop and themselves.

TOMB OF BISHOP BLOMFIELD AT FULHAM.—(FROM A PHOTOGRAPH BY J. C. SMALLCOMBE.)

Image © Illustrated London News Group. Image created courtesy of THE BRITISH LIBRARY BOARD.

Figura 1. *Illustrated Times* (5 de marzo de 1859), p. 157. Recuperado del archivo de The British Library Board de The British Newspaper Archive.

1859

Veo una isla al otro lado del
mar, donde no hay industria
o grandes fábricas, solo casas
y personas que escarban la
superficie de la tierra.

Montañas de más de
30 metros de alto.

Millones y millones de toneladas
de fertilizante acumulado.

No solo parecía inagotable, sino
que se ubicaba en un ecosistema
que aseguraba su constante
reacumulación.

¿Es esto lo más cerca que
podemos estar de la noción
de un recurso ilimitado y
regenerativo?

El *Illustrated Times* publica su primera ilustración el 5 de marzo de 1859 (**figura 1**), titulada «Piedra tallada encontrada en las Islas Chincha o guano Perú» y detalla el hallazgo de una piedra tallada —de supuestos 200 años de antigüedad— en la Isla Norte de Chincha, debajo de 18 pies de guano. El breve texto que lo acompaña especula sobre su origen, en la línea de una narrativa de aventura y hallazgo. Casi como contradiciendo los principios tecnocráticos que regían los procesos de extracción del guano y la vanguardia capitalista, la imagen ilustrada como medio de representación parece estar marcada por una continuidad con la contemplación estética y la imaginación, en lugar de una visión pragmática.

En la imagen superior puede verse una isla, esta vez simétrica, de corte pictórico y trazo suelto que puede coincidir con composiciones pictóricas y románticas de la naturaleza de ese siglo. Esta ilustración tiene un dramático contraste entre el contorno, y un archipiélago oscurecido en el centro de la composición. Rodeando esto, olas agitadas y velas extendidas dan dinamismo a la escena mientras, en la parte superior, un gran grupo de aves termina por producir una imagen idealizada que invita a la introspección y la curiosidad. Debajo, la imagen de un objeto de aspecto arqueológico con múltiples signos tallados despierta inquietud; viene acompañado por un texto que se esmera en describir lo que los signos pueden significar y, aunque carece de una prosa exageradamente narrativa, permite al lector emocionarse con el desciframiento de la imagen.

> En 1847, esta curiosa piedra fue descubierta en la Isla Chincha del Norte, bajo dieciocho pies de guano. Ahora, si suponemos que la piedra ha estado allí 200 años, esto daría un depósito de guano por parte de las aves de una pulgada por año. Esta piedra, con sus pintorescos escudos de armas, puede haber sido traída de la antigua España, y puede haber estado destinada a insertarse sobre la puerta de un edificio perteneciente a algún antiguo propietario de la isla. En el primer compartimento están las letras D O M, una iglesia o casa, y una campana. En el segundo, hay letras que pueden decir Pedro; la figura de un pelícano (del que hay miríadas por allí), y las letras ADN. En el tercero, hay un brazo que sostiene una estrella o luz. La única palabra que se descifra aquí es QUEMA, que en español significa quema. En la cuarta división, tres islas son presentadas, destinadas a los tres Chinchas, y las líneas ondulantes pretenden representar el mar. La palabra SI, o «sí», está en la esquina. (*Illustrated Times*, 1859, p. 157)

El artículo parece estar rodeado de misterio, y el protagonismo lo tienen las imágenes, pues ocupan casi tres cuartas partes de la página. También podemos notar algo importante: el hallazgo fue realizado doce años antes de la publicación del artículo: la construcción de lo que acabamos de describir no contesta a una necesidad por representar un presente, sino por producir la sensación de una mirada distante y deslocalizada en el tiempo, más cercana quizás a un relato visual de ficción de un sitio lejano. La imagen que vemos en la parte inferior complementa inevitablemente cualquier espacio imaginativo sobre la isla, asociándolo acaso a lo mortuorio, quizás maldito, al colocar a un personaje contemplando una tumba, ilustración que corresponde al artículo vecino: «The tomb of the bishop of London». Aunque esto ya es un ejercicio especulativo.

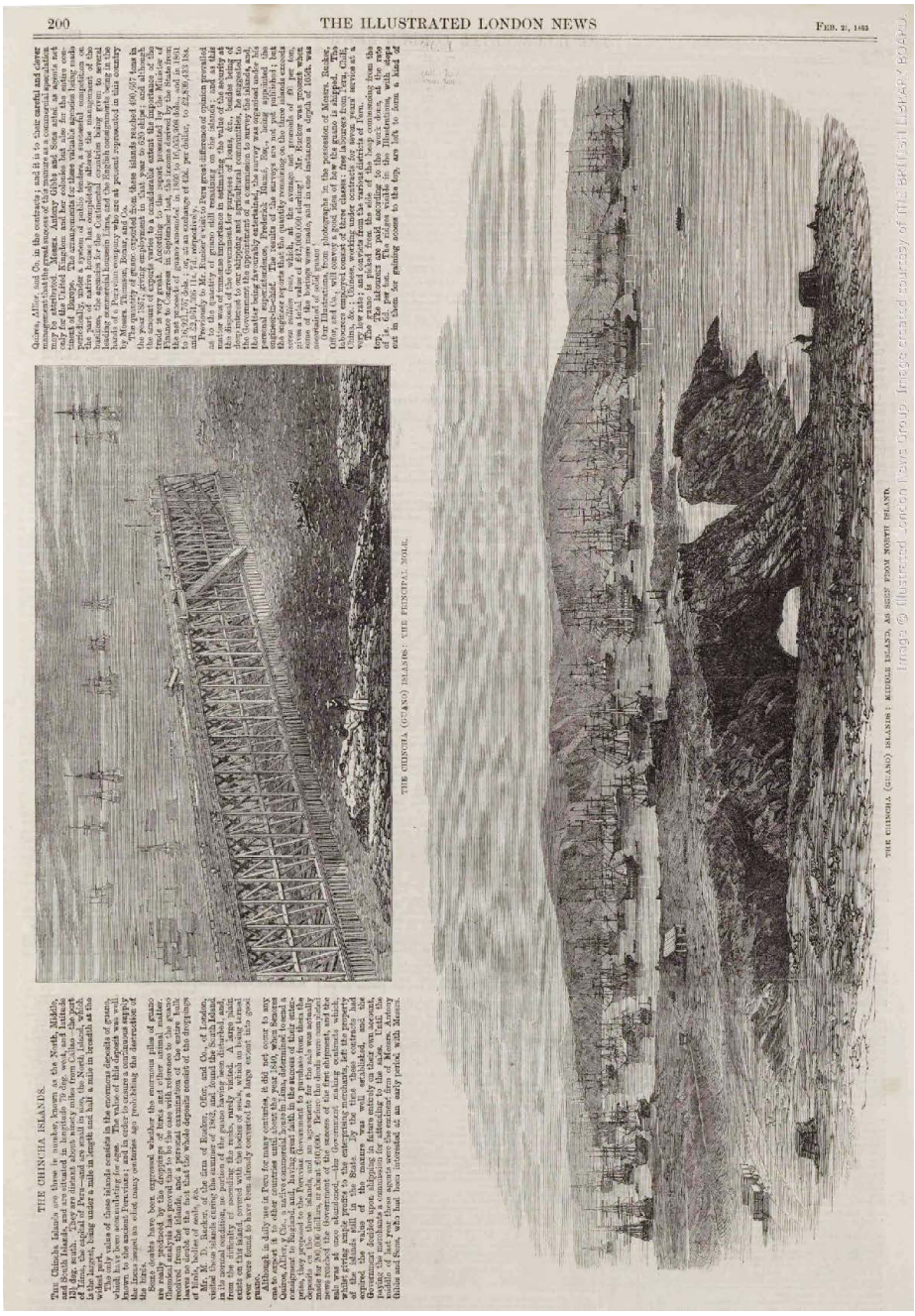


Figura 2. *The Illustrated London News* (21 de febrero de 1863) p. 200. Recuperado del archivo de The British Library Board de The British Newspaper Archive.

1863

Las formas de representación del mundo decimonónico eran de procesos lentos; horas de trabajo escarbando una tabla de madera para conseguir una matriz adecuada para la impresión.

Y si las ilustraciones partían de una fotografía, se debía esperar hasta tres meses para que los negativos llegaran a Europa desde las costas del Perú.

La velocidad a la que una persona puede ver lo que ocurre en cualquier otra parte del mundo estará siempre determinada por los límites de la materialidad y la técnica.

Parece paradójico que un proceso de extracción tan lento como el del guano se tradujera finalmente en el incremento de velocidad del país.

No pasaría mucho tiempo para que medios como el *Illustrated London News* (en adelante *ILN*) realizaran sus propias ilustraciones. El periódico impreso, fundado por Herbert Ingram y Mark Lemon en 1842, es estratégico, pues fue el primero en todo el mundo en realizar este tipo de formatos (**Tucker**, 2015). Esto no es poco, se trata del inicio histórico de la relación entre texto e imagen como una forma de comunicación masiva; y no es casualidad que su divulgación se desarrollara geográficamente en Inglaterra, la más importante potencia industrial de mediados del siglo XIX. Inglaterra era en ese momento el modelo de desarrollo, civilización e industrialización, y su lugar como potencia económica e imperial reconfiguraron el panorama global progresivamente.

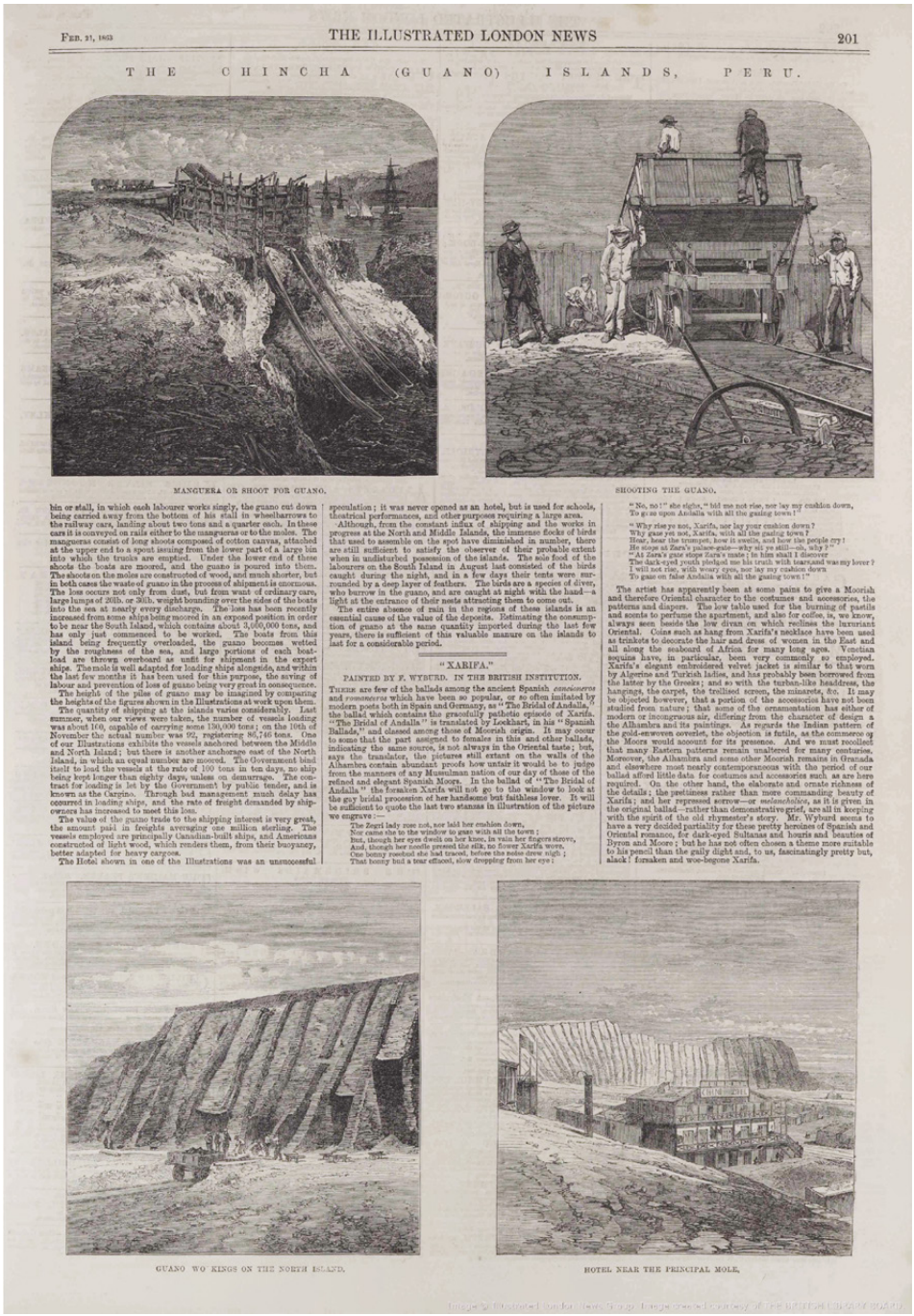
Entre 1842 y 1870 —momento del auge de demanda de guano en Inglaterra—, el *ILN* publicó en total cinco artículos ilustrados sobre la extracción de guano: en 1844, 1850, 1857, 1863 y otro en 1864. Si 1850 era, en principio, el momento de la vanguardia capitalista y el acercamiento científico al territorio para su aprovechamiento y explotación, ¿por qué no veíamos eso en términos visuales? ¿Por qué la retórica visual no iba al mismo ritmo que la lógica económica? La respuesta ha sido más o menos sugerida por Tucker (2015) en su análisis del libro de Mason Jackson: las ilustraciones estaban dirigidas a aumentar el número de consumidores, por lo que el sentido de su producción contestaba a lógicas aparentemente distintas a las de un paradigma político de expansión y explotación de los países del sur; estaban más bien alineadas a la venta masiva beneficiada del interés por las imágenes. Curiosamente, aunque sus lógicas fueran otras, contribuyeron en la construcción de un mismo sentido; de ahí que podamos observar —en esta y las demás publicaciones de ese tiempo— que la imagen, más que intentar traducir la realidad, la construye desde una subjetividad inclinada a reproducir los paradigmas civilizatorios de la capital industrial, para su consumo. Y aquí no podemos dejar de lado la increíble capacidad técnica de los grabadores, cuyo trabajo en términos de claroscuro y composición era casi siempre impecable y atractivo a ojos de potenciales compradores.

La ilustración inferior y principal de la página es una amplia panorámica con varias decenas de barcos (se entiende ingleses) rodeando las islas. La imagen no dista mucho de una escena bélica. Al centro, una porción deforme de tierra y rocas contrasta con el fondo, produciendo una forma abstracta cavernosa que adopta un sentido siniestro. De haber estado exentas de texto, las imágenes habrían resultado complejas de descifrar. No hay guano en primer plano, no hay indicio de trabajo que ocupe protagonismo. La escena visual que construye la página es de acorralamiento y contraste de escalas, logrados con la fuga de la perspectiva y los múltiples planos hacia el horizonte.

Azade **Seyhan** (1992) propone una investigación útil para entender la influencia del romanticismo alemán y sus formas de representación del mundo desde una perspectiva crítica. Seyhan atiende el espacio de la representación como una construcción narrativa problemática por su imposibilidad de corresponder con la realidad. Es justamente esa imposibilidad —del orden de lo racional— la que impulsa la imaginación al campo de lo subjetivo y libre; explica que ese proceso de representación es alimentado por un impulso de establecer una relación con el infinito y la expansión del alma (Seyhan, 1992, p. 33). La poesía, la literatura y las artes plásticas son reflejo de esto. Si pensamos en las ilustraciones revisadas del *ILN*, no es difícil concluir que siguen el modelo estético de la pintura. De pronto esta relación entre visualidad y textualidad, o arte y periodismo, nos acerca a conceptos elementales para entender la influencia del Romanticismo:

> Tanto la representación histórica como la artística pueden ser miméticas indirectas, en las que la idea del todo se abstrae de la forma exterior del objeto y se reconfigura en la imaginación para producir una verdad superior. Aunque tanto el artista como el historiador imitan y representan, el artista es libre de jugar con las apariencias de la realidad, mientras que el historiador tiene que sumergirse en la realidad, es decir, establecer el nexo interno de los acontecimientos. (p. 63)

El entendimiento de la historia y la representación —y para ello es necesario pensar en el periodista como historiador o cronista del presente— cohesiona la realidad material con la imaginación y la estética en la reconstrucción de la memoria.



FEB. 21, 1863 THE ILLUSTRATED LONDON NEWS 201

THE CHINCHA (GUANO) ISLANDS, PERU.

MANGUERA OR SHOOT FOR GUANO.

SHOOTING THE GUANO.

bin or stall, in which each labourer works singly, the guano cut down being carried away from the bottom of his stall in wheelbarrows to the railway cars, landing about two tons and a quarter each. In these cars it is conveyed on rails either to the mangueras or to the moles. The mangueras consist of long shoots composed of cotton canvas, attached at the upper end to a spout issuing from the lower part of a large bin into which the trunks are emptied. Under the lower end of these shoots the boats are moored, and the guano is poured into them. The shoots on the moles are constructed of wood, and much shorter, but in both cases the waste of guano in the process of shipment is enormous. The loss occurs not only from dust, but from want of ordinary care, large lumps of 20lb. or 30lb. weight bounding over the sides of the boats into the sea at nearly every discharge. The loss has been recently increased from some ships being moored in an exposed position in order to be near the South Island, which contains about 3,000,000 tons, and has only just commenced to be worked. The boats from this island being frequently overloaded, the guano becomes wetted by the roughness of the sea, and large portions of each boat-load are thrown overboard as unfit for shipment in the export ships. The mole is well adapted for loading ships alongside, and within the last few months it has been used for this purpose, the saving of labour and prevention of loss of guano being very great in consequence.

The height of the piles of guano may be imagined by comparing the heights of the figures shown in the Illustrations at work upon them.

The quantity of shipping at the islands varies considerably. Last summer, when our views were taken, the number of vessels loading was about 100, capable of carrying some 130,000 tons; on the 10th of November the actual number was 92, registering 86,746 tons. One of our Illustrations exhibits the vessels anchored between the Middle and North Island; but there is another anchorage east of the North Island, in which an equal number are moored. The Government binds itself to load the vessels at the rate of 100 tons in ten days, no ship being kept longer than eighty days, unless on demurrage. The contract for loading is let by the Government by public tender, and is known as the Carpino. Through bad management much delay has occurred in loading ships, and the rate of freight demanded by shipowners has increased to meet this loss.

The value of the guano trade to the shipping interest is very great, the amount paid in freights averaging one million sterling. The vessels employed are principally Canadian-built ships, and Americans constructed of light wood, which renders them, from their buoyancy, better adapted for heavy cargoes.

The Hotel shown in one of the Illustrations was an unsuccessful speculation; it was never opened as an hotel, but is used for schools, theatrical performances, and other purposes requiring a large area.

Although, from the constant influx of shipping and the works in progress at the North and Middle Islands, the immense flocks of birds that used to assemble on the spot have diminished in number, there are still sufficient to satisfy the observer of their probable extent when in undisturbed possession of the islands. The sole food of the labourers on the South Island in August last consisted of the birds caught during the night, and in a few days their tents were surrounded by a deep layer of feathers. The birds are a species of diver, who burrow in the guano, and are caught at night with the hand—a light at the entrance of their nests attracting them to come out.

The entire absence of rain in the regions of these islands is an essential cause of the value of the deposits. Estimating the consumption of guano at the same quantity imported during the last few years, there is sufficient of this valuable manure on the islands to last for a considerable period.

"XARIFA."

PAINTED BY F. WYBURD. IN THE BRITISH INSTITUTION.

THERE are few of the ballads among the ancient Spanish *romances* and *romanceros* which have been so popular, or so often imitated by modern poets both in Spain and Germany, as "The Bridal of Andalla," the ballad which contains the gracefully pathetic episode of Xarifa. "The Bridal of Andalla" is translated by Lockhart, in his "Spanish Ballads," and classed among those of Moorish origin. It may occur to some that the part assigned to females in this and other ballads, indicating the same source, is not always in the Oriental taste; but, says the translator, the pictures still extant on the walls of the Alhambra contain abundant proofs how unfair it would be to judge from the manners of any Mussulman nation of our day of those of the refined and elegant Spanish Moors. In the ballad of "The Bridal of Andalla," the forsaken Xarifa will not go to the window to look at the gay bridal procession of her handsome but faithless lover. It will be sufficient to quote the last two stanzas in illustration of the picture we engrave:—

The Zegri lady rose not, nor laid her cushion down,
Nor came she to the window to gaze with all the town;
But, though her eyes dwelt on her knee, in vain her fingers strove,
And, though her needle pressed the silk, no flower Xarifa wove.

One bonny rosebud she had traced, before the noise drew nigh;
That bonny but a tear effaced, slow dropping from her eye:

"No, no!" she sighs, "bid me not rise, nor lay my cushion down,
To gaze upon Andalla with all the gazing town!"

"Why rise ye not, Xarifa, nor lay your cushion down?
Why gaze ye not, Xarifa, with all the gazing town?
Hear, hear the trumpet, how it swells, and how the people cry!
He stops at Zara's palace-gate—why sit ye still?—oh, why?"
"At Zara's gate stops Zara's mate; in him shall I discover
The dark-eyed youth pledged me his troth with tearsand was my lover?
I will not rise, with weary eyes, nor lay my cushion down
To gaze on false Andalla with all the gazing town!"

The artist has apparently been at some pains to give a Moorish and therefore Oriental character to the costumes and accessories, the patterns and diapers. The low table used for the burning of pastils and scents to perfume the apartment, and also for coffee is, we know, always seen beside the low divan on which reclines the luxuriant Oriental. Coins such as hang from Xarifa's necklace have been used as trinkets to decorate the hair and dress of women in the East and all along the seaboard of Africa for many long ages. Venetian sequins have, in particular, been very commonly so employed. Xarifa's elegant embroidered velvet jacket is similar to that worn by Algerine and Turkish ladies, and has probably been borrowed from the latter by the Greeks; and so with the turban-like headdress, the hangings, the carpet, the trellised screen, the minarets, &c. It may be objected however, that a portion of the accessories have not been studied from nature; that some of the ornamentation has either of modern or incongruous air, differing from the character of design a the Alhambra and its paintings. As regards the Indian pattern of the gold-sewn coverlet, the objection is futile, as the commerce of the Moors would account for its presence. And we must recollect that many Eastern patterns remain unaltered for many centuries. Moreover, the Alhambra and some other Moorish remains in Granada and elsewhere most nearly contemporaneous with the period of our ballad afford little data for costumes and accessories such as are here required. On the other hand, the elaborate and ornate richness of the details; the prettiness rather than more commanding beauty of Xarifa; and her repressed sorrow—or *melancholico*, as it is given in the original ballad—rather than demonstrative grief, are all in keeping with the spirit of the old rhymester's story. Mr. Wyburd seems to have a very decided partiality for these pretty heroines of Spanish and Oriental romance, for dark-eyed Sultanas and houris and beauties of Byron and Moore; but he has not often chosen a theme more suitable to his pencil than the gaily dight and, to us, fascinatingly pretty but, alack! forsaken and woe-begone Xarifa.

GUANO WO KINGS ON THE NORTH ISLAND.

HOTEL NEAR THE PRINCIPAL MOLE.

Figura 3. *The Illustrated London News* (21 de febrero de 1863), p. 201. Recuperado del archivo de The British Library Board, de The British Newspaper Archive.

1863

Largas ciudades precarias fueron construidas en sus suelos. La mano obrera china e indígena trabajaba bajo condiciones de explotación, mientras el Perú articulaba una red ferroviaria interna y fortalecía sus relaciones con el mundo.

El trabajo acontecía de forma casi imperceptible, mientras en la ciudad se materializaban las nuevas infraestructuras del futuro.

Las islas eran lugares detenidos en el tiempo, y la ciudad componía su desarrollo hacia el sol radiante del progreso.

La **figura 3** está compuesta por cuatro ilustraciones. En esta sección se describe el sistema de carga, ilustrado en la imagen superior izquierda. En la imagen superior derecha, se puede ver un sistema de ferrocarril, que se dice era movilizado por animales y que fue construido para el transporte interno de guano. En la esquina inferior izquierda, una gran montaña de guano, en donde se puede ver con detalle el tipo de líneas de corte que se le hacía; y, finalmente, a la derecha, un hotel, que es descrito en el texto como un proyecto fallido y que terminó siendo utilizado como escuela o teatro. Las imágenes empiezan a dar cuenta de algo que hasta ahora no era demasiado notorio: se había construido una pequeña ciudad en el interior de la Isla Norte.

La esclavitud había sido abolida poco antes del inicio de la exportación del guano y la solución de los ingleses fue la importación de trabajadores extranjeros. Dentro de ese grupo, cientos de chinos culíes fueron traídos por barco con la promesa de trabajo y desarrollo en el Perú. Los barcos, sin embargo, detenían su viaje en las costas de las islas para entregarlos al trabajo forzado mal remunerado. En la Isla Norte se construyó esta pequeña ciudad sobre la que solo podemos especular con base en algunas fotografías. Algo que puede explicar esto es el difícil acceso a la isla para tantos trabajadores, por lo que la opción más sensata parecía la construcción de asentamientos humanos. Las Islas Chincha llegaron a ser habitadas por poco más de tres mil personas (**Méndez**, 1987). Esta pequeña población estaba compuesta por fuerzas militares, comerciantes, esclavos chinos y trabajadores indígenas, que vivían para el trabajo en aquel nuevo pueblo obrero.



Figura 4. «Chinamen working guano-great heap-Chincha Islands», del libro *Rays of Sunlight from South America*.

1865

En 1865, el fotógrafo inglés Alexander Gardner, famoso por sus fotografías de la Guerra de Secesión norteamericana, publicó cerca de 70 negativos en un álbum fotográfico, llamado *Rays of Sunlight from South America*.

En los últimos meses me he preguntado constantemente ¿qué significa este título?: «Rayos de sol de Sudamérica».

¿Habla de la luz que ilumina literalmente cada escenario en cada fotografía? ¿O será la palabra *luz* en el título una referencia a la posibilidad de modernización de un país que no ha dado el paso hacia la luz del progreso?

Siempre mejor.

Dirigido a un crecimiento exponencial, multiplicándose infinitamente hasta el fin de los tiempos.

En 1859, el norteamericano Henry De Witt Moulton viajó al Perú aparentemente impulsado por los relatos de «daguerrotipistas itinerantes que habían estado en Cuba y Sudamérica entre 1843 y 1852» (**McElroy**, 1984, p. 7). Su trayectoria fotográfica no resalta particularmente, por lo que es un personaje *difícilmente rastreable*. Se sabe que nació en 1828 y que viajó al Perú en 1859 para trabajar en el estudio fotográfico de Benjamin Franklin Pease. El investigador Keith McElroy le dedica un pequeño artículo, que se ha vuelto acaso la única aportación mínimamente extensa que ha permitido acceder a primeras lecturas sobre su trabajo fotográfico.

Según McElroy, Moulton capturó un conjunto de fotografías en su estancia en Lima entre 1859 y 1863 (casi en paralelo a la publicación de las ilustraciones del *ILN*) de las cuales se produjo un álbum fotográfico que atrajo mi interés, pues contenía una de las primeras series fotográficas de las Islas Chincha, en un libro publicado en 1865, firmado por Alexander Gardner, el famoso fotógrafo inglés y estadounidense reconocido por su registro de la Guerra Civil estadounidense.

> Como en otros álbumes de Gardner, como su famoso *Photographic Sketch Book of the Civil War*, el fotógrafo aparece acreditado en la esquina infe-rior izquierda. En este caso se lee: «Negativo de H. Moulton» y en la parte inferior derecha: «Positivo de A. Gardner». Cómo Gardner llegó a publicar escenas de Perú no es claro, pero las islas Chincha eran algo más que rarezas para los americanos y europeos de mediados del siglo XIX (p. 10)



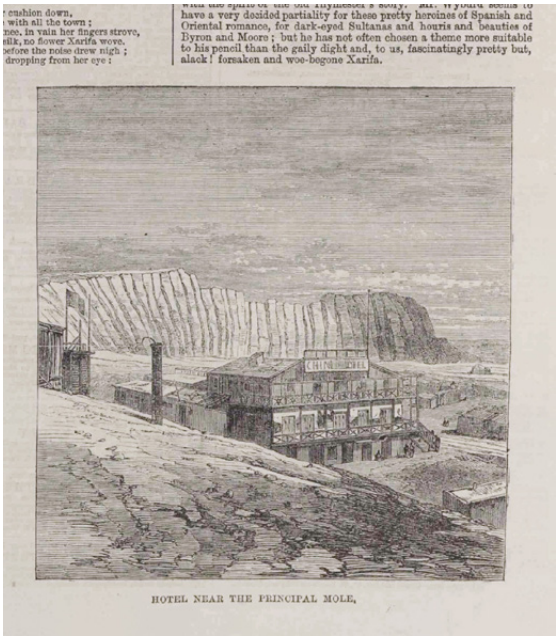


Figura 5. Comparación de dos imágenes. Arriba una fotografía del libro *Rays of Sunlight from South America*. Abajo una ilustración del *Illustrated London News.*

1863-65

Solo cinco años después de la publicación del libro de Gardner, las islas ya estaban alcanzando su límite. La disminución del depósito, la Guerra del Pacífico y las demandas de otros recursos desestabilizaron su mercado, pero el Perú ya había establecido una red material de intercambio en el nuevo sistema económico.

En 2024, durante mi revisión de archivos recopilados sobre las Islas Chincha, hallé un conjunto de correspondencias entre fotografías e ilustraciones que llamaron mi atención, del libro *Rays of Sunlight from South America* y del *Illustrated London News*, respectivamente. En el conjunto total que he seleccionado, la composición y los elementos clave dispersos en los diversos espacios juegan un papel importante para encontrar la asociación entre ambos medios. Era normal que ciertos fotógrafos, ajenos incluso al *ILN*, trabajaran para determinados números, teniendo en cuenta las dificultades que tenía conseguir muestras visuales de noticias de otras partes del mundo. Aun con escasa información al respecto, puede haber sido ese el caso del fotógrafo De Witt Moulton. Sin embargo, mi interés en este grupo no va por demostrar esta correspondencia, sino por poner en evidencia un contraste calculado entre registro documental e ilustración, basado en fechas y perspectivas desde las cuales se han tomado estas imágenes.

En la **figura 5**, el enorme vacío que hay en la montaña de guano de la imagen fotográfica, posiblemente producido por la exhaustiva extracción del recurso, contrasta con la ilustración, donde ese espacio aparece completo. Además, la línea de horizonte ha sido colocada más abajo en la ilustración, dando mayor escala a la montaña de guano al ser contrastada con el edificio que está en frente. Quizás es aún especulativo, pero a juzgar por las fechas en las que fueron producidos los negativos y la ilustración (1863 fue también el año de producción de la ilustración), parece evidente que se ha tenido que recomponer la montaña de guano para aparentar una acumulación mayor a la encontrada en ese momento. Aun si el margen de tiempo entre una imagen y la otra fuese de un año, es imposible que tal disminución de guano se haya realizado en tan poco tiempo. Esto pone en evidencia la insistencia por representar una abundancia que posiblemente no correspondía a la realidad.

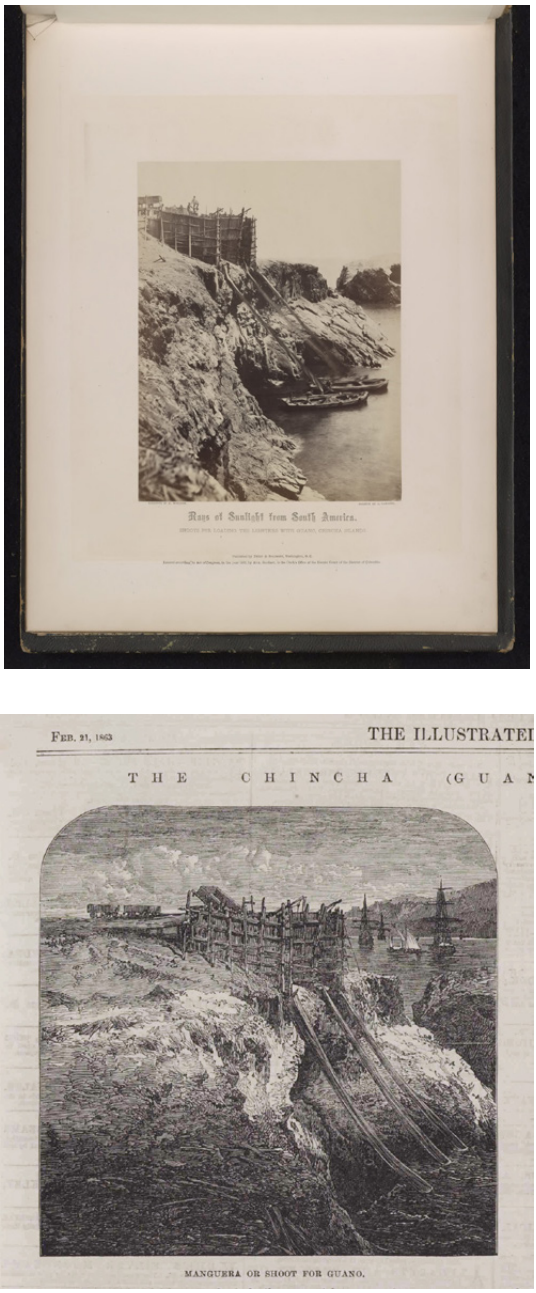


Figura 6. Comparación de dos imágenes. Arriba una fotografía del libro *Rays of Sunlight from South America*. Abajo una ilustración del *Illustrated London News.*

1863-65

Las imágenes de la acumulación aún parecían vencer las lógicas del tiempo y la extracción.

La gran forma natural aparecía siempre dominada en pro del crecimiento del sistema.

Las comparaciones de la **figura 6** entre el *ILN* y el *RSSA*, si bien no presentan posibles cambios de esa magnitud, sí tienen ediciones que con algo de esfuerzo pueden dar pie a un análisis semejante y válido. Hay un cambio en la línea de horizonte que apunta también a un cambio en la perspectiva de la mirada a un punto bastante más elevado. Esa línea de horizonte elevada en la ilustración permite varias cosas: ubicar un conjunto de barcos ingleses al acecho y ampliar el paisaje del horizonte para simular más territorio (guano).



BOLETIN

de la

Compañía Administradora del Guano

Vol. 1. No. 12. DICIEMBRE 1925.

SUMARIO.

Abonos.—El abonamiento de las plantas cultivadas en el país:—V. Pastos.—VI. Arboles frutales—VII. Hortalizas.—VIII. Plantas de jardín.

Suelos.—Sus propiedades y manejo:—V. El agua del suelo: El agua gravitacional. Los microbios y la fertilidad del suelo: Influencia de los agentes físicos y químicos.

Aves guaneras.—Los invertebrados terrestres de las islas guaneras del Perú, por Robert C. Murphy.

Notas oficiales.—Solicitud de los agricultores de Tiabaya.—El toque de sirena por los vapores.
Servicio de amortización e intereses del empréstito con garantía de la renta del guano.

Leyes y resoluciones.—Instalación de un faro en Infiernillo.

Compañía Administradora del Guano.—Balance al 30 de Noviembre de 1925.

ZARATE 455 — APARTADO 809
LIMA — PERU

BIBLIOTECA

Librería e Imprenta Gil.—Lima.—Calle de Zárate Nos. 459 465.—241212

Figura 7. Portada del *Boletín de la Compañía Administradora de Guano* (1925), vol. 1, n.° 12.

1925

(Contexto posterior a la Guerra del Pacífico y la diversificación en el consumo de nitratos.)

Las imágenes sublimes de las montañas monumentales de guano eran ya difíciles de encontrar.

Ahora, todo se trataba de la tecnificación del mundo natural.

La optimización del suelo, la identificación de especies.

Parece una correspondencia curiosa: la imagen sintetizada y monócroma era ahora idónea para la divulgación masiva de la imprenta.

La representación de la naturaleza se convirtió en un ritmo cromático ornamental.

Con el pasar del tiempo, se dio una fuerte presencia de un sector tecnocrático: la profesionalización de peruanos en el extranjero estaba produciendo una ola de científicos y técnicos que empezaba a reclamar conocimiento y control de la tierra. Las Islas Chincha habían perdido notoriedad en al panorama internacional, debido al agotamiento de sus principales depósitos, un adormecimiento de la exportación ocasionado por la derrota y la paralización económica del Perú en la guerra con Chile y por el auge, cada vez más notorio, de nitratos artificiales exportados ahora por Chile. Ante esto, el Perú decidió reorganizar y concentrar la administración de las islas. Así, en 1909 fundó la Compañía Administradora de Guano, cuya función fue también investigar y propiciar un acercamiento cuantitativo sobre la isla para optimizar la distribución del guano y su explotación. Poco después, en 1925, José Antonio Lavalle y García fundó el *Boletín de la Compañía Administradora de Guano* (*BCAG*), un medio de divulgación sobre la gestión de las islas guaneras, pero también sobre el trabajo agrario.

Científicos e ingenieros extranjeros o nativos retornados al Perú se aliaron con inversionistas peruanos. El rol del experto y técnico se volvió necesario para sobrevivir a las tendencias predatorias del capitalismo global y la crisis de la Primera Guerra Mundial (**Cushman**, 2019, p. 18). Esto trajo consigo la diseminación de otro tipo de imaginario estético, esta vez vinculado a la industria y la tecnificación de los procesos naturales. El *BCAG* utilizó la imagen ilustrativa como un decorado funcional o como objeto de publicidad. Abundan los primeros planos, y progresivamente se abandonan casi por completo las vistas panorámicas de los montículos de guano (acaso ahora menos impresionante debido a su escasez).

El *BCAG* fue utilizado como medio de publicación de los estudios que se realizaban en torno al guano, generalmente hechos por científicos invitados del extranjero. Sin embargo, su público objetivo —al cual distribuían copias de manera gratuita— eran agricultores o sectores abocados al trabajo agrario. El *BCAG* podía así contener artículos científicos de las muestras de especies o suelo del litoral peruano o internacional, información útil y accesible para el trabajo del suelo para el agricultor de a pie, así como difusión orientada a la industrialización de los procesos agrarios o acceso a sistemas crediticios internacionales. El *Boletín* fue además un medio que permitió fiscalizar los movimientos económicos recientes vinculados a la importación y exportación, debido a que también era una entidad financiada por el Estado.

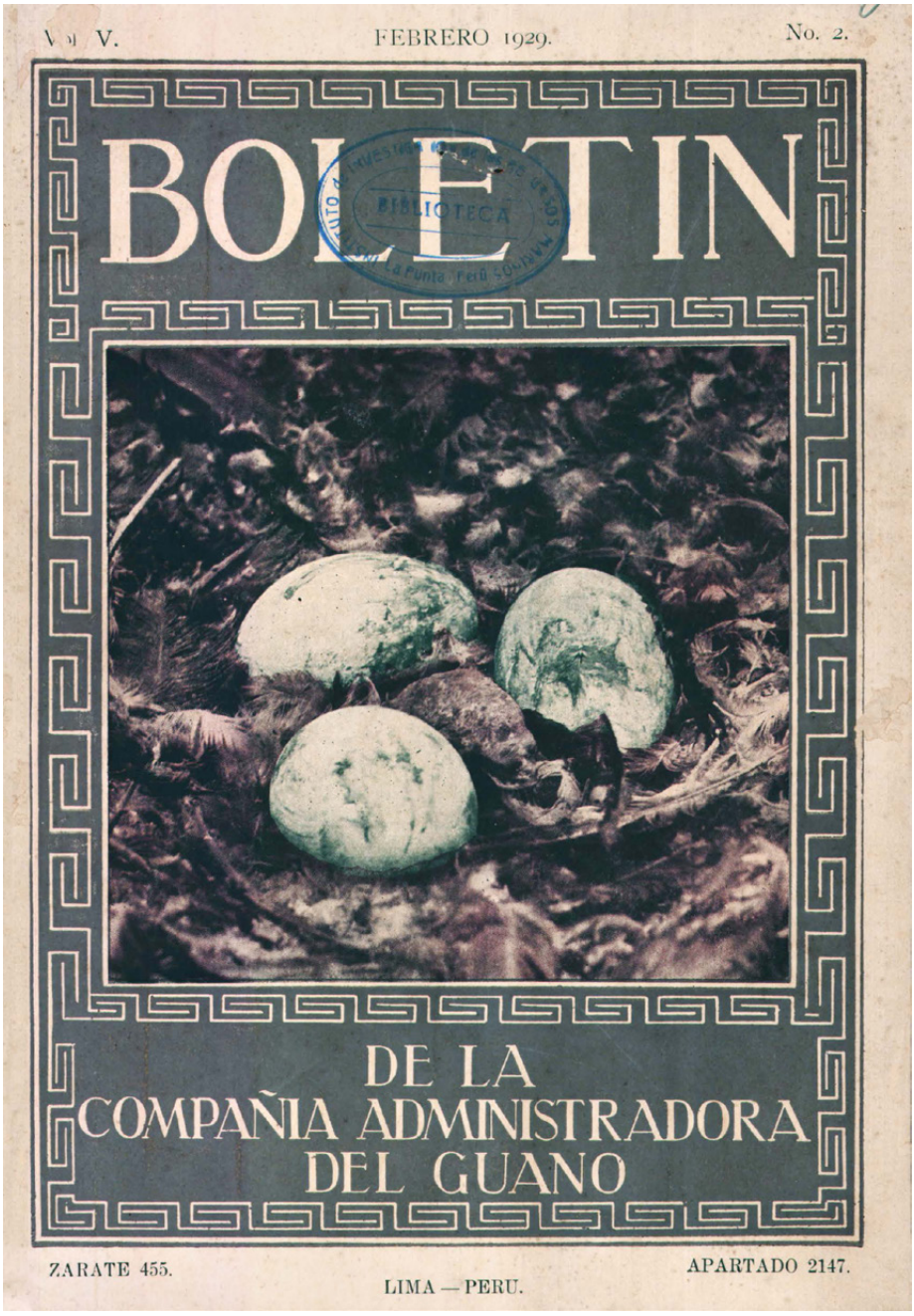


Figura 8. Portada del *BCAG* (1929), vol. V, n.° 2.

1929

La imagen de la isla reaparece
orientada hacia lo minúsculo. Ya
no hay una mirada perdida en el
horizonte, donde el hombre se
para ante una dominación heroica.

Ahora solo se mira al suelo,
para distinguir los rasgos que
diferencian la verdad cruda de la
ilusión que elevaba su espíritu.



Figura 9. Sello postal con motivo del primer centenario del Callao, producido en 1936 por Waterlow & Sons Limited, Londres.

1936

Ahora el Perú tenía el armatoste
metálico para el transporte de la
mercancía y las personas, siempre
calculando el mundo que le
rodeaba; movilizándose en todas
las direcciones posibles, ampliando
sus redes de conexión, cada vez más
rápido, progresivamente,
hasta alcanzarlo todo.

Las barandillas de hierro estaban
empezando a articular largos
caminos de transacción por los que
la mercancía y la información eran
intercambiadas con mayor velocidad.

Cambiar el guano por ferrocarriles,
tierra por metal,
naturaleza por aceleración.

Con motivo del centenario de la provincia del Callao, la empresa Waterlow & Sons Limited, en Londres, produce un sello postal conmemorativo por aunque aparentemente anecdótico, esconde uno de los momentos fundamentales en las formas de representación del ecosistema guanero y sus enclaves desarrollados en las lógicas capitalistas. La imagen vincula tres elementos: el primero son las aves guanay en los extremos, la principal especie productora de guano de las Islas Chincha. El segundo, como protagonista, es una ilustración del primer ferrocarril de Sudamérica, que fue producido gracias al fortalecimiento económico del Perú, basado en la exportación del fertilizante. La relación hasta aquí es clara: guano por ferrocarriles, naturaleza por industria. El tercer elemento es un tanto más sutil. La conmemoración no se limita al guano o al ferrocarril, sino al puerto. Y efectivamente, el ferrocarril fue producido para unir la capital del Perú (Lima) con su puerto principal, para acelerar la gestión de importación y exportación portuaria con la ciudad. No es gratuito que su primer objetivo haya sido el transporte de carga. Así, el tercer elemento fundamental es el puerto. Todos capturados en el objeto simbólico de la comunicación epistolar por excelencia.

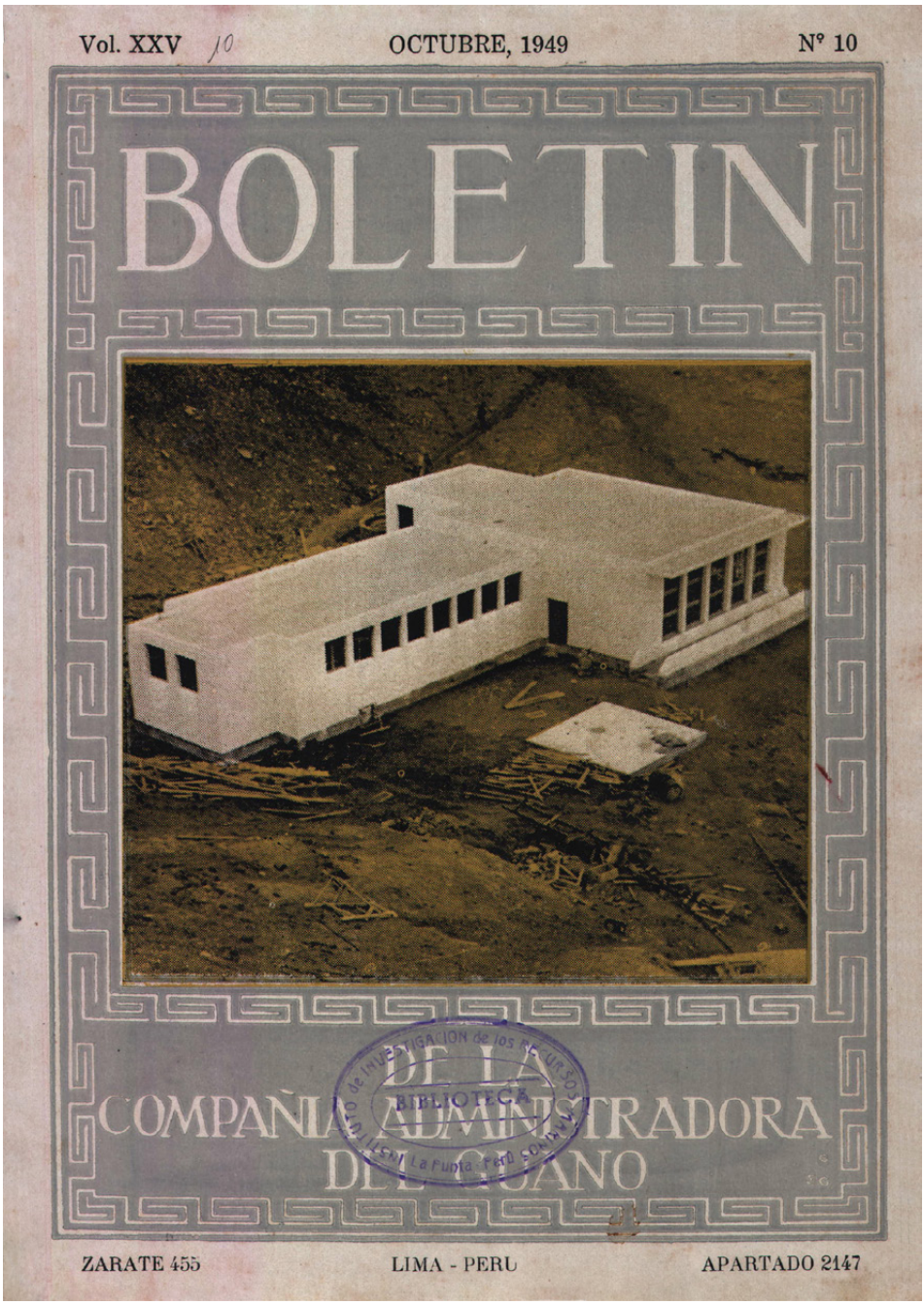


Figura 10. Portada del *BCAG* (1949), vol. XXV. n.° 10.

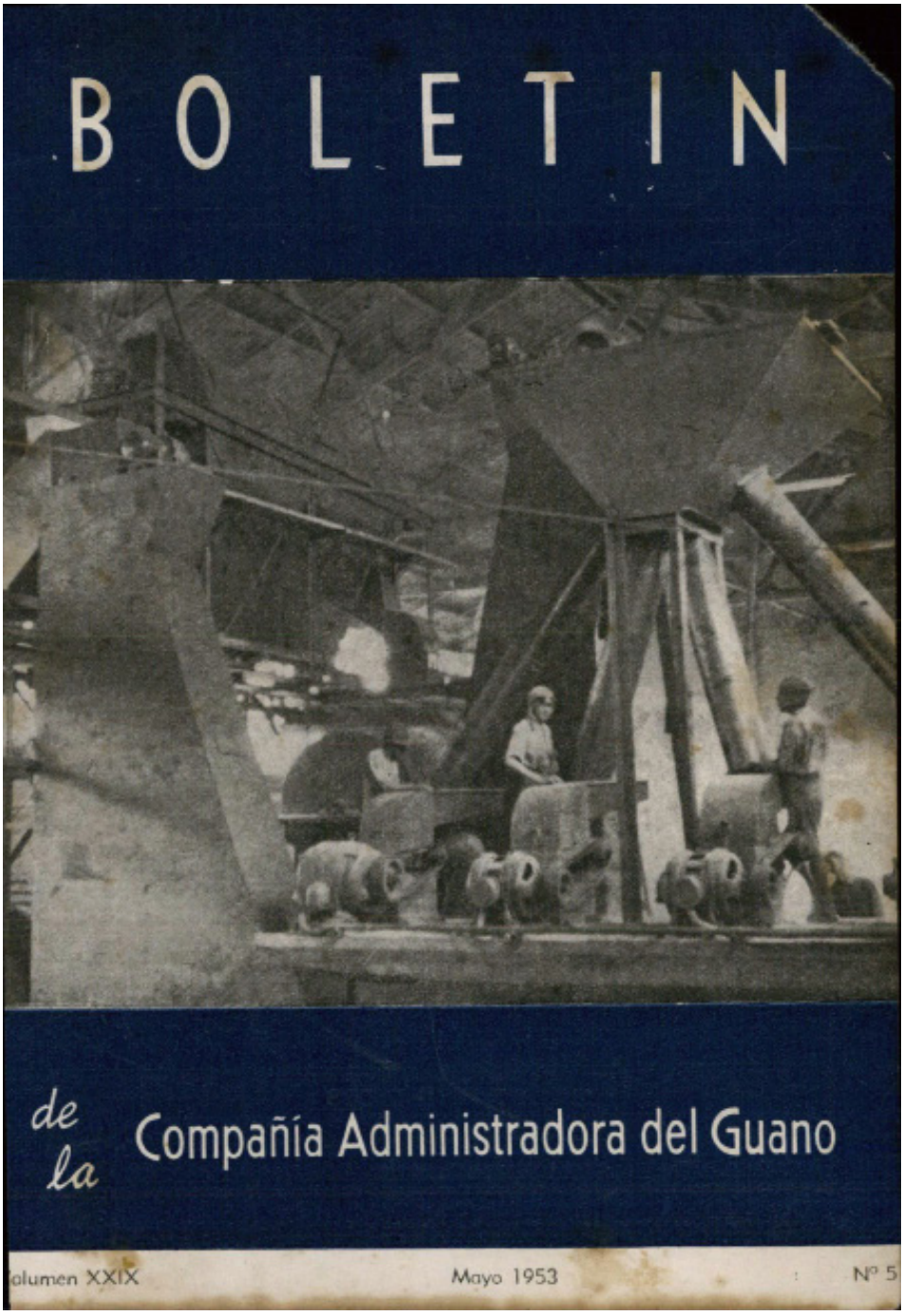


Figura 11. Portada del *BCAG* (1953), Vol XXIX, n.° 5.

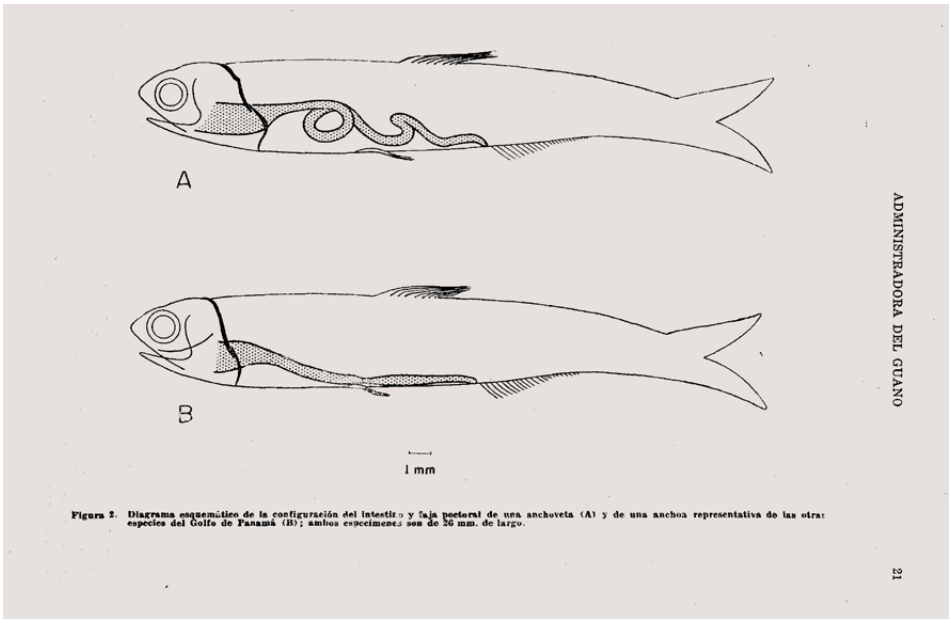
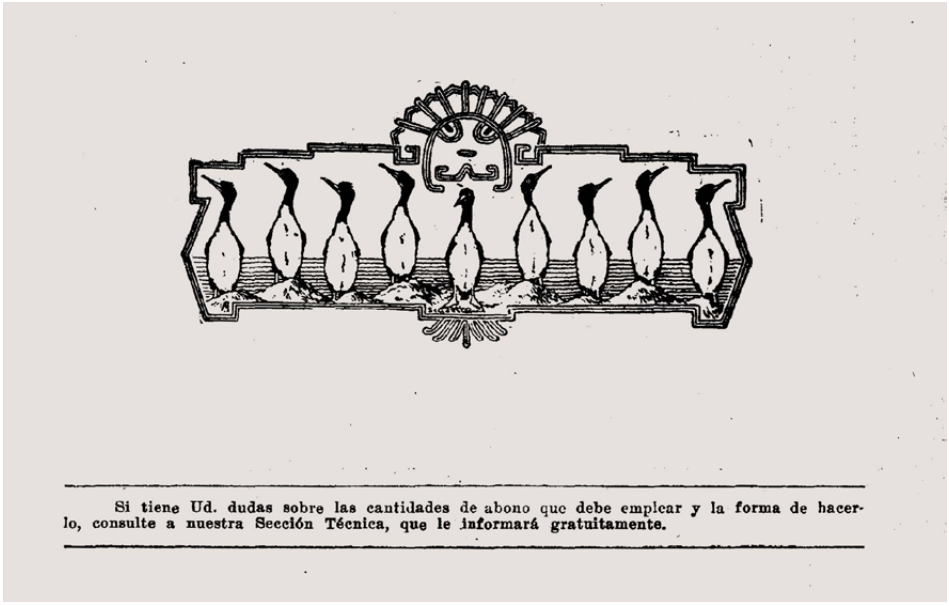


Figura 2. Diagrama esquemático de la configuración del intestino y faja pectoral de una anchoveta (A) y de una anchoa representativa de las otras especies del Golfo de Panamá (B); ambos especímenes son de 26 mm. de largo.

Figura 12. Ilustración anexa del artículo «Crianza de las larvas de la anchoveta», de Edward F. Klima, Izadore Barret y John E. Kinnear en el *BCAG* (1962), vol. XXXVIII, n.° 6, p. 21.



Si tiene Ud. dudas sobre las cantidades de abono que debe emplear y la forma de hacerlo, consulte a nuestra Sección Técnica, que le informará gratuitamente.

Figura 13. Ilustración del *BCAG* (1936), vol. XII, n.° 9, p. 379.



Figura 14. Ilustración de anuncio publicitario de anilinas alemanas Molnar y Cía. en el *BCAG* (1933), vol. IX, n.° 3 y 4, p. 89.

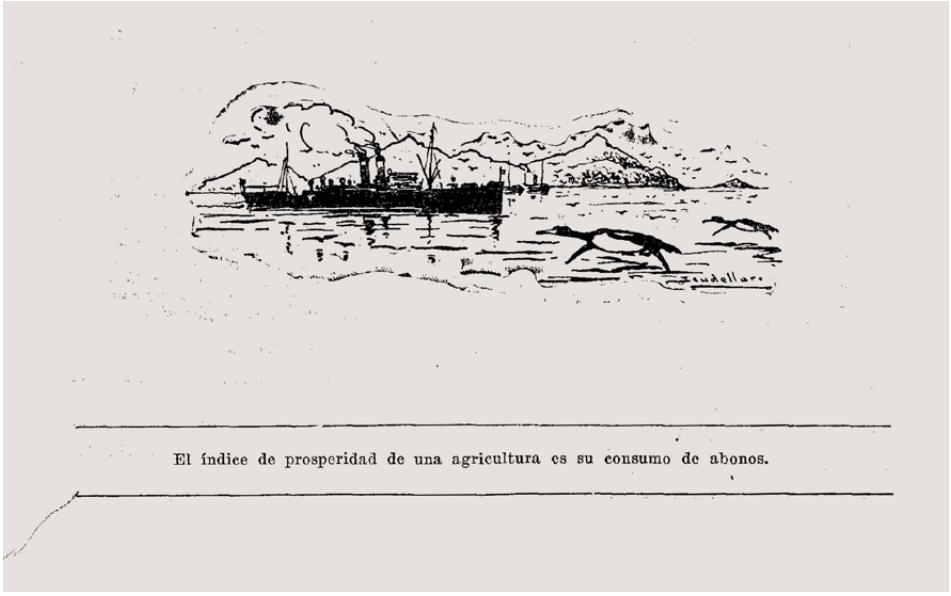


Figura 15. Ilustración del *BCAG* (1925), vol. I, n.° 9, p. 341.

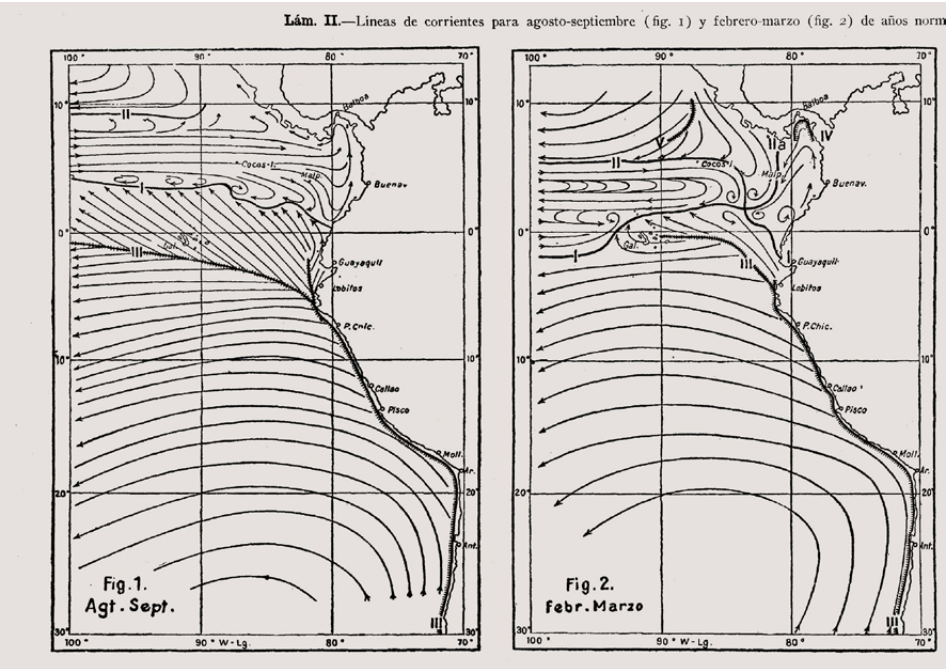


Figura 16. Ilustración anexa del artículo «Oceanografía. La corriente del Perú y sus límites norteños en condiciones normales y anormales», de Gerhard Schott en el *BCAG* (1933), vol. IX, n.° 3 y 4.



Figura 17. Detalle de la figura 16.

Me llama la atención cómo nunca dejamos de hablar de líneas. Algunas conforman dibujos técnicos complejos, armados parte por parte de forma minuciosa. Imperfectas si uno se acerca. Corrompidas por las leyes del desgaste de la materia. Acaso incluso deficientes para el mundo ideal de la abstracción.

El guano dejó de ser materia sublime para convertirse en datos.
Se tecnificó el suelo.
Se inventarió el ecosistema. Se calcularon especies y flujos. La tierra se volvió fórmula.

Los límites de la naturaleza ya no entorpecían el crecimiento exponencial del sistema.
Todo se tecnificaba.

Todo se convirtió en coordenadas desde donde el hombre podía ejercer control a partir del entendimiento cuantitativo y estadístico.

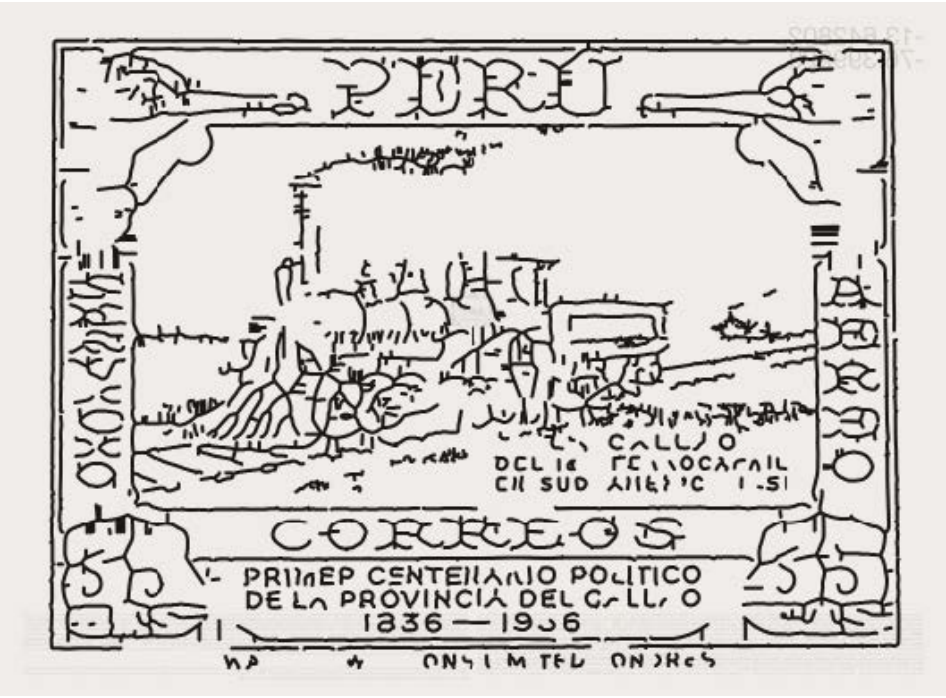


Figura 18. Vectorización digital (realizada por el autor) del sello postal mostrado en la figura 9.



Figura 19. Acercamiento a la imagen vectorial de la figura 18.

Estamos aquí.

Hoy

todas las formas de sistematización están en curso.

Hoy, los vectores informáticos dictan y organizan la distribución de bienes y energía.

Seguimos inmersos en la misma lógica.

La información ya no viaja en líneas férreas y barcos, las imágenes viajan digitalmente por cables submarinos y subterráneos. La información viaja a 300 mil kilómetros por segundo.

Ha acelerado la gestión y coordinación de la circulación de mercancías.

La transmisión de datos es instantánea. Las largas exposiciones fotográficas y los envíos epistolares han sido reemplazados por imágenes digitales vectorizadas, multiplicables y escalables hasta el infinito.

Y la industria publicitaria diseña más y más imágenes con esa tecnología para canalizar nuestros deseos y representar el nuevo mundo globalizado como una sola unidad estética.



Figura 20. *Still* del video de dos canales *Catch the living manners as they rise*. La imagen superior es un fragmento del recorrido digital de una cámara sobre la imagen vectorizada del sello postal que aparece en la figura 18. En la imagen inferior, un recorrido del mismo fragmento realizado con un microscopio sobre la imagen vectorizada impresa sobre papel.

El vector (en su acepción matemática y gráfica) simboliza esta nueva fase: información que circula sin fricción visible, imágenes que se expanden sin límite aparente y cuya distancia se puede determinar con cifras:

-un centímetro,

-o dos kilómetros,

-o 10.101 kilómetros, que es la distancia que conecta las Islas Chincha con el puerto de Liverpool, en una línea recta trazada sobre la superficie esférica de la Tierra.

El vector representa y permite visualizar las operaciones que pueden volverse increíblemente complejas cuando se piensan en la escala de nuestra sociedad y los objetos que intercambiamos y redistribuimos constantemente.

El vector gráfico tiene la capacidad de expandirse infinitamente.

Su escala no tiene límites.

Pero cuando su forma digital es impresa, la imagen vectorial se ve sometida a las reglas del mundo físico.

No puedes hacer de lo material un espacio ilimitado.



Figura 21. *Still* del video Islas Chincha. Fragmento del recorrido de una cámara con un microscopio sobre la imagen vectorizada del sello postal que aparece en la Figura 18, impresa. Esta vez, con una ampliación mayor y más detallada.

Referencias

Basadre, J. (1939 [2014]). *Historia de la República del Perú 1822-1933*. Producciones Cantabria SAC.

Bonilla, H. (1994). *Guano y burguesía en el Perú. El contraste de la experiencia peruana con las economías de exportación del Ecuador y de Bolivia*. FLACSO.

Cushman, G. (2019). *Los señores del guano. Una historia ecológica global del Pacífico*. Instituto de Estudios Peruanos.

Foster, J. B. (2000). *Marx's ecology materialism and nature*. Monthly Review Press.

González Vigil, F. (1983). Capitalismo transnacional y capitalismo nacional en el Perú. Un ensayo retrospectivo. *Apuntes: Revista de Ciencias Sociales*, 12, (pp. 75-87).

Khatib, S. (2017). No Future: The Space of Capital and the Time of Dying. En M. Hlavajova y S. Sheikh (eds.), *Former West: Art and the Contemporary after 1989* (pp. 639-652). MIT Press.

Mariátegui, J. (2007). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Fundación Biblioteca Ayacucho.

Mathew, M. (2009). *La firma inglesa Gibbs y el monopolio del guano en el Perú*. Banco Central de Reserva del Perú.

McElroy, K. (1984). Henry De Witt Moulton: Rays of Sunlight from South America. En *History of Photography,* vol. 8 (pp. 7-21). Routledge.

Méndez, C. (1987). *Los trabajadores guaneros del Perú 1840-1879*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Pratt, M. L. (1992 [2010]). *Ojos Imperiales. Literatura de viajes y transculturización*. Fondo de Cultura Económica.

Quijano, A. (2007). Prólogo. José Carlos Mariátegui: reencuentro y debate. En J.C. Mariátegui, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (pp. I-IXCXIII). Fundación Biblioteca Ayacucho.

Saito, K. (2014). The Emergence of Marx's Critique of Modern Agriculture Ecological Insights from His Excerpt Notebooks. *Monthly Review*, 5 (pp. 25-46).

Seyhan, A. (1992). *Representation and Its Discontents. The Critical Legacy of German Romanticism*. University California Press.

Stucchi, M., y Figueroa, J. (2006). *La avifauna de las islas Lobos de Afuera y algunos alcances sobre su biodiversidad.* Asociación Ucumari.

Szpak, P., *et al.* (2012). Influence of seabird guano and camelid dung fertilization on the nitrogen isotopic composition of field-grown maize (Zea mays). *Journal of Archaeological Science,* 39 (pp. 3721-3740).

Tucker, J. (2015). «Famished for News Pictures»: Mason Jackson, The Illustrated London News and the Pictorical Spirit. En J. Hill y V. Schwartz, *Getting the Picture. The Visual Culture of the News*. Bloomsbury.

HAIBUN DE LA LAGUNA DEL CASTILLO. UNA RUINOSA CONVERGENCIA ENTRE *NATURA* Y *POLIS*

Alejandro Sánchez Vigil

José Alejandro Sánchez Vigil, académico del Centro Ecodiálogo de la Universidad Veracruzana de México y docente en la Facultad de Teatro. Estudiante del Doctorado en Estudios sobre Artes Escénicas y Performatividad en la UV, Xalapa. Ha impartido clases sobre artes a nivel primaria y profesional.
Correo electrónico: alesanvi@yahoo.com

- Maestro en Literatura Mexicana por la Universidad Veracruzana de México.
- Licenciado en Pintura por La Esmeralda, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), México.

Resumen

Este escrito ofrece una mirada estética al entorno de una laguna que se encuentra en el territorio ejidal del Castillo, colindante con la ciudad de Xalapa. Allí convergen intereses humanos y no humanos, así como el traslape de realidades expresadas en el encuentro de *natura* y*polis*. Se ofrece una serie de textos poéticos de inspiración japonesa entrelazándolos con la aparición de edificaciones inacabadas o derruidas a lo largo de un camino abierto en el año 2015, y las controversias que ha provocado.

Palabras clave

haibun, laguna, bordes, ecotonos, escritura poética

Haibun of The Castle Lagoon. A ruinous convergence between *Natura* & *Polis*

Abstract

This work offers an aesthetic view about the surroundings of a lagoon located at El Castillo, an ejido bordering the city of Xalapa, where human and no-human interests converge, and some realities overlap expressed in the encounter between *Natura* & *Polis*. A series of Japanese-inspired poems are interwoven with the appearance of ruined buildings along a road opened in 2015, and the controversies it has provoked.

Keywords

haibun, lagoon, borders, ecotone, poetic writing

Fecha de envío: 16/12/2025
Fecha de aceptación: 02/06/2026
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v13i.4145
Cómo citar: Sánchez, A. (2026). *Haibun* de la laguna del Castillo. Una ruinosa convergencia entre *natura* y *polis*. En *post(s)*, volumen 13 (pp. 90-117). USFQ PRESS.

CC BY NC SA

En el estío
meandros de libélulas
con zumbiditos.
21-VI-2018

Cuando un *haijin* o poeta que escribe haikús emprende una caminata y al relato de su viaje le añade sus tercetos a cada tramo, mezclando así prosa con poesía, se dice que está escribiendo un *haibun*: un diario de viaje con haikús entretejidos. Gracias a este tipo de diarios, son famosas las peregrinaciones de Matsuo Bashō, el más reconocido *haijin* del siglo XVII, las cuales se extendían por largas jornadas con visitas a templos y santuarios, a paisajes icónicos, así como a sus amistades, discípulos y mecenas que le recibían con notoria bonhomía (**Matsuo**, 2011). El oficio del *haijin* tradicional se realiza a la intemperie, sea que se camine en la ciudad o el campo:

> Quien dice calle dice polvo y barro, ruido ambiente, estrechez, insectos y animales, suciedades varias. Quien dice calle ciudadana alude a callejeo, a peatón, a errancia y bohemia, y por ende a poesía con los pies en la tierra. Quien dice sendero campestre sugiere, sin duda, intemperie sin techo. (**Silva**, 2012, p. 325)

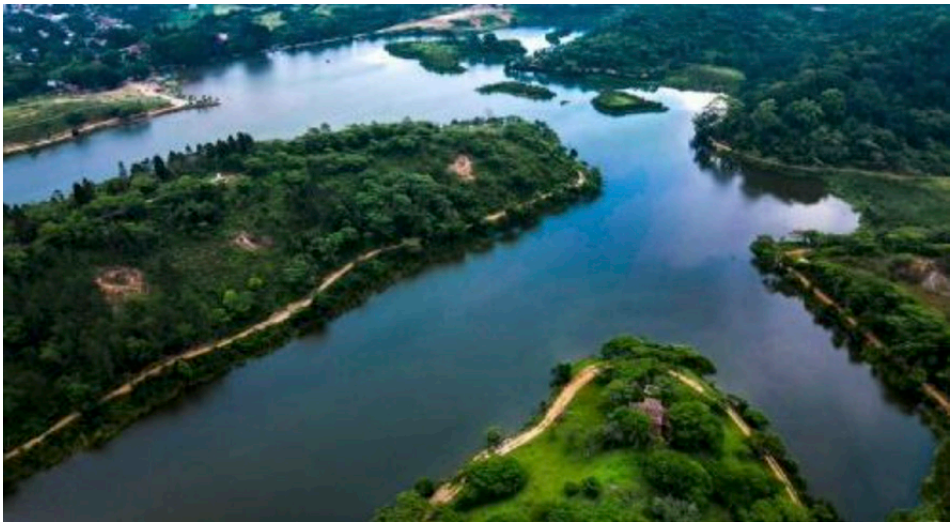


Figura 1. *La laguna del Castillo*. Panorama de la laguna del Castillo donde se aprecia la brecha por todo su perímetro. Fuente: Gerardo Sánchez Vigil.[1]

1 Dejo constancia de mi agradecimiento a Gerardo Sánchez Vigil por el préstamo de las tres fotografías que mencionan su autoría a pie de imagen, tomadas desde una avioneta y un dron en distintos años. Salvo que se diga otra cosa, el resto de las figuras son fotografías de mi autoría.

El presente texto es un remedo de *haibun* de un pretendido *haijin* mexicano que no llega a sitios distantes ni emprende honrosas peregrinaciones, sino que camina insistentemente dando vueltas por la misma brecha día tras día (**figura 1**).

Sobre una laguna que no es ni natural ni artificial

Su crin, su cola,
en el cerro un caballo
¡y cómo come!
17-XI-2020

Ubicada en la zona del rancho La Palma, es conocida de manera habitual como la laguna del Castillo debido al ejido al que pertenece y que forma parte rural del municipio de Xalapa. Su congregación se encuentra a unos veinte minutos hacia el este de la capital veracruzana.[2] El territorio del ejido colinda con el de la propia ciudad de Xalapa, al grado de que la mancha urbana tiene tiempo de haber rebasado estos límites.

La extensión y la profundidad de la laguna eran menores en la primera mitad del siglo XX. Cuentan las personas mayores que un área de lo que ahora está bajo agua se hallaba expuesta y era un «barrial», o mina de arcilla, que las personas aprovechaban para hacer tabique rojo. Al contar con agua y materia prima al alcance de la mano, debió ser muy atractivo tener allí mismo los talleres o «galeras».[3]

La laguna del Castillo te atrae con sus particularidades paisajísticas desde la primera vez que la visitas: la extensa superficie acuática que se alarga en varias lenguas entre laderas, ofreciendo a la cámara fotográfica atractivos recovecos y variados planos de montes poblados de verdor; la intensa vida pajaril, con sus afanes cotidianos desde antes del amanecer hasta pasado el anochecer; los cafetales, un pinar y el bosque mesófilo como ecosistema dominante en transición a selva baja (**figura 2**).

2 La palabra *congregación* refiere al área más densamente poblada de un ejido, dejando el resto a las parcelas y áreas comunes. La distancia entre esta congregación y Xalapa corresponde a casi seis kilómetros por una carretera sinuosa que más adelante lleva a poblaciones como Tronconal, Chiltoyac, Almolonga, Coyolillo y Alto Lucero, bajando por la cuenca que abastece al río Actopan en su camino hacia el Golfo de México.

3 Se piensa que una de las causas por las que con cierta frecuencia allí se ahogan personas es quedar atrapadas en ese suelo pegajoso. Semejantes desgracias suelen suceder durante los festejos del Sábado de Gloria, con la verbena o «rejuego» y el exceso de alcohol.

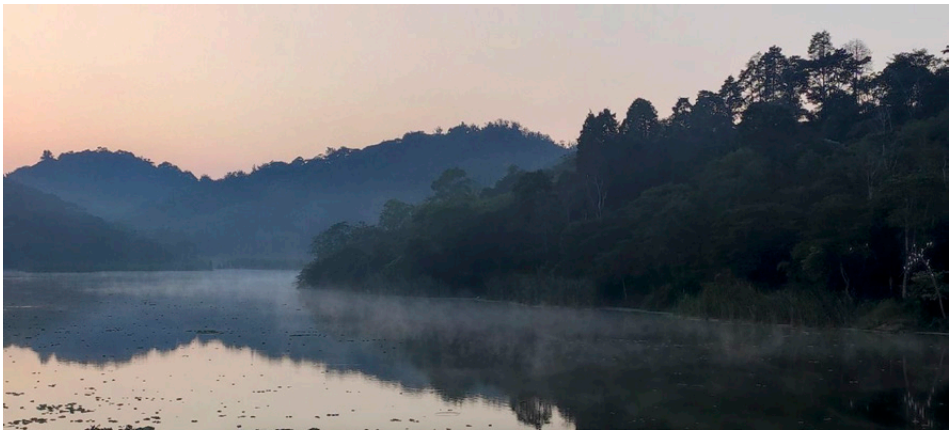


Figura 2. *Paisaje de la laguna al amanecer*. El Sol avanza por el este a la izquierda, y a la derecha se puede apreciar un grupo de garzas blancas en las ramas de un árbol que se inclina sobre el agua. Si llevas tu cámara fotográfica, las vistas te provocan detenerte a cada rato y el tiempo de tu paseo se duplica o triplica.

En esto que ahora escribo me interesa ofrecer una mirada doble, en consonancia con la doble realidad patente en la historia y la vida cotidiana que transcurre en la laguna y su entorno, ante la supuesta dicotomía que solemos ubicar en el lenguaje coloquial como «lo social» y «lo natural», dentro de un proceso paulatino pero sostenido de disgregación de la capital veracruzana hacia sus colindancias (**figura 3**); y quizás uno de más largo aliento que corresponde a la persistencia que manifiestan las especies no humanas por dar continuidad a su existencia.



Figura 3. *Imagen satelital de la laguna del Castillo*. Hacia el oeste se aprecia una parte de la ciudad de Xalapa y en el centro la congregación del Castillo. Las líneas azules son veneros y arroyos, la mayoría de los cuales descienden del oeste hacia el este; algunos alimentan la laguna, coloreada también en azul. Imagen tomada del portal digital del Instituto Nacional de Estadística y Geografía. https://www.inegi.org.mx/app/mapa/espacioydatos/default.aspx?ag=300870018. Recuperado el 28 de octubre de 2025.

Un ejido y su laguna que se con-figura y des-re-con-figura

Gotas y hierbas,
el Sol aún no alcanza
al microclima.
26-I-2021

Amaneciendo.
Dos gotas de rocío
son dos paisajes.
15-IV-2021

¿Y si se manchan?
Las mariposas con sed.
¿Y si se rompen?
15-X-2021

La **Ley Agraria** fue la primera encarnación escritural de la lucha revolucionaria de nuestro país al ser promulgada en 1915 por Venustiano Carranza.[4] En el municipio xalapeño, la primera dotación de parcelas tuvo lugar en Chiltoyac, en 1920, y tres años después en el Castillo, cuando se definieron los límites parcelarios.[5] Los principales cultivos promovidos de manera ostensiva fueron la caña y el café (**Núñez**, 2005). Los cambios a esta ley en 1955 facilitaron la venta de tierras ejidales, si bien la vida campesina mantuvo un ritmo y unos usos constantes a lo largo de las décadas dentro de las complejas relaciones políticas y agropecuarias entre la zafra de la caña y los ingenios, la pizca del café y los beneficios, proceso que se aceleró con las modificaciones constitucionales de 1992: «A partir de ese momento, especialmente durante los últimos 30 años (1992-2022), la propiedad ejidal se ha pulverizado, como consecuencia de dos factores fundamentales: la herencia de los primeros propietarios a los hijos y la ocupación de tierras ejidales por la zona urbana» (*Plan municipal de desarrollo 2022-2025*, p. 62).

En lo que corresponde al entorno particular de la laguna, las condiciones cambiaron de manera importante durante el sexenio de Adolfo López Mateos (1958-1964) bajo la iniciativa desarrollista que promovía el aumento de la producción de insumos a

4 «Promulgación de la Ley Agraria de 1915». Dirección General del Servicio de Información Agroalimentaria y Pesquera del Gobierno de México, publicado el 6 de enero de 2023. https://www.gob.mx/agricultura%7Cdgsiap/articulos/promulgacion-de-la-ley-agraria-de-1915. Recuperado el 28 de octubre de 2025. Cabe hacer notar que esta promulgación tuvo lugar dos años antes de la publicación de la **Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos**, el 5 de febrero de 1917, por lo que se tiene como antecedente del artículo 27, momento que dio paso a la distribución de la tierra bajo la figura del ejido.

5 La dotación de parcelas en el Castillo se encuentra registrada con fecha del 10 de noviembre de 1923, según consta en el *Plan municipal de desarrollo 2022-2025*, del H. Ayuntamiento de Xalapa, p. 61. https://xalapa.gob.mx/direccion-de-gobierno-abierto/wp-content/uploads/sites/33/2022/05/PlanMunicipalDesarrollo22-25.pdf. Recuperado el 28 de octubre de 2025.

partir de la tecnificación de la infraestructura agropecuaria a nivel nacional. Don José Isidro Caballero, amigo ejidatario perteneciente a una de las familias fundadoras, nos ha contado sus recuerdos y anécdotas, y nos ha mostrado con emoción y nostalgia las fotografías que guarda de aquellos días (**figura 4**).



Figura 4. *Fotografía histórica de la laguna del Castillo*. Paisaje de la laguna del Castillo en los años sesenta del siglo pasado. Hacia el fondo se ve una calle recta que se hizo como muro de contención, y en su extremo derecho se vislumbra el muelle o «trampolín». La construcción a la izquierda corresponde a la casa original de la hacienda de La Palma. Fuente: José Isidro Caballero.

En uno de los cerros que dan a la laguna su silueta amiboidea, puede visitarse una asta bandera erigida allí para conmemorar la «inauguración» de la laguna (**figura 5**).[6] Puede sonar extraño que una laguna sea inaugurada o construida: ¿no es un elemento surgido en el devenir de la propia geodinámica? Sabemos por supuesto que es relativamente sencillo hacer represas y lagunas artificiales contando con los conocimientos e implementos técnicos apropiados. La que nos ocupa en esta ocasión tiene un poco de ambos mundos.

6 En el zócalo que la sostiene, hay una placa de metal que tiene escrito lo siguiente: «LAGUNA DEL CASTILLO /OBRA CONSTRUIDA POR EL GOBIERNO /DEL ESTADO DE VERACRUZ /H. AYUNTAMIENTO DE JALAPA /Y VECINOS DEL LUGAR /SIENDO GOBERNADOR CONSTITUCIONAL /DEL ESTADO EL /C. LIC. ANTONIO M. QUIRASCO /Y DIRECTOR GENERAL DE COM. Y /OBRAS PÚBLICAS /EL C. ING. RAFAEL TELLEZ MUÑOZ /AGOSTO DE 196» (sic).



Figura 5. *Vista actual de la asta bandera de la laguna del Castillo*. En el zócalo de esta asta se colocó una placa para conmemorar la «construcción» de la laguna y su inauguración en el mes de agosto del año 1961. Aparece nombrado el gobernador en curso, Antonio M. Quirasco, el director general de comunicación y obras públicas, ing. Rafael Téllez Muñoz, así como los vecinos del lugar.

Lo que se hizo como obra hidráulica en época del gobernador Antonio Modesto Quirasco (1956-1962) fue canalizar el flujo del río La Palma mediante un sistema de esclusas que se mantienen funcionales hasta el día de hoy (**figura 6**), e igualmente de uno de los manantiales existentes en el área para aprovechar la orografía y aumentar el volumen de agua, en una especie de cuenco de perímetro irregular que se forma en la confluencia de varios cerros donde, como recién adelantábamos, ya existía un espejo de agua de menores dimensiones.



Figura 6. *Instalación hidráulica en el río La Palma*. Compuertas y esclusas levantadas en el lecho del río La Palma que permiten controlar el abastecimiento de agua de la laguna castillense, así como su decurso hacia el mar.

Para mantener el agua corriendo se abrió una salida hacia el río, y con la implementación de una compuerta manual se procuró el control del gasto volumétrico. Hay desde entonces y hasta nuestros días dos entradas de flujo acuoso, más los escurrimientos propios que bajan por las laderas en época de lluvias.

Don José nos confirmó la historia añadiendo nuevas informaciones: el Castillo ya tenía varios años de haberse constituido en ejido, las parcelas ya estaban distribuidas entre los ejidatarios y un día llegaron unos ingenieros que propusieron el proyecto de agrandar la laguna: habría pesca abundante y abastecimiento de agua para riego.[7] Se levantó con tierra un muro de contención e incluyeron en el diseño de este sistema hidrológico un muelle y otra compuerta debajo de él para mayor control del desalojo de agua. Sembraron pinos en una de las colinas e inauguraron las obras con una ceremonia encabezada por el gobernador y el comisariado ejidal, don Maximilano Caballero, según nos cuenta don José al mostrarnos la fotografía (**figura 7**).

7 Trajeron mojarra tilapia. Ya se cultivaba maíz y otras plantas de autoconsumo, y se promovió en particular el café y la caña. Con el aumento del nivel del agua, algunas de las parcelas adyacentes quedaron inundadas parcialmente. Esta situación se volvió un tanto problemática pues la propuesta original respecto de la laguna era que tendría uso comunitario, de modo que las familias propietarias sintieron afectados sus intereses.



Figura 7. *Develación de la placa de la laguna del Castillo*, en agosto de 1961. Festejo inaugural en la asta bandera que conmemora la activación de los trabajos de ingeniería hidráulica de la laguna del Castillo, con la presencia de las autoridades, incluido el señor Maximilano Caballero, comisariado ejidal de turno, así como el gobernador Antonio Modesto Quirasco. Fuente: José Isidro Caballero.

Hoy en día quedan pocas personas propietarias originales. El campo se trabaja cada vez menos, las parcelas se fraccionan de padres a hijos, algunas ya se han transformado en colonias habitacionales, en especial las que tienen sus bordes contiguos a Xalapa.[8] El oficio tabiquero que caracteriza a la localidad ya escasea. El Castillo es un ejido extenso cuya localización aledaña a la capital veracruzana lo ha prefigurado como escenario evidente de la explosión demográfica: crece la mancha urbana con sus casas de ladrillo de manufactura castillense, como el que hacen en la galera de la familia Caballero (**figura 8**),[9] con sus calles de cemento, y en sentido exactamente proporcional se achican las áreas de cultivo: los cañales, los cafetales, las milpas, así como los acahuales y el campo inculto. Las personas que vivimos en las inmediaciones de la laguna somos testigos del modo subrepticio en que la ciudad se ensancha hacia esta parte, constatando la ineficacia de cualquier plan de crecimiento urbano, sea real o imaginario.

8 Dos cerros ya no están o se encuentran a medio «rascar» (como se dice en el argot local), pues su tierra se llevó a Xalapa para construir más edificios, más ciudad.

9 Aún quedan algunas galeras, molinos y hornos ladrilleros, o «tabiqueros», en el Castillo y el Castillo Chico. Hace apenas unos quince años, la actividad ladrillera constituía uno de los principales oficios de la congregación. Nos comentan que ya desde hace tiempo la arcilla se tiene que traer de otros lados para continuar con esta labor.



Figura 8. *En la galera de tabiques*. Burro de trabajo donde se moldean las formas rectangulares de los ladrillos o tabiques rojos, en una galera de la familia Caballero. Detrás, una tanda está puesta a secar antes de meterla al horno.

Durante el proceso que describo, la laguna del Castillo ha estado viviendo un continuo estrangulamiento. Contradictoriamente o por casualidad, con el decreto del 5 de enero del año 2015, por medio del cual el «Archipiélago de Bosques y Selvas de la Región Capital del Estado de Veracruz» fue declarado Área Natural Protegida en la Categoría de Corredor Biológico Multifuncional,[10] dicho proceso se ha acelerado notoriamente. Si se compara una imagen aérea de un año anterior, por ejemplo 2009 (**figura 9**), con otra de 2025 (**figura 10**), podrá entenderse por qué hablo de «estrangulamiento»: puede verse el avance de los asentamientos humanos y el desmonte rodeando principalmente por el noreste, aunque también es cierto que algunas pocas áreas que dejaron de «rascarse» han recuperado un poco de su verdor original.

10 Esta laguna forma parte de la «Isla de Conservación 5 El Castillo». El decreto se encuentra publicado en la *Gaceta Oficial del Estado de Veracruz*, con fecha de enero de 2015, y se puede consultar en el enlace: https://repositorio.veracruz.gob.mx/medioambiente/wp-content/uploads/sites/9/2018/02/Archipiélago-BS-region-capital_2015.pdf. Recuperado el 5 de noviembre de 2025.



Figura 9. *Vista aérea de la laguna del Castillo, tomada el 19 de enero de 2009*. Se reconocen sembradíos de café y caña. Xalapa se encuentra al fondo (arriba hacia la izquierda). Es notoria la mina de arena que se utilizaba en esos años (en la centro-izquierda de la imagen, muy cerca del borde de la laguna) para la construcción de edificaciones en Xalapa. La congregación del Castillo corresponde a las casas que se ven a la derecha. Fuente: Gerardo Sánchez Vigil.



Figura 10. *Vista aérea de la laguna del Castillo, tomada el 12 de diciembre de 2025*. Se aprecian algunos de los tramos de la brecha alrededor del espejo de agua, más el aumento de otros caminos, construcciones y desmontes que han quedado con la tierra al descubierto (hacia abajo a la derecha). El crecimiento de la mancha urbana capitalina ha avanzado considerablemente al este (compárese arriba a la derecha de ambas fotografías). En las minas de arena que están en desuso, se reconoce cierta recuperación de la capa de vegetación. Fuente: Gerardo Sánchez Vigil.

La apertura de una brecha perimetral y sentimientos encontrados

Tangara roja,
un trozo de avispero
su desayuno.
5-I-2022

Martín Pescador,
con todo y ese nombre
se asusta y grita.
23-VIII-2022

En agosto de 2015, a siete meses de haberse publicado oficialmente la declaración de área natural protegida, comenzó a abrirse con maquinaria pesada una brecha en todo el perímetro de la laguna que, como puede verse en la imagen (**figura 11**), denota una fuerte acción humana que hace eco de la expresión baconiana *natura vexata*.[11] ¿Ambas acciones estarían relacionadas? Ahora las personas y sus vehículos automotores ya podrían darle la vuelta con facilidad. Como vecino del lugar, recibí la noticia con mucha frustración, pues no me parecía coherente una cosa con la otra, además de considerar que, intencionalmente o no, se despejaba el camino para el continuo fraccionamiento de la tierra y el inicio de todo tipo de construcciones.[12]



Figura 11. *Trabajos de apertura de una brecha en las faldas de los cerros*. Fotografía tomada en 2015 donde se pueden verificar los trabajos de apertura de la brecha alrededor de la laguna, al pie de los cerros que la circundan: rascadura, incisión, corte, incisión. La maquinaria excavó la tierra ocre de las faldas y depositaron el excedente hacia abajo.

11 La versión en inglés de la famosa frase de Francis **Bacon** en el *Novum Organum*, libro I, aforismo XCVIII, dice así: «so the secrets of nature betray themselves more readily when tormented by art than when left to their own course» (2011, p. 37).

12 Sabemos que el decreto no fue muy bien recibido en el ejido, pues al parecer hizo falta una clara encuesta pública durante la etapa de diagnóstico.

De cualquier manera, se procedió con las garras de chango —cuyos arañazos quedaron marcados en la roca— a remover la tierra y a tirar los árboles que crecían en la franja perimetral por donde habría de pasar el camino (**figura 12**).



Figura 12. *Marcas de una garra de chango*. Huellas de la maquinaria pesada en un tramo de suelo más duro, en la franja abierta de la brecha perimetral, haciendo eco de la palabra «rascar» la tierra.

Paralelamente se implementaron algunas instalaciones en el área de «rejuego», que es a donde llegan las familias a pasar el rato en domingo. Se instalaron unas palapas con mesas de concreto y techos de hoja de tule (**figura 13**). Algunos puestos removibles de comida emprendieron su negocio de fin de semana, otros se instalaron de forma permanente.[13]

13 Es el mismo lugar donde, según cuentan los vecinos, en alguna época algún párroco llegó a oficiar misa. Otra costumbre que también viene de tiempo atrás son las carreras «parejeras» de caballos, que entusiasman a muchas personas de la región y poblados de los alrededores.



Figura 13. *El área de convivio o «rejuego»*. Caballo, perrito, palmera de plátano y algunas de las palapas que se instalaron en la zona de «rejuego» de la laguna del Castillo. Al fondo se encuentra el cerro en donde cuentan que se llegó a oficiar misa.

Al principio me resistí a utilizar la brecha. Pensaba principalmente en la invasión a la vida cotidiana de los animales que tendrían sus reductos y cotos de caza. Pensaba en la pérdida de la capa de humus y toda la actividad minúscula que se desarrolla en ella sin que nosotros tengamos que entrometernos. Sin embargo, un día de tantos nos fuimos a conocer la susodicha brecha con la familia. Desde entonces la recorremos de manera habitual. Allí fue donde han aparecido los haikús que vienes leyendo aquí desde un principio.

Hay que reconocer que es un paseo estimulante. David **Le Breton** concibe el caminar como un acto de «apertura al mundo que invita a la humildad y al goce ávido del instante. Su ética del merodeo y la curiosidad hacen de él un instrumento ideal para la formación personal, el conocimiento del cuerpo y de todos los sentidos de la existencia» (2023, p. 86). Dependiendo de la hora, puedes andar solo o encontrarte con personas haciendo labores de campo, observadores de aves, parejas devanando los minutos, y los pescadores que con sus atarrayas parecen preferir la mañana. Dice también Le Breton:

> El paseo es una forma menor —y sin embargo esencial— del caminar. Rito personal, practicado sin cesar, ya sea de manera regular o al azar de las circunstancias, en soledad o en compañía, el paseo es una invitación tranquila a la relajación y a la palabra, al vagabundeo sin objetivo preciso, a retomar el aliento, a recordar un mundo tal como se percibe a la altura del hombre. (p. 129)

Caminar es una manera de regresar al mundo físico:[14] en época de lluvias, la brecha está encharcada y lodosa: los escurrimientos por el plano inclinado de los cerros hacia el cuenco de la laguna se encuentran con este obstáculo a salvar, que se supera solamente cuando el charco está lo suficientemente lleno como para desbordarse y seguir su trayecto hacia abajo marcando pequeños, medianos y grandes surcos a su paso: charcos y suelos resbaladizos que uno tiene que sortear (**figura 14**).[15]



Figura 14. *Escurrimientos que cruzan el camino*. A la derecha se aprecia la ladera que ha sido cortada en vertical para hacer la sección horizontal de la brecha. Los escurrimientos producen encharcamientos, y el agua sigue su camino hacia abajo para finalmente encontrarse con el espejo de agua.

14 Habrá que confesar, añadiendo al rito razones un tanto prosaicas, que caminar alrededor de esta laguna me ayuda a desprender mis dedos del teclado, a levantar mi cuerpo de la silla y a separar mis ojos de los libros en los que me sumergen estos hábitos corpo-pasivos de la vida académica, que me acercan poco a poco al agujero de la hipertensión.

15 Por otro lado, cuando los días de secas se alargan demasiado, acabas todo acalorado y polvoso debido a la tierra que se levanta con el aire. Afortunadamente, debido a las irregularidades del relieve orográfico con subidas y bajadas intercaladas entre tramos sinuosos, curvos y otros más o menos rectos, el andar se vuelve ameno, con ratos en que las nubes o el follaje de los árboles (encinos, huizaches, hayas, liquidámbares, alguna ceiba, los pinos) te protegen de los rayos del sol.

Lo más llamativo a mis ojos y oídos es la variedad de aves e insectos que concurren en la laguna. Es protagónica la elegancia de las parvadas de garzas blancas que llegan a dormir al atardecer y se van cuando amanece, en llamativo contraste con un sonoro grupo de cormoranes zambullidores. Una pareja de garzas grises de gran tamaño, de pie en la orilla del agua, se dispone con discreción a desayunar. El águila pescadora no siempre está presente, para la tranquilidad momentánea de las mojarras. Patos buceadores, martines pescadores, garcetas, jacanas, pájaros carpinteros, papanes; golondrinas que en trayectorias giratorias toman agua al vuelo; chachalacas, chipes, tordos, tordos sargentos y muchas más.[16] El espíritu se siente entusiasmado:

> La relación con el paisaje es siempre una emoción antes que una mirada. Cada lugar manifiesta un abanico de sentimientos distintos según el ánimo de las personas que se acercan a él. Cada espacio contiene potencialmente múltiples revelaciones, y por eso ninguna exploración agota jamás un paisaje o un pueblo. (Le Breton, 2023, p. 103)

Es por todo este espectáculo sensorial que las palabras de Le Breton con su actitud abierta al asombro hacen eco en mí.[17] Se entienden así los sentimientos encontrados del paseante que, a pesar de haber estado en contra de la construcción de la brecha, la recorre continuamente.

Entre haikús y ruinas que han aparecido

> *I was forced to recognize the uniqueness of each person's relationship to the environment and to consider Richard Rorty's thesis that Nature mirrors our own psychology. Yet I was unwilling to admit that Nature was merely a social construct and to give up natural-history study for its own sake. From where I stood, the nonhuman world was not simply a sentimental extension of our inner landscapes, not just there for pleasure and edification and utility, nor merely an escape from the frustrations of human interactions, certainly not just scenery. She was constant, complex, mysterious, unpredictable, destructive, beautiful, magical, and uncontrolled.* (**Krall**, 1994, p. 9)

16 De noche se escuchan ocasionales búhos y, si pones atención y sabes identificarlo, también el chirrido de los murciélagos. Hay mariposas de varias especies que llegan a beber agua de los charcos, a entremezclar sus colores y volteretas, escarabajos que se quedan quietos en el aire, multitud de libélulas que pasan con la misma ruta en su temporada de migración.

17 Desde la mirada detenida del haiku, Vicente Haya ya nos lo había hecho notar de manera similar: «Una larva que flota apenas "hace nada", unas hierbas que florecen así tal cual apenas "hacen nada", un poeta que contempla sin hacer nada cómo cae la nieve, y todos ellos entran en el haiku por la puerta de lo sagrado» (**Haya**, 2013, p. 198).

Cuando salgo a caminar temprano alrededor de la laguna, llevo mi teléfono celular para tomar fotografías y notas escritas por si aparece un haiku. La vuelta completa mide alrededor de cinco kilómetros y a paso sostenido tardo más o menos una hora en regresar. Me acompañan dos perritas: Camila y Venus. Como decía al principio, en Japón se dice que a un buen *haijin* los haikús lo encuentran en el camino, a la intemperie, en movimiento. Es el haiku el que sorprende a la persona y no al revés; ya luego hay que escribirlo.[18]

Traza elegante,
águila pescadora,
su cacería.
24-III-2023

Picos, perfiles
de multitud de aves
en la laguna.
7-XI-2023

Al caminar, mi impulso espontáneo es disfrutar el panorama, apreciar la variedad de formas de las hojas, los tamaños y colores de las flores, las espigas, los aromas vegetales que trae algún viento, los vuelos de las aves y la variedad infinita de sus trinos mezclados con zumbidos de insectos. Esta mirada macroscópica se transforma de pronto en contemplación minuciosa: la reacción de las mimosas que esconden sus hojas al tocarlas, una fila de azotadores en un tronco.[19] Me puede sorprender un campo sembrado de pequeñas telarañas tipo «sábana» o *sheet web*, cubiertas de rocío (**figura 15**). Es durante estas exploraciones cuando algún haiku me toma por sorpresa.

18 Dice Haya, traductor de japonés y quien tiene buenas credenciales para hablar sobre el haiku, que no debe buscarse o pretenderse: «No es el poeta el que escribe el haiku. Es el mundo el que escribe. Un poeta con talento literario, a veces, puede olvidarse de que un *haijin* no es un experto en el uso de las palabras, sino un individuo particularmente sensible al mundo» (Haya, 2013, p. 33).

19 O en cierta época del año, la delicadeza del brincoteo de miles de sapos minúsculos recién salidos a la existencia aeróbica.



Figura 15. *Una telaraña en forma de «sábana» o sheet web*. Una telaraña colgante, suspendida a unos quince centímetros del piso, que durante la mañana se ostenta cubierta por gotas minúsculas de rocío. En sus cercanías se encontraban varias decenas de estas mismas telarañas.

Esta actitud receptiva al caminar dilata tus sentidos y en especial tu mirada. Ejercitas tu atención estética. Dice Timothy **Morton**, desde la postura filosófica de la ontología orientada al objeto (OOO),[20] que «nada es aprehensible, o accesible, de inmediato en su totalidad. La OOO argumenta también que el pensamiento ni es el único modo de acceso a las cosas ni es, de ninguna manera, el mejor modo de acceso, pues, de hecho, *no hay ningún modo de acceso mejor que otro*» (2023, pp. 17-18). Cuando te empeñas en este tipo de apertura observadora, incluso como método de indagación, puedes

20 Morton nos dice que la OOO es una propuesta filosófica hecha originalmente por Graham Harman (p. 17). Para quien le pueda interesar: *Object-Oriented Ontology. A New Theory of Everything*. Pelican Books, publicado en 2018.

llegar a darte cuenta de otros elementos del entorno, no solamente aquellos que fascinan a tus románticos ideales estéticos, sino también los que sueles omitir a pesar de estar patentes en tu campo visual de modo tan ostensible como una edificación en obra negra (**figura 16**). Entrado en estos gastos, fui tomando consciencia de una serie de construcciones en ruinas, no pocos vestigios arquitectónicos que alguna vez quisieron ser algo y sin embargo han quedado allí congelados, como testimonios de algún intento fallido. Se encuentran en distintos puntos de la brecha: castillos de varilla en pilares quebrados, tinacos abandonados, pisos de cemento ya roto, cimientos expuestos y alguna pared de ladrillo o bloque pintarrajeada. En resumen: elementos que en ningún momento se me ocurrió aludir en los haikús.



Figura 16. *Paisaje lacustre con edificación* abandonada. Vista de una hondonada que incluye una construcción inacabada al pie de la brecha que actualmente rodea a la laguna. Se percibe el corte vertical en el cerro para incrustar allí la edificación.

¿Por qué tantos inacabamientos, tantos inicios detenidos, desde cuándo? ¿La aplicación del decreto de 2015 tuvo algo que ver con el detenimiento de varias de estas construcciones? ¿Alguien ejerció su autoridad como para detener estas obras? ¿Estarían enterados

los dueños desde un inicio de que existe un decreto de área natural protegida?[21] O simplemente se pudo avanzar hasta donde se acabó el dinero. Estos «descubrimientos arqueológicos» me hicieron recordar que a finales de la primera década de este siglo ya alguien había intentado echar a andar un criadero de mojarras en un terreno adyacente a la laguna (**figura 17**): construyó una serie de pilas circulares con las instalaciones necesarias para el acopio del agua y su descarga, pero nunca las echó a andar.



Figura 17. *Pileta circular abandonada*. Piscina abandonada actualmente, entre cardos de mozote amarillo. En el espacio se cuentan otras tres en igual desuso, aunque pareciera que recientemente las paredes internas fueron pintadas de azul. Alguna vez, este fue el intento de un criadero de mojarras para su comercio.

Sirva como antecedente de todas estas inciertas intenciones humanas aparecidas en un complejo borde territorial que puede ser concebido y delimitado en dos niveles: uno es el ecológico, propio del margen lacustre como transición entre los ámbitos

21 En nota del periódico digital *Crónica Veracruz*, con fecha del 2 de noviembre de 2016, se asegura que Américo Zúñiga, entonces alcalde de Xalapa, «afirmó que se han clausurado varias obras que se ejecutaban en la zona de manantiales de la población El Castillo», aunque no se dan más precisiones. Los manantiales del ejido están distribuidos en muy distintos sitios de su territorio. https://www.cronicaveracruz.com/informacion/noticias/99478/advierte-alcalde-de-xalapa-clausurar-obras-que-ponen-en-riesgo-manantiales-de-el-castillo.html#:~:text=Redacci%C3%B3n%20Cr%C3%B3nica%20Veracruz.%20Xalapa%2C%20Ver.%2C%202%20de,naturales%20de%20agua%2C%20%C3%BAnica%20fuente%20de%20abastecimiento. Recuperado el 12 de diciembre de 2025.

acuático y terrestre; otro es el añadido en recientes fechas por acción explícita humana y que se estructura en paralelo al anterior, representado físicamente por la brecha que facilita y hace habitual nuestro tránsito por zonas que antes eran de difícil acceso para nuestras *promenades autour du lac*.

En sentido histórico, podemos ubicar con precisión los orígenes de ambos bordes: la altura que alcanzó la orilla de la laguna intervenida por los ingenieros en 1961, y la rajadura de la brecha en 2015. Cincuenta y cuatro años de distancia.[22] A partir de hoy podríamos imaginar otro tiempo, un futuro predecible que el ritmo del crecimiento urbano proyecta, como decía más arriba, hacia la asimilación de este espejo de agua por parte de la expansión urbana de Xalapa. O un futuro distinto, insospechado, un «inédito viable» en la acepción de Paulo **Freire**: «En las situaciones límite, más allá de las cuales se encuentra lo "inédito viable", a veces perceptible, a veces no, se encuentran razones de ser para ambas posiciones: la esperanzada y la desesperanzada» (2024, p. 25). Yo por eso, con las pocas fuerzas de mis remedos de *haijin*, me dispongo a que los haikús me sorprendan, y así me sumo a la concepción que Timothy Morton tiene de la experiencia del arte en tanto «modelo para el tipo de coexistencia que la ética y la política ecológicas aspiran a establecer entre los seres humanos y los no humanos» (2023, p. 13).

Una mirada estética a los encuentros de mundos que se traslapan en los bordes

> Lo que necesitamos es lo contrario, o sea, una especie de seriedad lúdica. Esta técnica llevaría una leve sonrisa en la cara, pues es sabido que todas las soluciones tienen algún defecto. El cuidado expandido, el cuidado que lleva el halo desenfadado, tiene más probabilidades de incluir más formas de vida bajo su paraguas, porque está menos centrado en la mera supervivencia. (Morton, 2023, p. 92)

Haikús y ruinas: referentes escritos/construidos de dos posibles futuros, o bien un futuro complejo, compartido. Podemos reflexionar acerca de estas apariciones, representantes de dos mundos aparentemente distintos, uno sobre el otro, apropiando el uso que hace la naturalista Florence Krall del concepto «ecotonos», acuñado por Frederic E. **Clements** a principios del siglo XX en el contexto de los estudios ecológicos. En el glosario del libro *Research Methods in Echology*, publicado por primera vez en 1905, Clements define un ecotono como «the tension line between two zones, formations, consocies, etc.» (2024, p. 317). La acepción es aprovechada por Krall, tomando en cuenta el característico aumento de actividad entre especies que tiene lugar en estas franjas de encuentro, para extender la noción a otras realidades en donde el «efecto de borde» puede reconocerse:

22 Habría un «tiempo pasado primigenio» que nos precede en la cuenta larga de la historia natural, cuando los cerros, los veneros y los cauces se acomodaron en consonancia con los movimientos telúricos.

> *Change is a fundamental part of all natural communities, even those that seem stable, as the cycles of life and death set into play a succession of regenerating events. But at the ecotone change is most evident and inevitable. To an ecologist, the 'edge effect' carries the connotation of the complex interplay of life forces where plant communities, and the creatures they support, intermingle in mosaics or change abruptly.* (1994, p. 4)

Así como un ecotono en su acepción original implica que el solapamiento de dos ecosistemas produce las tensiones necesarias para que el cambio sea más evidente, debido al aumento de las concurrencias entre las especies de los ecosistemas involucrados, su aplicación en otros ámbitos nos permite tomar en cuenta la confabulación de distintas fuerzas: «Ecotone, that place of crossing over, provides sanctuary, solitude and peace, growth and transformation, as well as isolation and inner or outer conflict» (1994, p. 4).



Figura 18. *Tinaco elevado fuera de uso*. Este tinaco de cemento es el único vestigio de una casa después de que la familia que la habitaba abandonase el lugar.

Lo característico de las condiciones en esta laguna es la bipartición del borde en un sentido físico (hay una brecha además de una orilla) y otro que podríamos definir como «sobrepuesto» al mismo, aunque intangible, que se hace evidente gracias a ciertos vestigios patentes: hay la experiencia estética que se revela mediante una serie de haikús; hay una controversia ecológica-económica-política-social, que ha dejado huella mediante una serie de ruinas, las que has empezado a mirar acompañando tu lectura (**figura 18**). Podemos incluso llevar este paralelismo a un nivel más abarcador, al modo de una matrioska geográfica, al hacer notar la transición mayor de Xalapa, como ciudad en expansión, sobre el límite del ejido el Castillo que comentábamos al inicio de este texto.

Los haikús fueron concebidos desde allí mismo, debido al ecotono y su «efecto de borde»: en mis paseos lacustres no acostumbro a internarme en el monte ni me sumerjo en las aguas de la laguna: camino por el borde-brecha; las mariposas se juntan a tomar agua en los charcos lodosos en medio del camino; las garcetas y los martines pescadores hacen lo mismo desde las ramas bajas que cuelgan sobre el agua; las jacanas caminan sobre las plantas acuáticas, allí donde encuentran los insectos que son su alimento. Lo mismo puede decirse de esas arquitecturas fallidas que son *okupadas* por inquilinos distintos a los pensados originalmente (**figura 19**): sea que se hayan proyectado como construcciones para habitar o bien como algún tipo de negocio, a ellas se accede sin problema desde el borde-brecha: están allí porque allí está el camino que facilita el acceso a ellas.

Sin ser de aquí
parvada de pelícanos
ni de laguna.
27-I-2024

El moscardón
en máxima vibración
centro del mundo.
21-IV-2024

Rodean al águila
—temporada de estío—
las cien libélulas.
13-V-2024



Figura 19. *Edificación abandonada e invadida por la vegetación*. Al pie del camino, entre pasto y enredaderas que han llegado a okuparla, se descubre una construcción en ruinas que no se levantó más allá de sus pilares, quizás como estructura para sostener una techumbre de teja o de lámina. Extrañamente, se asienta sobre una zona pantanosa inundable: ¿alguna falta de previsión o de información por parte de sus constructores?

Epílogo

Enrico **Mancuso**[23] propone que vayamos desdibujando los bordes conceptuales que tenemos introyectados entre la ciudad y el campo, como una de las escasas opciones para imaginar la continuidad del mundo que conocemos y que nos cobija:

> En una época de cambios tan drásticos, en la que la resiliencia y la capacidad de adaptación devienen valores fundamentales, imaginar nuestras ciudades como si fueran organismos difusos y en comunidad con el resto de los seres vivos, imaginar, en definitiva, nuestras «fitópolis» como si fueran plantas, podría reportar enormes beneficios a nuestra especie y al planeta. (Mancuso, 2024, p. 12)

A lo largo de este escrito, que es el diario de un viaje dando vueltas y vueltas alrededor de una laguna, he convocado la noción del ecotono explorado con la atención poética del haiku y la actitud seriamente lúdica de la OOO, para que nos ayuden a acercarnos a ciertas comprensiones y sensibilizaciones respecto de las acciones humanas en un entorno específico, cuya belleza tambaleante vale la pena cuidar. La esperanza del «inédito

23 Además del texto citado, para un acercamiento artístico a la problemática en cuestión verosímilmente concebida desde la inteligencia arbórea, recomiendo ampliamente la lectura de su novela *La tribu de los árboles*, recientemente traducida al español por el sello español Galaxia Gutenberg (2023).

viable» freiriano (en este caso, expandido no solo a la convivencia humana sino al conjunto de los seres: a los pájaros, al agua, a la brecha, a las ruinas) se percibe aún borrosa, lo que no debe ser obstáculo para insistir en el intento y difundir sus vislumbres.

Para quien quiera unirse al esfuerzo de insuflar nuevos y refrescantes aires a la vida académica, este *haibun* heterodoxo propone, pues, la mirada estética en tanto investigación desde el arte como pivote de esperanzas; el interludio entre prosa y poesía, documento e imagen, como una conversación de percepciones que ponen su atención en las mismas problemáticas; el caminar como parte de una metodología metida en el cuerpo y los sentidos tanto como la descripción y el relato que permiten alcanzar un nivel comprensivo y sensible mayor, pues como dice Bruno **Latour**: «Ningún estudioso debe considerar humillante la tarea de la descripción. Por el contrario, es el logro más consumado y menos frecuente» (2008, p. 198).

Resulta iluso pensar que todas las personas tengan ojos para ver haikús en todas partes, tanto como creer que los intereses monetarios o las especulaciones inmobiliarias desaparezcan de un día para otro. Y si junto con Krall entendemos que el mundo no humano es mucho más que una simple extensión sentimental de nuestros «inner landscapes» (1994, p. 9), también hemos de aceptar que la propia condición humana es un complejo batiburrillo de agua y tierra que entremezcla intenciones y afanes con el empuje de otras especies como las plantas invasivas, como las enredaderas (**figura 20**).



Figura 20. *Pequeño ex-beneficio de café*. Esta edificación inició siendo un pequeño beneficio de café, y ha tenido épocas de altas y bajas. Ha tenido también otros usos efímeros. En cualquier momento, las enredaderas vuelven a cubrir sus muros, o quizás algún día se vuelva a procesar el fruto café cereza en sus instalaciones.

Insisto en la metáfora del ecotono que permite cuestionar la aparente dicotomía *natura/polis*, medio ambiente/mundo humano, aquello que nos antecede/lo que hemos construido, a partir de una actitud de reconciliación con la complejidad, la contradicción y la asunción del conflicto inherente a la existencia:

> *I have chosen the concept of ecotone, then, to represent that place of meeting and tension between diverse and sometimes conflicting aspects of our lives. Underlying the familiar culture-Nature dichotomy is instead a webbing of gender, race, politics, economics, and spirituality that preoccupies wayfaring humans on this planet*. (Krall, 1994, p. 6)

En su espejo de agua, la laguna del Castillo refleja una compleja red de tensiones e intenciones que nos implican como especie, tal y como sucede en un sinfín de problemáticas que se extienden por toda la superficie del planeta hoy en día, en una serie de «problemas perversos» cuya solución aún se nos escapa.[24] La mirada esperanzada radica en el empeño de aquellas otredades no humanas que nos anteceden como habitantes de la Tierra; y en la hendidura que la estética, la poética y el arte son capaces de abrir en nuestra inteligencia, y a través de la que es posible que penetre al menos un poco de luz.

Al amanecer
como ayer y mañana
se van las garzas.
4-II-2025

post(s)

24 Los problemas perversos, según Rittel y Webber, son aquellos cuya complejidad los hace «difíciles de distinguir e imposibles de resolver. Lo perverso, señalan los autores, no es una afirmación moral, sino que se refiere a la naturaleza maliciosa, complicada y agresiva de estos problemas, que al mismo tiempo están enmarañados con otros que son incompletos y contradictorios». Ilana Boltvinik, Katleen de Flanders y Rodrigo Viñas, *Out of site / sight. Contagious tactics for wicked urban problems* (México: Festina Publicaciones, 2024), p. 5.

Referencias

Bacon, F. (2011). *Novum Organum.* The Online Library of Liberty. Indianapolis: Liberty Fund Inc. http://oll.libertyfund.org/title/1432

Clements, F. (2024). *Research Methods in Ecology*. The Project Gutenberg eBook (#73420). https://www.gutenberg.org/cache/epub/73420/pg73420-images.html#Page_314.

Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos. https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/CPEUM.pdf.

Freire, P. (2024). *Pedagogía de la esperanza. Un reencuentro con la pedagogía del oprimido*. México: Secretaría de Educación Pública, Siglo XXI Editores.

Haya, V. (2013). *Aware. Iniciación al haiku japonés*. Barcelona: Editorial Kairós.

Krall, F. (1994). *Ecotones. Warfaring on the margins*. State University of New York Press. https://archive.org/details/ecotonewayfaring0000kral/mode/2up.

Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Le Breton, D. (2023). *Elogio del caminar*. Madrid: Ediciones Siruela.

Ley Agraria. https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LAgra.pdf.

Mancuso, S. (2024). *Fitópolis. La ciudad viva*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Matsuo, B. (2011). *Senda hacia tierras Hondas (Senda de Oku)*. Madrid: Ediciones Hiperión.

Morton, T. (2023). *Todo el arte es ecológico*. Barcelona: Editorial GG.

Núñez, C. (2005). *Ejido, caña y café: política y cultura campesina en el centro de Veracruz*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

Silva, A. (2012). *El libro del haiku*. Buenos Aires: Bajo La Luna.

FILMING THE THICKNESS OF CARE ECOTONES: AN EXPLORATORY TOOL IN THE MAKING

Géraldine de Neuville

Check for updates

Géraldine de Neuville, arquitecta y urbanista. Diseñadora de soluciones low-tech en De Neuville architecture d'intérieur éco-responsable. Asistente docente en la UCLouvain y doctoranda en el instituto de investigación LAB, donde investiga sistemas híbridos de gestión de residuos y prácticas de cuidado en Ciudad de México. Correo electrónico: geraldine.deneuville@uclouvain.be

- Máster europeo de posgrado en urbanismo por Universitat Politècnica de Catalunya y por Delft University of Technology.

Abstract

This research proposes film as an exploratory tool to grasp the thickness of relational moments shaping the hybrid waste management system in Mexico City's Metropolitan Zone. In this ecosystem of porous boundaries, continuity relies on interactions, adjustments, and care practices. Film becomes an adapted medium to reveal and render these ecotones and the system's fragility.

Keywords

ecotone, care, waste collectors, hybrid waste management system, film

Filmar la espesura de los ecotonos del cuidado: una herramienta exploratoria en proceso

Resumen

Esta investigación propone el cine como herramienta exploratoria para captar la espesura de los momentos relacionales que configuran el sistema híbrido de gestión de residuos en la Zona Metropolitana de la Ciudad de México. En este ecosistema de límites porosos, la continuidad depende de interacciones, ajustes y prácticas de cuidado. El cine se convierte en un medio adaptado para revelar estos ecotonos y la fragilidad del sistema.

Palabras clave

ecotono, cuidado, recicladores, sistema híbrido de gestión de residuos, cine

Fecha de envío: 15/12/2025
Fecha de aceptación: 03/06/2026
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v13i.4121
Cómo citar: Neuville, G. (2026). Filming the thickness of care ecotones: an exploratory tool in the making. En *post(s)*, volumen 13 (pp. 118-135). USFQ PRESS.

CC BY NC SA

One territory, multiple ecosystems

I have never managed to choose between my two field sites: La Condesa, an affluent and secure neighbourhood of Mexico City, and the "Neza 3" garbage dump site in Nezahualcóyotl, a territory saturated with waste and long left to self-organization. What initially appeared as two incomparable political, social, and spatial contexts became the entry point to my research.

When I began drawing the collection system, I first traced lines representing administrative boundaries, official routes,"formal" itineraries on one side and "informal" ones on the other. I believed a map would be enough to represent the system. But in the field, these lines turned out to be thicker and more entangled than expected: the border blurred. The stable system I thought I was mapping revealed itself to be, following Catalina Ortiz (**Berger & Bertschi** 2024), an embodied, moving knowledge, traversed by affects, situated practices and daily negotiations. The dichotomy between "formal" and "informal," central at the beginning of my research, had subsequently become obsolete.

The works of **Castillo Berthier** (1990), **Bernache Pérez** (2006), and **González Déctor** (2017) initially structured my analysis and allowed me to deepen my understanding of the complexity of waste collection systems in Mexico, particularly the practices of *pepena*,[1] a form of work that structures entire communities of waste collectors.

However, what I observed in the field was not two separate systems but a complex entanglement of situated ecosystems: groups of waste collectors[2] (sweepers, volunteers, *piones*, truck drivers, *carretoneros*, *pepenadores*, leaders…) whose practices are never purely formal or informal, but hybrid, constantly interacting, adjusting, and responding to one another. Each one, individually or collectively, constitutes a microsystem with its own function, operating according to specific temporalities, rules, tacit agreements, and daily tactics to sustain collection. Together, they form a living system whose boundaries are mobile, porous, and continually redefined.

The field taught me that it is not the categories of collectors that structure collection, but the interactions between them. When two microsystems meet, something happens: cooperation, tension, conflict, negotiation. These unpredictable and discontinuous interactions, either brief or prolonged, are relational moments. They

1 **Glossary of terms**
Pepena: It is the informal sorting and recovery of valuable materials, practised primarily at landfill sites or directly within collection trucks.
Barrendero: street sweeper responsible for cleaning leaves and wastes within public streets and squares.

2 **Carretonero:** informal waste collector who today uses usually a moto-benne to collect and transport household waste; term used particularly in Nezahualcóyotl.
Pepenador: informal waste picker specialized in sorting recyclable materials from wastes in landfield or public space: in this context, refers to workers in the Neza 3 dumpsite who collect recyclables from truck deliveries or assist carretoneros in emptying their moto-benne.
Piones: assistants who help the truck driver collect and sort waste; they are paid and officially recognized by the government.

reconfigure the ecosystem and reveal the thickness of the relationship. In them, one observes discreet gestures, mutual attentions, silent agreements that would not exist without this situated encounter.

These are precisely the forms of care that María **Puig de la Bellacasa** (2017) defines as a "material and political work that allows precarious worlds to hold together". Another important perspective is that of Helena **Hirata** (2021), who enriches this view by highlighting the notion of power relations that care generates. Here care appears as a fundamental element of the system: it repairs, adapts, supports, and keeps the microsystems together. Yet it circulates asymmetrically among collectors according to their status, access to resources, and the vulnerabilities they face. Without care, the system could harden, fragment, or collapse. This asymmetry in power relations makes the notion of care difficult to analyse through classical analytical tools. Studying waste collection thus becomes the study not of the structure itself, but of the relational thickness through which care circulates, care whose intensity determines the cohesion or fragmentation of the collection ecosystem.

Care ecotones

When two microsystems meet, they do not overlap: they intertwine, rub, adjust. From this exchange a "care ecotone" emerges. It is not a fixed place but a relational moment, "un espace temps" where activity around waste, a coveted common resource, thickens and reconfigures relations between collectors.

An ecotone appears each time a situated interaction arises and impacts collection: when the guard at Neza 3 controls or lets collectors pass; when a *barrendero* empties his barrels into the truck and exchanges with the team; when a *carretonero* must leave his street to avoid conflict with the municipal truck. These relational moments have a thickness in which silent, variable, often invisible practices circulate: care. Essential to the system's durability, care enables protection, danger prevention, survival within an unequal system, resource or information sharing, conflict avoidance or mitigation. Where care circulates, the ecosystem holds together; when it withdraws, the encounter becomes friction, vulnerability, or rupture.

Studying these ecotones, rather than the waste-management system as a whole, requires a method able to grasp unpredictable, thick, fragmented moments. It means choosing an artistic approach which, as **Balkema and Slager** (2004) argue, expands modes of knowledge rather than categorizing them. This is where the documentary film becomes a meaningful tool: made *with* collectors and not about them, it can reveal inequalities of care, document practices threatened by constraining contexts; describe situated ecotones without freezing them. Film renders visible the forms of care produced in the thickness of ecotones (gestures, attentions, tactics, words), everything that writing, photography, or mapping cannot capture without fixing.

Fragments[3]

Film is used here to capture care practices in waste collection. Its purpose is not to explain or solve vulnerabilities, but to render visible gestures, attentions, tactics, words, and invisible practices that sustain the collection ecosystem, everything erased by classical analytical tools. The narration of these fragments results from a weaving together of notes, maps, observations, photographs, situated memories, and a methodological intuition: that film might, better than writing or mapping, render visible the shifting forms of care perceived in ecotones.

The three fragments below, drawn from a wide selection of rushes recorded in the field, describe field scenes in different contexts. Each constitutes an ecotone: a relational moment where care appears with varying intensity depending on the human interaction, the moment, and the place. Each rests on three selection criteria: the diversity of situations and territories (1); the capacity of each fragment to reveal a distinct form of care and the power relation it generates (2); their cinematographic potential, understood as their capacity to render visible what writing alone cannot fully convey (3).

Their articulation in the ongoing documentary film does not follow a linear narrative logic: the editing aims to bring out relational intensities, placing contrasting situations in tension where care circulates differently according to context.

Fragment 1 - The entrance: a silent ecotone of Care (figures 1-4)

The *bordo de Xochiaca* separates the Neza 3 dump from the rest of Nezahualcóyotl. On weekdays, the entrance is monitored and closed to outsiders; on Sundays, it opens to the football players and spectators who occupy the neighboring fields. During my first visits, in 2011, the entrance was an open threshold; saying we were coming to see the leader was enough to gain access to the site.

Today, the municipality seeks to reclaim control over a space long self-organized by URBYNA, the collectors' association: a sign forbids entry, a guard controls workers' access, a barrier blocks passage at closing time. This formerly open edge has become porous: access now depends on formal exchanges and tacit agreements between those who manage these infrastructures.

3 What has been left out of this article remains equally essential to understand the system. The countless daily micro-exchanges observed, noted, and accumulated in the field also constitute the continuous fabric of care, it is the backdrop without which the ecotones described here would not exist. They were not included here not because they are less significant, but because they do not constitute, individually, relational moments dense enough to be analysed as ecotones in the sense defined in this article. It is precisely this invisible fabric, made of minuscule gestures and discreet signals, that the documentary (in its long and continuous form) will be able to restore in all its complexity, where the article chooses to describe only the most representative ecotones of the system.

Without official authorization, it is difficult for me to cross the zone without being stopped by the guard. My entry now rests on a situated agreement with the group leader, Celestino, who authorizes my access to carry out my fieldwork. But nothing is guaranteed: it is a negotiated, fragile access that depends on my relationship with the group and on the context of the moment. Inside, as at the entrance, the municipality and the collectors coexist under tension, each seeking to preserve their own interests and workspace. Rules exist, but their application remains fluctuating.

The entrance is a neuralgic point of the system. Keeping the dump site open depends on countless tacit negotiations and micro-gestures between municipal workers and collectors, mainly the *carretoneros* and *pepenadores* who work inside Neza 3. Without the leaders' continuous pressure on the administration, without mutual aid among collectors to keep the dump functioning, without the cordiality maintained with the guards and municipal trucks, the entrance would likely be closed.



Figure 1. The "Prohibida" sign indicates that the entrance is closed to outsiders; it is partially hidden by the guard shelter and the lampposts that mark the entrance to the landfill. The framing is wide, it shows no human presence, only the infrastructures that control passage: concrete bollards, a rising barrier, a guard shelter, a sign that states the rule of access: be an authorized person: but how? It does not say. The waste soundscape can be heard but not seen. The entrance to Neza 3 materializes the care ecotone as a zone of power: a physical boundary where implicit rules are tacitly negotiated.



Figure 2. The shot shows Cirilio from inside the moto-cart, placing the viewer in the collector's position: we cross the entrance with him, we see what he sees. Cirilio drives and looks straight ahead. The guard is posted at the entrance and watches from the corner of his eye, but Cirilio avoids his gaze. This immersive framing reveals a form of strategic care: making no waves, staying discreet, crossing quickly to protect his load.



Figure 3. The wide angle from the handlebars of the moto-cart shows an everyday scene behind the entrance barrier: two collectors, among them Ana, pushing a moto-trailer. They are at the centre, surrounded by other moto-carts loaded with waste. The camera keeps its distance but films the scene unfolding: solidarity among collectors. It captures this spontaneous, collective, and immediate movement, without staging.



Figure 4. The framing is again intimate. It shows the interior of the vehicle and focuses on Ana's face as she drinks water offered to her in thanks for her help, while her father, tired from the effort, waits for his daughter to drink before hydrating himself. Off-frame, a glimpse of the landfill and its edge can be perceived to the right; heat and distant sounds are sensed. Care, understood as a moment of kindness and sharing, is rendered visible through the tightening of this scene.

Fragment 2 - Ana: Care in the gestures (figures 5-10)

After twenty minutes of driving from the dumpsite, we arrive at *calle 10*, Ana's collection zone. She turns off the moto-cart, steps off, opens the back, and climbs inside. Within minutes, she has carefully arranged her space: unfolding the *barcinas*[4], fastening bags to the side panels, dividing the rear of the cart: organic waste on one side, inorganic on the other. Ana organizes the moto-cart to make her work easier, faster, and less physically demanding.

Often, collectors work as a pair. While Ana sorts the waste inside the motor-cart, her father crosses the street ringing the *campana,* shouting *"basuraaa"*, picking up bins, watching for passing cars, ensuring their safety. Ana remains silent, focused on her work, exhausted by the heat, her body strained by the effort.

"Es duro…Pero comemos", she says simply.

Her collection zone was assigned by her leader; she did not choose it. Each carretonero has a zone, with a margin of autonomy, but remains under constant informal oversight. They work with flexible hours, follow tacit rules, depend on the leader's support, and adjust according to shifting alliances within the group. To protect her collection, Ana must

4 **«Barcinas»:** Large white woven mesh bags usually used by waste collectors to store and transport recyclable materials

arrive before the municipal truck, report *pirate collectors*,[5] save fuel, follow her leader's directives, sell her materials at the best price, and adapt to the dump's operating hours. Her presence, both in the street and at the landfill, remains constantly negotiated.

These negotiations take the form of subtle exchanges: waiting for someone, warning and being warned of danger, repairing the cart, sharing fuel, signalling the municipal truck. These are Ana's ecotones: relational moments where a hybrid form of care circulates, made of simple but necessary gestures for surviving within an unequal system.

In my notes and photos, care appears fragmented, detached from its context when I write: Ana's father buys water on hot days; Ana gives her shoelace to fix the cart's wheel; a collector comes to lend a hand to help repair the moto-trailer: a resident offers a snack in exchange for collection; a hand gesture warns of a speeding car; a neighbour signals the presence of a pirate truck within the neighborhood; a moment of tension makes her sick; daily rhythms shift to face unforeseen events. Yet these exchanges are not isolated: they form a continuous thread.



Figure 5. Ana gives her shoelace to a collector who has come to help Cirilio repair the front wheel of the motor-cart. Without tools, without time, without money, he improvises an immediate solution. This improvised repair gesture is a form of material care: keeping their working tool alive and functional so that collection can continue.

5 **Pirate collector:** a person who collects waste illegally, either because they have not been assigned collection streets by a leader, or because they do not belong to the URBYNA collectors' community.



Figure 6. Ana and Cirilio work as a pair: one sorts and stores valuable materials in the *barcinas*, while the other greets residents and collects their waste. This tacit division of roles, never formalized but organic, reveals how care organizes work in a balanced way, according to each person's strength and energy. It also shows how a sound signals a presence and how a simple greeting can generate a tip.



Figure 7. Ana sorts organic and inorganic waste with her bare hands inside the motor-cart. Her hood and cap protect her from the sun, but her hands are unprotected. This sorting gesture, meticulous and repetitive, is a necessary and a *preventive* form of care to avoid conflicts at the entrance of the landfill. These invisible and physically demanding gestures reveal a bodily dimension that writing and image alone cannot render visible.



Figure 8. The municipal truck did not honk to signal its presence. When Ana sees it, she quickly turns around to give way in the street. This discreet withdrawal is a form of strategic care: avoiding confrontation and conflict in order to preserve access to the territory and maintain the fragile balance of understanding between trucks and informal waste pickers.



Figure 9. Ana discovers a so-called pirate collector in her sector. She calmly asks him to leave and takes a photo of him to alert her leader. This gesture reveals how care also protects the invisible boundaries of the territory: signaling without anger, protecting in order to survive.



Figure 10. At the landfill, pepenadores help Ana mount and then unload her motor-cart. This spontaneous mechanical support between waste collectors, unpaid, shows that care extends into the dumpside, that it continues until the end of collection, and forms a continuous solidarity that allows each person to have a role, an income, and a place in space.

Fragment 3 - Truck 916 and Javier: a form of Solidarity of Care (figures 11-15)

Javier is an official sweeper of Sector 9 in La Condesa. Forty-five years old, with many years in the job, he knows the system's mechanics, its opportunities and its limits. Impassive, leaning against his cart, he smokes as he waits for the arrival of truck 916, essential for emptying his barrels and maintaining his route. Suddenly, the engine's rumble is heard, the truck appears at the corner of Avenida Sonora.

Miguel, the driver, parks in his usual spot, and the *voluntarios*[6] leap off the back: one rings the metal bell, the campana, another runs to collect an apartment building's containers, the others stay to gather waste and sort valuable materials. Residents arrive with their bins, sometimes tipping, sometimes with specific requests that only Miguel, the truck's leader, can address.

6 **Voluntario**: Term used for unpaid volunteers who participate in the sweeping, collection, or sorting of waste. They appear at different stages of the waste-collection chain: some work as volunteer barrenderos, others on the collection trucks. Although their work is known to the government, it is neither salaried nor formally recognized. Their income depends entirely on tips from residents and on the resale of recyclable materials.

Javier relies primarily on the truck 916. When Miguel is absent or the truck breaks down, Javier improvises: calling other trucks, negotiating a place, renegotiating conditions. But with Miguel and his team, the ecotone is fluid: every day Javier empties his barrels, complains about delays, exchanges friendly insults, contests when tacit agreements change, helps colleagues, warns when a car approaches too fast, assists residents carrying their bins, and sometimes joins the improvised communal meal. At the end of the service, he sweeps the area, then returns to the depot or sells his valuable materials. Other sweepers in the sector live similar rhythms.

This official service operates as a hybrid system. What I observe among sweepers, trucks, volunteers, *piones*, residents, and sector chiefs is that each one adapts and contributes, each in their own way, to sustaining collection. Schedules shift, routes change depending on urgencies, breakdowns or absences require reorganizing the day, access to water and toilets is precarious, and each worker develops their own tactics to meet basic needs. The sale of recovered materials funds Javier's extras, pays volunteers and *piones*, supports truck maintenance, and covers part of medical costs in case of accidents.

In this orderly-looking official landscape, each encounter becomes an ecotone: resource exchanges, information sharing, agreements with sector chiefs, service adjustments, all are subtle forms of care, signs of solidarity among hybrid collectors. When it circulates, care keeps the service functional; when it withdraws, it fragments microsystems, weakens relational ties, and renders the entire ecosystem vulnerable.



Figure 11. Javier empties his barrels into the bin of truck 916. This daily tacit agreement works because he gives a helping hand in exchange for depositing his organic waste and garbage: it is the most visible form of care among formal collectors, a mutual assistance and discreet validation that allows each party to benefit without ever truly formalizing it.



Figure 12. Javier, in a yellow T-shirt, helps the crew of truck 916 sort and fold cardboard. Without this unpaid help, he would not be able to empty his barrels or collect additional waste to generate extra income. This gesture reveals how the care devoted to maintaining good relations with the driver and the truck team conditions access to additional economic resources.



Figure 13. After work, Javier shares a meal with the truck team. This informal and relaxed moment is not a break; it is an ecotone of care: a space-time where human bonds are strengthened, where news and advice about the sector are exchanged, where each party gathers insights to adjust their collection practices.



Figure 14. The engine overheated again; it is old and there is no money to repair it. So the collectors adapt and go into the street to fetch water to cool it down. This collective emergency gesture reveals how material care keeps the working tool alive. Without it, the entire chain stops: no truck, no collection, and therefore no income.



Figure 15. When the truck breaks down, collection is blocked. Street sweepers are at a standstill, garbage piles up on the sidewalks, and tension rises between citizens angry about the disorder and sector leaders calling for patience. This image reveals what happens when care withdraws: the system fractures, tension increases, discomfort becomes visible, and everyday order is disrupted, it becomes dirty, noisy, and suddenly intrusive.

The camera as a tool that reveals the continuum of care

Using a camera in the field gradually imposed itself as an obvious choice. Not as a new tool meant to illustrate forms of care, but as a pretext to remain alongside collectors for longer periods and to grasp what writing, photography, or mapping could not make visible: the thickness of ecotones.

The camera changed the rhythm of the research: slower, more continuous, more attentive. It shifted my posture from observer to situated researcher. This shift required time, listening, care, and a regular presence on the field during both ordinary moments and moments of daily tension. My position as a white European woman, educated but speaking simple Spanish, curious but not threatening, facilitated my step-by-step integration with different collectors.

It was only once trust was established, after being questioned, vetted, then accepted, recognized, and finally integrated into their daily life and struggles, that I was able to use the camera without interfering with our exchanges. It then became a partner, a co-presence, rather than an intrusive device. It justified my long and continuous presence in the field while also being perceived as an attractive tool by collectors, as it gave value and visibility to their work. Filming, and then sharing the videos with them, fostered rich exchanges, making their stories more accessible and more easily diffused outward. The images were not extracted from their context: they circulated between us, raw, imperfect, revealing at once my hesitant videographic practice and the depth of their ecotones: intense, complex, subtle.

Filming also asked me to take a position. A film is not neutral; it is a form of commitment to the community that opened its world to me. My commitment rests on a tacit pact, on mutual trust, and on the responsibility to take and to give back without altering the integrity of what was shared. This is what allowed me to film sincere and truthful scenes of the collectors' daily life, scenes that I hope to return to them in a form they can make their own.

Through sound and image, the camera made visible without fragmenting the thickness of shifting moments: relational exchanges, Ana's precise gestures, the tacit agreements between Javier and Miguel, the tensions and silent negotiations at the entrance of Neza 3, the voices rising and softening, the bodily signals reflecting solidarity or announcing conflict. This weaving of micro moments (short or long) reveals the "material and political work" (María Puig de la Bellacasa, 2017) through which collectors keep the ecosystem alive together.

Film gives depth to forms of care: it shows them as a continuous relational flow rather than isolated gestures. It becomes a political tool that reveals what is usually invisible; an archival tool that preserves endangered practices; a tool of transmission that shares situated knowledge, a knowledge that can remain authentic only through movement.

Conclusion

This ongoing research explores film as a tool capable of making visible, through the prism of care, the thickness of relational moments that structure the waste collection system in the Metropolitan Zone of Mexico City. It does not claim to offer solutions or propose a model; it seeks rather to open an artistic mode of inquiry, slower, longer, more attentive to the human exchanges that keep this system alive..

In the Metropolitan Area of Mexico City, waste collection has taken the form of a dynamic and porous system, shaped partly by insufficient infrastructure and the absence of an adapted legal framework. It has been built through exchanges, negotiations, daily adjustments, discreet mutual aid, and tacit agreements. The system is neither formal nor informal; it is hybrid. Any attempt to apply normative tools or to privatize the waste collection service without understanding it as a living ecosystem would risk weakening it further rather than strengthening it.

Through the fragments filmed between 2023 and 2024, this research attempts to translate the ecosystem in its own language: a living language in which care is not a moral value but a material, political, and asymmetrical practice. This asymmetry reveals the actors of the system who have the space, or not, to repair and maintain the structure, and those who, on the contrary, benefit from this balance kept alive through care without reciprocity, thereby weakening the system as a whole.

To work with film is to choose to see things from a different perspective. It means accepting that what keeps this system alive is not legislation, often experienced as a weakening force, but the circulation of care that sustains the entire chain of collection. It resides in discreet, minimal, often invisible gestures: those that repair, protect, warn, adjust, and hold together what might otherwise break apart.

This exploratory research aims to open new methodological paths for researchers working on hybrid urban systems. The proposition of film as a situated analytical tool could be applied to any ecosystem whose balance rests on relational practices and invisible power relations. Several conditions are nonetheless necessary for its implementation: a long and continuous presence in the field allowing the establishment of trust with the actors (1); a posture of co-presence rather than distant observer (2); a particular attention to soundscapes, discreet gestures and silences of these situated systems (3). The use of documentary film proposed here is not a fixed model but an invitation to experiment with other more visual and continuous mediums for describing care ecotones.

Finally, if film becomes a tool capable of producing a fine-grained reading of a system that operates through relationships rather than regulations, then new forms of action become possible; actions grounded in interactions, in ecotones, in the places where exchanges are negotiated and where the waste system is built and repaired; actions where care already exists, protects, and keeps the system alive, and where it is absent, it must be supported rather than where the administration arbitrarily decides to intervene. **post(s)**

References

Balkema, A. W., & Slager, H. (Eds.). (2004). *Artistic research*. Rodopi.

Berger, L., & Bertschi, D. (Eds.). (2024). *Researching otherwise: Pluriversal methodologies for landscape and urban studies* (N. Bathla & C. Ortiz, co-Eds.). gta Verlag.

Bernache Pérez, G. (2006). *Cuando la basura nos alcanza: el impacto de la degradación ambiental*. CIESAS.

Castillo Berthier, H. F. (1990). *La sociedad de la basura: caciquismo urbano en la Ciudad de México*. UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales.

González Déctor, M. C. (2017). *Entre basura y realidades sociales: la pepena urbana y la recolección informal de residuos en Orizaba, Veracruz*. Universidad Veracruzana.

Hirata, H. (2021). *Le care, théories et pratiques*. La Dispute.

Puig de la Bellacasa, M. (2017). *Matters of care: Speculative ethics in more than human worlds*. University of Minnesota Press.

RADAR

Un termómetro de transformaciones o comportamientos sociales

LA REAL Y VERDADERA HISTORIA DE UNA MARAVILLOSA FRUTA LLAMADA PIÑA



Diana Barquero-Pérez

Diana Barquero-Pérez, artista visual e investigadora. Doctorante en la FAD de la Universidad Autónoma de México. Investiga las materialidades y sujetos que median en la producción y la transformación de territorios desde perspectivas ecológicas e históricas. Correo electrónico: dibarquero@gmail.com

Resumen

Serie de cartas ficcionales que rastrean la piña desde la imaginación colonial europea hasta su cultivo en Inglaterra, entrelazando historia, archivo y fantasía. A través de voces animales y personajes históricos, el texto expone cómo el deseo extractivo, el comercio esclavista y la ciencia botánica configuran un imaginario imperial que persiste hasta hoy.

Palabras clave

piña, colonialidad, escritura ficcional, archivo histórico, monocultivo

The real and authentic story of a wonderful fruit called pineapple

Abstract

A series of fictional letters tracing pineapple from European colonial imagination to its cultivation in England, intertwining history, archives, and fantasy. Through non-human voices and historical figures, the text exposes how extractive desire, the slave trade, and botanical science shape an imperial imaginary that persists today.

Keywords

pineapple, coloniality, fictional writing, historical archive, monoculture

Fecha de envío: 15/12/2025
Fecha de aceptación: 10/02/2026
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v13i.4134
Cómo citar: Barquero-Pérez, D. (2026). La real y verdadera historia de una maravillosa fruta llamada piña. En *post(s)*, volumen 13 (pp. 138-153). USFQ PRESS.

CC BY NC SA

Reflexiones sobre mi diario de campo.

Día 1

Debido a la insistencia por parte de mi amiga Chrysoula, viajé a una antigua villa propiedad de un pariente lejano suyo. El objetivo consistía en inspeccionar un conjunto de cartas antiguas encontradas en la ostentosa biblioteca de su tío, el magnate Giorgos Angelicoussis, fallecido recientemente a causa de una anomalía cerebral. Mi amiga debía custodiar y vender la villa y los objetos dentro de ella, tal como estipulaba el testamento, con la promesa de posteriormente adquirir un veinte por ciento de las ganancias. Al remover y catalogar los innumerables objetos de esa mansión, encontró, resguardado con sumo cuidado, un conjunto de cartas muy particulares, las cuales, me insistió, debía ir a examinar.

Chrysoula es consciente de mi entusiasmo por la historia y mi afición por coleccionar objetos antiguos, por lo que de inmediato me emocioné con la posibilidad de viajar a Corinto para poder observar con mis propios ojos las susodichas cartas. Al llegar al lugar, estas se encontraban en una habitación especial, con temperatura estable, luz tenue y libre de humedad. Estaban guardadas en una de muchas estanterías metálicas, cuyos contenidos eran inciertos para mi y que, confieso, me daba inmensa curiosidad manipular. Visiblemente, el señor Angelicoussis era un conocedor de los métodos de conservación de documentos. Chrysoula me indicó el cajón y procedí a abrirlo. Dentro, en una carpeta acartonada, estaban los escritos.

Las misivas eran verdaderamente antiguas. Datan del siglo XVI y XVIII. La letra con la que están escritas es sumamente pequeña y los caracteres están muy juntos entre sí. Noté unos extraños, minúsculos orificios en los pliegues de las letras, por donde la tinta se cruza entre una línea y otra, como si hubieran sido hechos con pequeñas y afiladas agujas. Esto me pareció muy extraño porque nunca había apreciado algo así en ninguna carta u otro documento que yo hubiese visto.

Al verlos con calma, me llamó la atención que entre las misivas hay una diferencia de casi 200 años y, sin embargo, su letra es prácticamente la misma. Parecen escritas por la misma persona, aunque esto sea claramente imposible. Pensé en la posibilidad de un copista transcribiendo juntos los textos, sin embargo las cualidades del papel y de la tinta denotan su diferencia histórica: el color, la textura y materia prima del papel, la tinta y el grosor de las letras muestran algunas diferencias. La conclusión momentánea es que quizás el individuo que escribió las últimas cartas intentó copiar fielmente el estilo y la letra de la anterior.

Por la manera en la que se expresa el remitente es claro que le habla a la nobleza. Palabras como “majestades” o “poderosos señores” denotan claridad respecto a esto. No obstante, no encuentro en ninguna base de datos históricos o anaquel mención alguna sobre estos reinos o nombres.

En cuanto al contenido, la primera carta narra una tarea muy propia de la época: la búsqueda de financiamiento para emprender la ocupación y apropiación de territorios y

recursos en América. Una típica petición de dinero para viajar al "Nuevo Mundo" y descubrir los posibles tesoros que ahí aguardan. Hay una indudable fijación por el fruto de la piña, lo cual, aunque jocoso, no dista mucho de los intereses de la época. Esta fruta se volvió una obsesión durante ese período. Las monarquías buscaban adquirirla para sus banquetes y eventos por el estatus que otorgaba. Sin embargo, en las siguientes cartas, doscientos años después, aún parecen seguir buscándola, esta vez en otros territorios. No comprendo por qué esa obsesión por el fruto parece estar vinculada con la creación de un nuevo reino.

Leyendo estas epístolas me quedan más preguntas que respuestas. Si el objetivo de la fundación de su reino no se logró cumplir en el siglo XVIII, ¿qué pasó con esos descendientes? ¿Por qué desaparece la familia noble a la que le habla el relator? Todos los personajes con los que el escritor Dimini interactúa en el siglo XVII existen y son fáciles de rastrear, a excepción de su persona y los destinatarios. ¿Qué ocurrió con ellxs? O ¿se trata acaso del fragmento de una novela epistolar inconclusa? Pero la pregunta más importante: ¿dónde están las otras cartas? Notoriamente hay un vacío, un corte entre estas dos épocas que debería completarse con otros escritos. En los próximos días me dedicaré a investigar más al respecto, quizás mi estancia aquí me permita encontrar pistas sobre las otras misivas o sobre lo que ha sucedido en esos años de aparente silencio.

Sin tener aún estas preguntas resueltas he decidido transcribir los textos para facilitar su lectura y, a su vez, poder compartirlas con colegas que quizás pueden dar luz sobre detalles que, en mi conmoción por tan bello hallazgo, podría yo haber pasado por alto.

Carta 1:

Excelentísimos señores Probóscides y Curculión, reyes de Platípode y Scolipede,
Excelentísima señora Escotilinia, poderosa monarca del reino de Colepterón,

Esperando que sus majestades se encuentren maravillosamente halladas entre los verdes campos de sus exuberantes reinos, les escribo esta carta para glosarles sobre una extraordinaria noticia que ha llegado a mí. Pido con todo respeto su atención ante tan grandiosa oportunidad de aumentar las riquezas de nuestros reinos, para bonanza de ustedes, los suyos y los míos. Esta novedad llega con una dorada promesa de abundancia y la fantástica misión del encuentro de un nuevo hogar a ser conquistado y repartido para gracia de nuestros pueblos. Para no dejar en ascuas mis palabras, entraré en materia.

Todo lo que hablo y recito no es de una escuela aprendida de París, ni de las universidades de Europa, sino de la cátedra de un barco, de los que se someten a la lección de los vientos. En mis viajes a lo largo de Génova, Nápoles y Venecia, así como también en las costas de Gibraltar en España, he escuchado grandes historias de hombres valerosos que cruzan el océano para adentrarse en las Indias Occidentales. Ellas hablan de una opulenta naturaleza, llena de criaturas místicas y plantas inéditas. Las brisas traen historias de

hombres vigorosos, de semblante sonriente y buena figura que habitan en los confines de la tierra. Dicen que sus cabezas son cuadradas y su tez de color azulada; su personalidad jovial y aquiescente. Otros afirman que su piel es más bien roja, como los taninos del zumaque. Estos hombres, habitantes del fin del mundo, luchan entre ellos sin arte ni regla y se devoran los unos a los otros, pues tienen una afinidad por la alimentación de sus hermanos y hermanas, ya sean vivos o muertos. Voces comentan que son seres venidos del Cuarto mundo, predicho por San Isidoro de Sevilla. Otros hablan que en realidad se trata de habitantes del Jardín del Edén, paraíso sobre la Tierra. Sea como fuese, este lugar llamado por algunos el Nuevo Mundo acarrea promesas de riquezas inimaginables para los valientes que se atrevan a pisarla y poseerla. Entre los múltiples relatos traídos por manos de exploradores, que con tinta y sudor han plasmado las maravillas de estas tierras, ha sobresalido para mí, con espeluznante exaltación, una descripción de un espléndido fruto amarillo, de penetrante aroma y curiosa figura. Su fruto nace cual hijo del rey, se yergue solitario y orgulloso en la parte superior de la apabullante planta. Posee hojas filosas como espadas y puntas lacerantes como el huso de una rueca. Su tamaño puede llegar a superar a un hombre adulto. A lo largo y ancho del mundo, incontables exploradores y botánicos han laureado sus beneficios y escrito poemas en su nombre. Incluso los indios la veneran por sus cualidades curativas al estimular el apetito, desinflamar y apaciguar el temible escorbuto.[1] Su relato llegó a mí primeramente mediante un libro llamado *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra firme del mar océano*, donde se narran las vastas aventuras y descubrimientos acontecidos por un ilustre caballero oriundo de Madrid. Su nombre es **Gonzalo Fernández de Oviedo**, un hidalgo de ascendencia asturiana, de sagaz inteligencia, poseedor de diferentes virtudes como la botánica, la etnografía, las artes militares y la escritura; su tenacidad le permitió convertirse en el primer cronista de las recién descubiertas Antillas. La descripción del fruto en cuestión provocó en mí un inesperado temblor, un espasmo en mis patas y una salivación inusitada. Decidí plasmar las palabras exactas del Hidalgo en esta carta, para compartir y provocar este sentimiento en ustedes:

> Hay una fruta que llaman piña, que nace en unas plantas como cardos a manera de las zaviras, de muchas pencas, pero más delgadas que las de la zavira, y mayores y espinosas; y de en medio de la mata nace un tallo tan alto como medio estado, poco más o menos, y grueso como dos dedos, y encima de él una piña gruesa poco menos que la cabeza de un niño algunas; pero por la mayor parte menores, y llena de escamas por encima, más altas unas que otras, como las tienen las de los piñones; pero no se dividen ni abren, sino estánse enteras estas escamas en una corteza del grosor de la del melón; y cuando están amarillas, que es dende a un año que se sembraron, están maduras y para comer, y algunas antes; y en el pezón de ellas algunas veces les nacen a estas piñas uno o dos cogollos, y continuamente uno encima en la cabeza de la dicha piña; el cual cogollo no hacen sino ponerle debajo de tierra,

y luego prende, y en el espacio de otro año hácese de aquel cogollo otra piña, así como es dicho, y aquel cardo en que la piña nace, después que es cogido, no vale nada ni da más fruto; y estas piñas ponen los indios y los cristianos cuando las siembran, a carreras y en orden como cepas de viñas, y huele esta fruta mejor que melocotones, y toda la casa huele por una o dos de ellas, y es tan suave fruta, que creo que es una de las mejores del mundo, y de más lindo y suave sabor y vista, y parecen en el gusto como melocotones, que mucho sabor tengan de duraznos, y es carnosa como el durazno, salvo que tiene briznas como el cardo, pero muy sutiles, mas es dañosa cuando se continúa a comer para los dientes, y es muy zumosa, y en algunas partes los indios hacen vino de ellas, y es bueno; y son tan sanas, que se dan a dolientes, y les abre mucho el apetito a los que tienen hastío y perdida la gana de comer.

Algunas se han llevado a España y muy pocas llegan allá. Y ya que lleguen no pueden ser perfectas ni buenas, porque las han de cortar verdes y sazonarse en la mar, y desa forma pierden el crédito.

Yo las he probado a llevar, y por no se haber acertado la navegación, y tardar muchos días, se me perdieron y pudrieron todas y probé a llevar los cogollos y también se perdieron. Los ojos son mucha parte de la información destas cosas, y ya que las mismas no se pueden ver ni palpar, mucha ayuda es a la pluma la imagen dellas.

Ante tan notable hallazgo, y considerando las vastas oportunidades de obtener cuantiosos beneficios de estos nuevos territorios, les imploro con el mayor respeto que se digne contemplar la posibilidad de sufragar una serie de exploraciones, tanto en el llamado Nuevo Mundo como en otras regiones donde tan espléndido fruto prospere. Si está en su haber financiar esta campaña prometo, a partir de correspondencias, nombrar la más veraz y exacta descripción de este preciado alimento. A su vez, procuraré variadas historias de hombres que se han deleitado con sus placeres. Mis exploraciones, les juro, traerán grandes beneficios para vosotros y vuestras familias. Por este motivo, les pido vehementemente financiar esta digna campaña y así muy pronto podremos conquistar los sueños dorados de nuestros antepasados, tan esperados por nuestro reino, bajo este inmenso cielo azul. Al encontrar esta preciada joya, les prometo dedicaré gran parte de mi tiempo a degustarla, sentirla y tocarla con pausa y devoción, para así testimoniar con mi propio cuerpo la envergadura de tan codiciada fruta. Quedo a la espera de sus pensamientos y opiniones, deseando encuentren estas historias tan apasionantes como para mi persona resultan.

Siempre a sus órdenes, se despide el día 10 de abril del año 1538
Dimini Matepetis Siudantimas

Carta 2: (¡casi 200 años después de la anterior!)

Excelentísimos señores Probóscides III y Curculión III,

Mis excelentísimos y poderosos señores, dando continuidad al empeño de nuestros antepasados en su tenaz tarea por poseer el anhelado fruto, les escribo esta carta con mis hallazgos. En esta ocasión me complace informarles sobre los jardines de Sir **Matthew Decker**, cultivados por meticulosas manos y gestados por una mente visionaria.

Como quizás ya algunos saben, el señor Decker es afanador de los negocios y del libre mercado. Hombre de familia holandesa, se asentó en Gran Bretaña como un destacado negociante, especializado en el comercio de lino. Sus célebres textos: *Consideraciones serias sobre los elevados aranceles que gravan a la nación en general, y al comercio en particular, con una propuesta para impedir la retirada de mercancías,* y otro, *Cómo generar riquezas con la compañía de comerciantes de Gran Bretaña, que comercian con los mares del sur y otras partes de América, para el fomento de la pesca y el asiento de negros* le valieron admiración en las diecisiete provincias de los Países Bajos. Sus acciones en la Compañía de los Mares del Sur y en la **Compañía de las Indias del Este** han multiplicado su patrimonio y, con ello, colmado de abundancia no solo sus bolsillos, sino también las incontables riquezas de su jardín.

Su morada en Richmond Green, a escasos pasos del espléndido Palacio de Richmond —conocido por ser el favorito del príncipe de Gales—, se compone de cinco villas rodeadas de exuberantes flores y exclusivas áreas de juego de *cricket* para el goce de la nobleza. La húmeda niebla y la luz otoñal otorgan aires nostálgicos a la Pembroke Villa, ubicada en el poderoso reino de Gran Bretaña. En esta expedición he podido constatar que los jardines del barón M. Decker son los más extensos que se hayan visto jamás en estos rincones del mundo. Poseen amplios setos que llegan más allá de donde se posa la mirada, así como también un bosque atravesado por veredas y grutas, con fuentes que culminan en un plácido río. Es aquí donde el juicioso Henry Telende pasa la mayor parte de sus días, rasgando los suelos y preparando excremento de caballo para alimentar los invernaderos o estufas. Estas estufas, nuevos hogares de plantas extravagantes traídas de recónditas tierras, emulan rasgos climatológicos de los trópicos, utilizando estiércol de caballo y corteza de roble para curtir.[2] Allí, ante el asombro de todos, el señor Telende es capaz de hacer brotar las más valiosísimas plantas, utilizando solamente el calor y la humedad emanante de estas fétidas mezclas, para complacencia de su señor. De las frutas más valiosas y esperadas por los más ilustres hombres que visitan el jardín, se destaca por sobre todas nuestra codiciada piña o ananá. Con el anhelo de esta fruta en mente, debo decirles que el jardín y las estufas del barón M. Decker merecen toda nuestra atención. Durante mi viaje, y gracias a la infinita hospitalidad del barón, fui convidado a hospedarme durante una temporada en su hermosa villa, desde donde escribo esta carta.

Durante mi estancia aquí he cultivado una férrea amistad con Henry, el jardinero. En mis paseos diarios he utilizado mi tiempo para aprender sobre las habilidades de mi amigo y descubrir los secretos detrás del éxito en el cultivo de ananá. Su cuidadoso diseño de las estufas, construidas con cristales transparentes inclinados con el fin de mejorar la captación de luz y calor, son impresionantes. De ellas sale aire caliente por conductos especialmente elaborados. El aire es producto de la corteza de roble fermentada, utilizada también para la extracción del tanino en procesos de elaboración de cuero. El melcochoso fermento, que el señor Telende produce constantemente, se avinagra en forma lenta, permitiendo obtener una temperatura cálida durante tres meses, necesaria para el bienestar de nuestras preciadas reinas. En tiempos de frío o de extenuante calor, Henry coloca sacos de arpillera para proteger a las niñas piñas de golpes de calor o de las heladas que pudieran lastimarlas. Su trabajo es perseverante durante todo el año. Sumerge los brotes en macetas —las coronas, las plantas de un año y las frutales— en hondas fosas de corteza de tanino que prepara desde marzo hasta octubre. Luego las traslada al invernadero, en busca de calor adicional. Cada marzo se reanuda el ciclo: Henry toma nuevas coronas de los frutos o de los brotes y vuelve a hundirlas en macetas frescas.

Sobre este proceso, el botánico Richard Bradley, encomiable amigo del barón, hace más honor que mis palabras; él nos cuenta:

> No hace mucho tiempo que fui testigo presencial de varias piñas fructificadas en casa de Sir Matthew Decker, en Richmond, alrededor de cuarenta en número; algunas madurando y otras en una condición prometedora. La más pequeña de las cuales tenía más de cuatro pulgadas de largo, y algunas eran tan grandes como cualquiera que haya visto traída de las Indias Occidentales: medí una de cerca de siete pulgadas de largo en fruta pura, y cerca de trece pulgadas aproximadamente... Procedo a dar cuenta del método que ahora se practica en casa de Sir Matthew Decker, para la producción de esta excelente fruta, que el Sr. Henry Telende, su habilidoso jardinero, ha hecho tan fácil e inteligible, que espero ver las piñas florecer en el futuro en muchos de nuestros jardines ingleses, para ver el honor del artista y la satisfacción y el placer de quienes pueden permitirse comerlas.

Además de informarme sobre los pormenores del cuidado de las piñas, pude advertir que el camino de la fortuna del barón Decker no ha estado exento de vicisitudes. Una de esas tardes soleadas y frías, mientras mi apreciado Telende polinizaba con sus gruesos dedos las más minúsculas flores, me confesó detalles sobre un período particularmente difícil para nuestro estimable señor. Había un contraste entre el movimiento brusco de sus manos, la minuciosidad de la polinización y su tono de voz angustioso. Durante una época al barón lo aquejaba una serie de infortunios. El primero, probablemente por todos conocido, consistió en el fracaso de la extinta compañía Mareas del Sur, donde el señor Matthew fue cómplice en la venta de acciones cuyo objetivo era el monopolio de comercio de negros en América; gestión

imposible debido a la guerra de sucesión española. Esto llevó a múltiples inversores a caer en la ruina, destruyendo familias, dejando la economía imperial por los suelos y, en consecuencia, también la reputación de nuestro querido caballero. Sin embargo, este fiero hombre no se dejó abrumar y redobló esfuerzos para proseguir con sus negocios bajo La Real Compañía Africana de Inglaterra, con aplastante éxito. Con ella logró comerciar no solo oro y plata, sino también cantidades inconmensurables de negros esclavos hacia las Indias Occidentales. La compañía primó en el envío de la mayor cantidad jamás alcanzada de hombres, mujeres y niños esclavos, generando una vasta opulencia para el reino y para nuestro señor. Sin embargo, ese aparente éxito público en lo privado resultó ser una maldición.

Henry profirió que, posteriormente a su éxito financiero, el señor Decker comenzó a mostrarse contrariado, con algún mal que lo aquejaba o quizás un espanto. Su piel se tornó púrpura y verde, y tenía una inmensa dificultad para respirar. Al comienzo, nadie sabía lo que le sucedía, temían una enfermedad, un mal de ojo ocasionado por un envidioso o enemigo de la compañía. Después comenzaron a suceder una serie de situaciones muy extrañas en su hogar. De la noche a la mañana aparecieron debajo de su cama patatas putrefactas con formas de bebés y animales, con olores tan rancios que hacían vomitar a quien las descubriese; de las esquinas de la casa brotaron motas de cabello humano, tornando fracciones de las paredes en pieles sudorosas y húmedas. En una tarde calurosa de verano aconteció que la señora Henrietta Watkins, mujer del barón, quedó aprisionada en su recámara por cuatro horas sin conseguir salir. Ante los gritos de auxilio de la mujer, y con ayuda del mismísimo Telende, consiguieron forzar la puerta y abrir la habitación. Al hacerlo sintieron un aire glacial penetrar sus cuerpos y encontraron a la baronesa al borde del desmayo, con su cuerpo gélido, su cabello congelado y sus labios violáceos, como si hubiese estado durante horas en una de las peores nevadas de los territorios del norte.

Por último, sucedió la peor desgracia para el señor Decker y su familia: la pérdida del único varón que consiguió procrear con la señora Watkins. Los detalles de esa historia eran desconocidos por Henry, pero en el pueblo se hablaba que el niño no nacido poseía deformidades insólitas e inhumanas. La tristeza de la familia fue inmensa y los servicios fúnebres, sobrios y privados. De manera extraña, la muerte súbita del no-nato marcó el fin de la cadena de sucesos malditos. Los siguientes años de la familia, y hasta el día de hoy, han sido plácidos y leves. Irónicamente sus negocios nunca fueron afectados por ninguna vicisitud; al contrario, siempre gozaron, y aún al día de hoy, de una salud y robustez maravillosa.

Sin más que informar en este apesadumbrado fin del verano del 17 de septiembre del año 1725, se despide,

Dimini Matepetis Siudantimas III

Carta 3:

Estimadísima Escotilinia III,

Esperando que su esposo Curculión III y su persona estén disfrutando los aromas que esta temporada trae en los bellos campos de nuestro hogar, quisiera comentarles un nuevo encuentro hallado en la villa del señor Decker. Me he cautivado mirando una pintura realizada por el señor Theodorus Netscher (**figura 1**), obra al óleo sobre tela de lino, pintada con dedicación al querido barón. Es una obra que hace honor a nuestra preciadísima piña. En la pieza podemos leer la siguiente inscripción, pintada emulando una lápida de piedra en la parte central inferior del cuadro:

> A la memoria perpetua de Matthew Decker, baronet, y Theodore Netscher, caballero. Esta piña, considerada digna de la mesa real, creció en Richmond a expensas del primero, y aún parece crecer gracias al arte del segundo. H. Watkins (cuñado de Decker), 1720 d. C.

La inscripción parece ser pintada tiempo después de la elaboración propia del cuadro y, tal como se menciona en su epígrafe, fue encargada por H. Watkins, cuñado del barón. Esta pintura es testimonio de la hábil mano del jardinero Henry Telende y la clarividencia de Matthew Decker, al ser pioneros en sembrar piñas en este gran reino de Gran Bretaña en el año de 1720 de nuestro señor Jesucristo. El cuadro nos presenta un paisaje atmosférico y sutil, elaborado con verdes y pastoriles montañas de fondo, cuyas siluetas se aprecian bajo la luz de la penumbra, reflejando las primeras luces del amanecer. Las montañas están entrecortadas por árboles de abetos y cipreses, que parecen moverse levemente con el rocío que aflora en el amanecer. En el plano frontal, triunfante y sublime, de color amarillo y naranja vibrante, se yergue nuestra reina piña, sobresaliente entre tres racimos de grandes hojas espinosas y rodeada de minúsculas flores rosas y plantas bicolor. Al verla, casi puedo degustar su sabor y espléndido olor. Su imagen me hace recordar esa piel, dulce y fibrosa; sus adentros líquidos y jugosos, y sus pequeñas espinas que incitan un juego perverso entre el rechazo y la invitación a poseerla por completo y succionar sus adentros. Disculpe mis palabras. Como podrá comprobar mi señora, pierdo un poco la cabeza con solo mirar la belleza plasmada en tan virtuosas manos. Por pudor y respeto hacia usted, no me referiré a la sensación que recorrió mi cuerpo al ver las vivas frutas meneándose dentro de las estufas del jardín de Telende.

Excuse mi divagación, estimable señora. Aunque no es justificante, he de escudarme en mi tozudez por el ananá, causa justa que guía mis pasos. Gracias a sus benevolentes contribuciones a esta causa, les seguiré informando de mis

exploraciones, para así encontrar el lugar ideal donde tan espléndida fruta surgirá y se reproducirá para nosotros, descubriendo así nuestra nueva y futura tierra prometida.

Respetuosamente, se despide el 28 de octubre del año 1725,
Su Dimini M.

***Nota a estas cartas encontradas:**
Aunque el barón M. Decker cultivó a lo largo de su vida múltiples virtudes y una abundante descendencia femenina, con cinco agraciadas doncellas, no consiguió, cual piña preciada, engendrar un hijo varón descendiente de su linaje; siendo así que a la fecha del 18 de marzo de 1749, tras su muerte, su apellido y legado se esfumaron eternamente. Pronosticaron correctamente las monjas videntes del convento de San Toribio El Humo, al decir que en un futuro su descendencia sin apellido fundaría el Museo de Cambridge, llamado también Fitzwilliam Museum, y que allí resguardarían tesoros usurpados de las lejanas tierras de nuestro oriente y occidente (**Almeroth-Williams**, 2020). Así fue.

Anexos



Figura 1. *Pineapple grown in Sir Matthew Decker's garden at Richmond, Surrey*. Theodorus Netscher (1661-1728). Londres, Inglaterra, óleo sobre tela, 1720. Copyright © The Fitzwilliam Museum, Cambridge. La imagen está disponible para descarga en la página de la colección de The Fitzwilliam Museum de Cambridge bajo la licencia Creative Commons Attribution. https://data.fitzmuseum.cam.ac.uk/id/object/1712

Epílogo

Retirando el velo

Estas cartas surgen de un proceso experimental de escritura que forma parte de mi doctorado en investigación artística en la Universidad Nacional Autónoma de México. La pesquisa comprende un estudio desde las artes visuales sobre el monocultivo de piña en Costa Rica y la violencia que ejerce sobre el suelo, los seres vivos y las

comunidades. La génesis del monocultivo neoliberal se inscribe en el sistema de plantación colonial, del cual hereda violencias simbólicas, sociales y territoriales, a las que se suman, en el presente, nuevas formas de violencia química y ambiental, articuladas mediante divisiones necropolíticas del territorio (**Davies**, 2018). El imaginario europeo sobre las tierras autodenominadas americanas y antillanas forma parte de esta apropiación extractiva que históricamente han hecho en y sobre nuestros territorios. Siendo así, me interesa perseguir discursos e imágenes de estas representaciones para develar cómo esta percepción sobre América sigue vigente de diferentes maneras. Por tal razón, una parte de este proyecto ahonda en la mirada de otredad que permea la construcción del paisaje y lxs habitantes americanxs. Con este propósito en mente, y movida por el deseo de construir un archivo sobre las imágenes imperiales de la piña, surgió en mí la necesidad de hallar un formato que me permitiera abordar este interés desde una perspectiva lúdica. La carta ficcional se reveló como el medio idóneo para imaginar una voz que, al tiempo que observa ese «Nuevo Mundo», evoca personajes, historias y pasajes de textos históricos vinculados a su representación. Este formato posibilita, además, mezclar ficción e historia para enlazar lo humano y animal en relación con el fruto de la piña, tornando archivos históricos en ecotonos entre temporalidades y relaciones multiespecies. La especulación y la imaginación con el archivo histórico me permite no solo hablar sobre el pasado, sino re-elaborarlo para crear otras enunciaciones a partir del mismo.

Aspiro a conseguir una voz que simula ser colonial pero que se despliega hacia otros lugares de enunciación, agrietando poco a poco los discursos de poder que rigen ese momento histórico. Esto, no solo con el fin de evocar pasados, sino también transitar el presente del monocultivo atravesando la imaginación y el archivo. Como bien menciona Saidiya **Hartman** en su texto *Venus en dos actos*: «¿Es posible sobrepasar o negociar los límites constitutivos del archivo? Mediante una serie de argumentos especulativos y aprovechando las capacidades del subjuntivo (un modo gramatical que expresa dudas, deseos y posibilidades), al crear una narrativa basada en la investigación archivística, (...) mi intención era tanto contar una historia imposible como amplificar la imposibilidad de contarla» (2008, p. 14).

En sintonía con esto, Dimini —voz principal de esta historia con el archivo— no corresponde a humano alguno sino al insecto *Metamasius dimidiatipennis*, coloquialmente llamado «picudo». El picudo es una de las plagas principales en el monocultivo de la piña. En esta ficción, el picudo se convierte en el ser que busca su paraíso terrenal, el que solo puede existir entre inmensas cantidades de piña, engendradas en nuestro sistema neoliberal. En su búsqueda histórica por encontrar este paraíso, atraviesa diferentes momentos en que la piña se erige como objeto de deseo tanto para europeos colonizadores como para este insecto-plaga. Los picudos, como exploradores y reyes, existen solamente en un mundo que posibilita estas dinámicas de expansión y ocupación, tal como sucede en la América colonial y en su versión contemporánea.

Es importante subrayar que estas cartas se encuentran en proceso de elaboración y forman parte de un conjunto mayor cuya finalidad es narrar los viajes de Dimini y sus descendientes hasta el momento cúspide de su hazaña: su llegada a tierras costarricenses durante el auge de la expansión piñera en la década de 2000; cartas aún por ser escritas.

Ante este juego, considero oportuno hacer algunas salvedades sobre el texto, su ficción y los datos reales que forman parte del entramado literario.

Aclaraciones

Sobre la carta 1

La primera carta nos muestra la búsqueda del explorador Dimini por conseguir financiamiento para encontrar la fruta narrada por el conquistador Gonzalo Fernández de Oviedo. En esta carta la descripción de la piña es una transcripción del libro *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra firme del mar océano* (1535), donde él habla sobre el ananá. Sobre los personajes y sus reinos me referiré más adelante. Las historias que Dimini menciona sobre los hombres de los confines del mundo provienen del libro de Jorge Rojas Mix, *América Imaginaria* (2015). Hay en esta carta dos citas ocultas, la primera es: «luchan entre ellos sin arte ni regla, y se devoran los unos a los otros» (**Rojas Mix**, 2015); y la otra proviene de André Thevet, botánico y explorador francés que viaja brevemente a América y escribe: «todo lo que hablo y recito no es de una escuela aprendida de París, ni de las universidades de Europa, sino de la cátedra de un barco, que se someten a la lección de los vientos» (**Thevet**, 1878), perteneciente a su texto *Singularités de la France Antarctique*.

Sobre las cartas 2 y 3

El barón Matthew Decker, presente en las primeras cartas, es un personaje histórico: fue un comerciante de lino que formó parte de La Real Compañía Africana de Inglaterra, haciendo su fortuna mediante la comercialización de esclavos y de lino. De los textos escritos por él, el primero: *Consideraciones serias sobre los elevados aranceles que gravan a la nación en general, y al comercio en particular, con una propuesta para impedir la retirada de mercancías, eximiendo al comerciante de cualquier registro,* es real; mientras que el segundo fue agregado para remarcar la comicidad de los largos títulos. El señor Telende y la señora Watkins son también personajes históricos que cumplieron los roles que son asignados en la carta. Por otro lado, la pérdida del bebé varón es una ficción, así como la enfermedad de Decker y los extraños sucesos en su hogar. Con estos sucesos busqué generar una suerte de justicia poética: una venganza

imaginaria en relación con los daños y violencias cometidas por parte del barón a múltiples personas esclavizadas, puesto que de esa crueldad surgió su riqueza.

La construcción de las estufas y la habilidad de Telende es mencionada en varias fuentes, siendo realmente el primer jardinero en Gran Bretaña en lograr sembrar piña. El método constructivo que aplicó se lo debe al botánico Pieter de la Court Van der Voort, un holandés de clase alta, hijo de comerciantes adinerados, quienes irónicamente también amasaron su fortuna con el comercio de telas (**Johnson**, 2019). Pieter consiguió ser el primer europeo en sembrar una vasta cantidad de piñas en Europa (**Johnson**, 2019). Aunque omitido del texto, fue gracias a él que Henry Telende obtuvo el conocimiento necesario para cultivar exitosamente las piñas.

Sobre los nombres Probóscides, Curculión, Escotilinia y Dimini

Los señores a los que Dimini escribe son ficcionales, ávidos por consumir y poseer la preciada fruta. Sus nombres son pistas para entender que estas aparentes personas no son realmente humanos sino insectos que desean habitar y devorar el fruto. La probóscide es un apéndice animal, que consiste en un «aparato bucal en forma de trompa o pico, dispuesto para la succión, que es propio de los insectos dípteros» (**RAE**, s.f). Mientras que Curculión proviene de la palabra *Curculionidade*, nombre latín para la familia de los curculiónidos o gorgojos. Esta gran familia con más de 5000 géneros y 80.000 especies es de donde proviene el picudo (**Morrone**, 2014). Con respecto al nombre de la señora Escotilinia, es también perteneciente a una subfamilia de los curculiónidos llamada escolítidos, la cual incluye aproximadamente 200 géneros y 6000 especies (**I-naturalist**, s.f). Por último, el nombre Dimini Matepetis Siudantimas es un anagrama del nombre científico del picudo (*Metamasius dimidiatipennis),* plaga por excelencia del monocultivo de la piña y con el cual estoy trabajando en diferentes formatos, incluida la escritura. **post(s)**

Notas

1 Biblioteca digital de la medicina tradicional mexicana (2009). *Atlas de las Plantas de la Medicina Tradicional Mexicana*. http://www.medicinatradicionalmexicana.unam.mx/apmtm/termino.php?l=3&t=ananas-comosus

2 Dumbarton Oaks Museum (s.f.). *Hothouses and Pineapples*. https://www.doaks.org/resources/online-exhibits/botany-of-empire/hothouses-and-pineapples

Referencias

Almeroth-Williams, T. (2020). *A Feast for the Senses*. Cambridge University. https://www.cam.ac.uk/stories/feast-for-the-senses

Davies, T. (2018). Toxic Space and Time: Slow Violence, Necropolitics, and Petrochemical Pollution, *Annals of the American Association of Geographers*,108:6, pp.1537-1553

East India Company. (2025). En *Wikipedia*. https://en.m.wikipedia.org/wiki/East_India_Company

Fernández de Oviedo y Valdés, G. (1535). *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra firme del mar océano. Libro vii.* Imprenta de la Real Academia de la Historia (ed. 1855).

Hartman, S. (2008). Venus in Two Acts. *Small Axe 12* (2), 1-14. Indiana University Press. https://muse.jhu.edu/article/241115.

I-Naturalist Mexico. (s.f.). *Gorgojos y Picudos Familia Curculionidae.* https://mexico.inaturalist.org/taxa/48736-Curculionidae

Johnson, L. (2019). Pieter de la Court Van der Hoor and innovations in pineapple Cultivation in Early Eighteen Century Gardens, *Garden History (from the Gardens Trust)*, verano, 47-1, pp. 23-41.

Matthew Decker. (2025). En *Wikipedia*.https://en.wikipedia.org/wiki/Matthew_Decker#cite_note-11

Morrone, J. J. (2014). Biodiversidad de Curculionoidea (Coleoptera) en México*. Revista Mexicana de Biodiversidad*, 85(Supl.), S312–S324. https://doi.org/10.7550/rmb.30038

Real Academia Española. (s.f.). Proboscide. En *Diccionario de la Real Academia Española.* https://dle.rae.es/diccionario

Rojas Mix, Jorge. (2015). *América imaginaria*. Erdosain.

Solano Apuntes, E. H., Belezaca Pinargote, C. E., López Tobar, R. M., y Castro Villares, J. J. (2020). Diversidad de escolítidos en plantaciones de Tectona grandis L.f. (Teca) en la provincia de Los Ríos, Ecuador, *Universidad y Sociedad*, 12(1), 374-380. http://scielo.sld.cu/pdf/rus/v12n1/2218-3620-rus-12-01-374.pdf

Thevet, André. (1878). *Les singularitez de la France antarctique (Nouvelle édition).* Maisonneuve & Cie. Libraires-Éditeurs. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k411316v.r=thevet%20america?rk=42918;4

ALIMENTOS INADVERTIDOS: CARTOGRAFÍAS EXPERIMENTALES PARA RELACIONES MULTIESPECIE

Valentina Tobón • Juan Esteban Garay • Luz Álvarez

Check for updates

Valentina Tobón Espinosa, artista e investigadora. Coordinadora de divulgación en el Laboratorio de Fuentes Históricas de la Facultad de Ciencias Humanas y Económicas de la Unalmed, donde desarrolla proyectos de investigación-creación con archivos y comunidades. Correo electrónico: vtobon@unal.edu.co

- Egresada del programa de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín (Unalmed).

Juan Esteban Garay, artista plástico. Su práctica aborda problemáticas ambientales situadas. Colabora con comunidades afectadas buscando visibilizar y empoderar las voces locales, promoviendo soluciones sostenibles y una conciencia ecológica colectiva. Correo electrónico: jgarayo@unal.edu.co

- Licenciado en Artes Plásticas por la Universidad Nacional de Colombia.

Luz Álvarez Garzón, maestra en Artes Plásticas y educadora popular. Su práctica artística se desarrolla desde la mediación social crítica y política, articula pedagogía y artes gráficas dentro del contexto comunitario del municipio de Bello, Colombia. Correo electrónico: lalvarezga@unal.edu.co

Resumen

Este artículo presenta metodologías y resultados de un proceso de investigación-creación que complejiza el alimento como concepto cultural, biológico y político. Desarrollado por el semillero Lab a-PTSE de la Universidad Nacional de Colombia, articula cartografías, recolecciones, creación colectiva y escritura especulativa, acompañadas por nociones de multiespecismo (**Haraway**) y cosmopolítica (**Stengers**), que abren múltiples lecturas y aproximaciones al acto de alimentarse.

Palabras clave

investigación-creación, alimento, multiespecie, metodologías colectivas, cartografía experimental

Unseen Foods: Experimental cartographies of multispecies relations

Abstract

This paper presents methodologies and results of a research-creation process that complexifies food as a cultural, biological, and political concept. Developed by the Lab a-PTSE research group at the Universidad Nacional de Colombia, it articulates cartographies, gatherings, collective creation and speculative writing, informed by the concepts of multispecies (**Haraway**) and cosmopolitics (**Stengers**), opening multiple readings and approaches to the act of eating.

Key words

research-creation, food, multispecies, collective methodologies, experimental cartographies

Fecha de envío: 11/11/2025
Fecha de aceptación: 03/06/2026
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v13i.4081
Cómo citar: Tobón, V., Garay, J., y Álvarez L.(2026). Alimentos inadvertidos: cartografías experimentales para relaciones multiespecie. En *post(s)*, volumen 13 (pp. 154-167). USFQ PRESS.

CC BY NC SA

El semillero Lab a-PTSE,[1] de la escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia sede Medellín (Unalmed), comenzó un proyecto investigativo en 2024 fundado en el pensamiento de Donna **Haraway** en su libro *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno*. A partir de ello y junto a otrxs autorxs, surgió la pregunta por el alimento como un fenómeno complejo, problematizando la división entre lo comestible y lo no-comestible. Es en la categoría de lo no-comestible donde brotan dudas, zonas indefinidas que señalan posibilidades de saciar el hambre y de explorar apetitos. Son estas posibilidades de lo *quizá*-comestible a lo que se nombra como *alimentos inadvertidos*.

Así, se plantearon metodologías que articulaban estudios teóricos con aplicaciones prácticas y creativas situadas en el campus El Volador, un espacio compartido por lxs integrantes del semillero y que cuenta con cualidades favorables para indagar en las preguntas que surgieron. Este campus es considerado un foco de biodiversidad dentro del entramado urbano, al resguardar aproximadamente 4537 ejemplares botánicos y operar como paso de fauna y flora en el Valle de Aburrá. En tal línea, el semillero apeló a la propuesta de Isabelle **Stengers** (2014, p. 24) de pensar en presencia de, es decir actuar, crear e investigar en presencia de aquellx o aquellxs afectadxs por el problema identificado. Al habitar el campus, se evidenciaron situaciones de coexistencias y tensión alimentaria, permitiendo un acercamiento desde diferentes aproximaciones metodológicas.

Para ello, se partió de un cuestionamiento de la categoría misma de «alimento», señalando sus dimensiones culturales, políticas y biológicas. Esta aproximación permitió desarrollar una mirada crítica sobre la alimentación y las dinámicas históricas y macropolíticas que median su producción y consumo, así como sobre las relaciones más-que-humanas que las hacen posibles. Se buscó desplazar la comprensión antropocéntrica del alimento para abordarlo como una construcción cultural atravesada por múltiples relaciones, transitando de una lógica de sujetos y objetos hacia la fluidez de los vínculos y significados que configuran lo alimentario en términos simbólicos (**Stengers**, 2014, p. 20, citando a Latour).

Al considerar lo que se come y lo que no, se entendió el alimento como una construcción cultural mediada por la ritualización antrópica entre el apetito, la disposición y la socialización de lxs cuerpos que ingieren, lo que regula la producción, la preparación y el consumo. Así, se evidenció que el acto de comer, lejos de responder únicamente a necesidades biológicas, está atravesado por múltiples capas de sentido. Se estudiaron las transformaciones históricas y geográficas de las prácticas alimentarias, desde sus dimensiones rituales hasta las demandas de producción masiva propias de la contemporaneidad. También se analizaron los procesos de jerarquización, privatización y privación de alimentos, así como su uso en tanto herramienta de dominación colonial, capaz de moldear hábitos y paladares. A través de sesiones de lectura, estudio y discusión, se exploraron relatos alternativos, tradiciones poco conocidas, recetas relegadas e ingredientes subalternos que permitieran dimensionar otras prácticas.

1 Laboratorio articulador de Prácticas Transdisciplinares, Sensibles y Ecológicas.

Por otro lado, la pregunta *¿quiénes se alimentan y de qué?* permitió identificar las complejas redes tróficas[2] que articulan a los distintos seres que habitan un territorio. En este contexto, el pensamiento de Haraway ayudó a reconocer los múltiples agentes involucrados en las relaciones que se tejen alrededor del alimento. En palabras de la filósofa: «Las figuras de cuerdas son como historias, proponen y ponen en práctica patrones para que quienes participen habiten, de alguna manera, una tierra herida y vulnerable» (**Haraway**, 2019, p. 31).

La coexistencia de esta ecología de apetitos, entendida bajo la premisa de que *la vida se alimenta de vida*, impulsó la formulación de preguntas desde perspectivas interseccionales y multiespecie.

Aproximaciones metodológicas

Debido a su carácter transdisciplinar y artístico, el semillero articuló perspectivas provenientes de la biología, las ciencias ambientales y los estudios culturales y filosóficos, ampliando los límites de una aproximación investigativa tradicional. La pregunta por los alimentos inadvertidos exigió abordar las categorías de hambre y apetito de manera abierta y contingente, en un proceso donde la práctica y la reflexión se retroalimentaban. Para ello, se propició un espacio de exploración colectiva a través del pensamiento y la digestión. Como señala **Stengers**: «El lugar del arte (o de la investigación) es poner en evidencia el problema, desnaturalizarlo» (2014, p. 9). Por ello, se promovieron lecturas alternativas del campus universitario, reconociéndolo no solo como un espacio de producción de conocimiento humano, sino como uno que alberga un sinfín de vidas, relaciones y fenómenos entre no-humanos, que se dan a pesar-de y gracias-a acciones antrópicas.

Para comprender las capas de sentido involucradas en las prácticas alimentarias, se tomó como punto de partida el documental ***Angry Inuk*** (2016), que aborda las consecuencias de las restricciones a la caza de focas para las comunidades inuit de Canadá, cuya dieta ha dependido históricamente de esta práctica. Aunque fueron promovidas en nombre de la conservación animal, al desconocer los saberes y las formas de vida locales, dichas medidas produjeron efectos inesperados, evidenciando que las prácticas de caza inuit han contribuido a sostener un equilibrio ecosistémico particular. Casos como este muestran la importancia de pensar «en presencia de» las múltiples relaciones y apetitos que coexisten en un territorio, así como las limitaciones de las lecturas unívocas realizadas desde contextos externos. Al ignorar prácticas, necesidades y conocimientos locales, estas decisiones pueden reproducir lógicas coloniales que pretenden definir una forma legítima o «correcta» de obtener alimento. El documental también dio lugar a preguntas sobre la construcción de restricciones morales alrededor de la alimentación: *¿qué o a quiénes se puede comer? ¿Y de qué manera es posible hacerlo de forma responsable?*

2 Se refiere al conjunto de relaciones alimentarias complejas entre los organismos de un ecosistema, a diferencia de la mirada lineal y jerárquica presente en la figura de la «cadena alimenticia».

Como ejercicio paralelo, lxs integrantes del semillero reflexionaron sobre sus propias prácticas alimentarias. A través del rastreo de recetas y tradiciones familiares, identificaron las complejas relaciones entre gustos, costumbres, necesidades fisiológicas y vínculos afectivos con los alimentos. El resultado fueron relatos escritos que recuperaban preparaciones para la sidra, mal llamada «papa del pobre», el arroz con leche, las tortas de banano maduro o los sándwiches de atún, entre otras. Estas recetas revelaron tácticas cotidianas de resistencia frente al hambre y el olvido, así como estrategias para minimizar el desperdicio y amplificar el gusto. Posteriormente, las preparaciones fueron compartidas en un convite acompañado de reflexiones sobre los significados sociales de la comida. Conversaciones en torno a la llamada *papa del pobre* o al estigma asociado al consumo de vísceras evidenciaron cómo ciertos alimentos pueden estar cargados de nociones de estatus, deseo y accesibilidad, configurando dinámicas en que algunos se valoran como exclusivos mientras otros se asocian al sustento popular. (**Albán**, 2010, pp. 7-9).

Ligada a las dimensiones culturales y de clase, la accesibilidad a los alimentos también depende de sistemas de producción y distribución. La consolidación de la industria alimentaria ha profundizado la separación entre los territorios donde los alimentos se producen y los espacios donde se consumen, favoreciendo una creciente desconexión respecto a los procesos de cultivo, crianza y sacrificio animal. Los sistemas industrializados de procesamiento complejizan aún más esta distancia, dificultando reconocer los vínculos entre materias primas, productos finales y las relaciones que los organizan. Frente a ello, el semillero procuró sostener una mirada crítica sobre las imbricaciones entre cuerpos, territorios, prácticas alimentarias, mercado y capital.

Estas reflexiones condujeron a reconsiderar la relación alienada con aquello que nos nutre y a retomar la pregunta inicial del semillero, buscando en el espacio compartido nuevas posibilidades alimentarias e investigativas. Para comprender las particularidades del campus es necesario situarlo en contexto; se ubica en el centro-occidente del Valle de Aburrá, en Antioquia, Colombia, rodeado por las cordilleras central y oriental de los Andes, y cuenta con dos reservas forestales en medio de una ciudad con población de 2,6 millones de habitantes, lo cual les confiere gran importancia. El Cerro el Volador es una de estas, cuyo campus es una extensión de sus funciones ecológicas. Su origen como escuela de agronomía ha marcado la configuración del espacio mediante prácticas de siembra experimental y pedagógica, propiciando encuentros entre especies vegetales nativas e introducidas. A pesar de las edificaciones, su gran biodiversidad ha consolidado al campus como un pulmón verde menor en la ciudad, conocido como Arboretum y Palmetum.[3]

La diversidad vegetal del campus motivó a recorrer el semillero bajo la premisa de que muchas de sus especies podían constituir alimento para humanos y otros

3 El término Arboretum y Palmetum designa el conjunto de árboles, arbustos y palmeras, nombradas como la *Colección Biológica Arboretum y Palmetum León Morales Soto.*

organismos. Los recorridos se orientaron a identificar individuos poco conocidos y las redes tróficas a su alrededor. Para ello se realizaron tres jornadas de exploración, que atravesaron el campus por fuera de los senderos establecidos, empleando métodos de observación y sensibilización en busca de rastros, señales o evidencias de ingesta. Esta tarea se vio favorecida por la abundancia vegetal del campus, cuyos ciclos constantes de floración y fructificación sostienen una amplia diversidad de organismos, entre ellos mamíferos silvestres, aves, murciélagos, insectos, hongos, líquenes y microorganismos. Divididos en grupos, lxs integrantes registraron hallazgos, preguntas y reflexiones mientras observaban tanto el suelo como las copas de los árboles. De este proceso surgieron las llamadas *cartografías sensibles*: dibujos *in situ* de mapas subjetivos del espacio a partir de senderos irregulares y puntos de referencia donde se observó un momento de alimentación (**figura 1**).



Figura 1. Frutos recolectados durante los recorridos en el campus, marzo 2024. Foto de Natalia Pérez.

Adicionalmente, los recorridos tuvieron una importante dimensión sensorial y corporal, al tomar la recolección como una práctica de investigación en que los conocimientos y desconocimientos de lxs integrantes ofrecían pistas sobre los posibles nombres y usos de aquello que encontraban. La búsqueda implicó caminar en círculos, agacharse, escarbar, ponerse de puntas e incluso intentar trepar: gestos propios del forrajeo, que involucraban al cuerpo en el proceso de conocimiento. Recoger frutos del suelo, abrirlos con las manos, olerlos y examinarlos dio lugar a reflexiones difícilmente alcanzables sin la experiencia sensible de un ser hambrientx. Estos encuentros hicieron visible la figura del banquete compartido con otras criaturas: abejas y avispas alrededor de las inflorescencias, aves y ardillas alimentándose entre las ramas, o escarabajos recorriendo la hojarasca fermentada. En torno a cada planta se desplegaban complejas redes de intercambio, revelando cómo algo tan aparentemente simple como un trozo de pulpa puede sostener redes vitales complejas. Así, los alimentos aparecen como portadores de historias que exceden lo humano, comunicando información y acción a cientos de seres que los ingieren en distintos momentos de su ciclo. Un olor es una señal o una invitación a comer, una oportunidad o un riesgo.

El libro *Arboretum y Palmetum* (de **Varón y León**, 2013) fue una herramienta fundamental para nombrar las plantas del campus e identificar sus potencialidades alimenticias. A ello se sumó el encuentro fortuito con Oscar David Uribe, recolector de semillas para un vivero privado de la ciudad, quien fue de gran ayuda para la identificación de diversos individuos, y evidenció cómo la práctica sostenida de reconocimiento y recolección de frutos constituye una forma de conocimiento situada y una lectura ampliada del territorio. Asimismo, consumir lo recolectado se convirtió en una práctica central de las sesiones. Tras identificar y recolectar cápsulas de un árbol de achiote durante uno de los recorridos, para el encuentro siguiente lxs integrantes prepararon tortas de arroz fritas, elaboradas con sus semillas, para una degustación colectiva. A partir de esta experiencia surgieron nuevas iniciativas para experimentar con lo recolectado mediante recetas adaptadas y combinaciones posibles. Participar directamente en estas prácticas alimentarias, alejadas de las dinámicas de hiperproductividad y consumo acelerado de la industria, permitió ampliar la comprensión del problema y vislumbrar alternativas de solución.

Alimentos que cuentan historias

Después de oler, saborear y masticar, es necesario digerir. Tras las jornadas de recorridos, mediante un consenso colectivo se seleccionaron cinco frutos para profundizar en ellos, respondiendo a las líneas de interés sobre soberanía alimentaria, la racialización de los alimentos, la descentralización del apetito humano en las redes tróficas y la industrialización de los procesos alimenticios.



Figura 2. Registro de la pomarrosa en fruto, marzo 2024. Foto de Natalia Pérez.

La pomarrosa, manzana de agua o yambo (*Syzygium malaccense*) (**figura 2**) es originaria de Malasia y fue introducida por ingleses en las Antillas, desde donde se propagó por Centro y Sudamérica. En el campus se encuentra en un paso concurrido y es notoria durante su época de floración y fructificación, ya que sus pétalos y frutos se apilan sobre el sendero. Anecdóticamente, algunxs integrantes del semillero recordaban una época en que la pomarrosa era una fruta cultivada y comercializada en plazas de mercado, y se consumía fresca o para la preparación de dulces y mermeladas. Sin embargo, esta práctica cambió y ahora su presencia en la ciudad es de uso ornamental por su flor, un gran pompón rosa que crece bajo sus hojas. A pesar de esto, no es extraño ver personas recolectando sus frutos o encontrarlos mordisqueados por murciélagos, ardillas, perros y otros animales que disfrutan su pulpa blancuzca, dulce y aromática. Alrededor de la pomarrosa surgieron preguntas, como: *¿por qué algo que era considerado como alimento deja de serlo?* La repentina ausencia de esta fruta en el menú popular y local deja entrever que la pregunta por la alimentación permite rastrear cambios en prácticas culturales, económicas y biológicas.



Figura 3. Arbusto con cápsulas de achiote, abril 2024. Foto de Natalia Pérez.

El achiote u onoto (*Bixa orellana*) (**figura 3**) es un arbusto cuyas cápsulas se agrupan por montones, captando la atención de seres polinizadores, de los cuales depende su reproducción. Esta cápsula contiene semillas que, al ser maceradas, producen un pigmento rojo intenso y duradero, usado como condimento, especialmente en la gastronomía mexicana y por diversas comunidades indígenas de Sudamérica, donde su pigmento toma dimensiones rituales, estéticas, curativas y narrativas. El árbol de achiote pasó desapercibido por nuestro grupo hasta el final de los recorridos, lo que animó una conversación acerca de la relación alienada frente a la procedencia de los alimentos que consumimos cotidianamente, y cómo refleja los procesos industriales que transforman frutos desconocidos en paquetes sellados.



Figura 4. Registro del marañón maduro, abril 2024. Foto de Natalia Pérez.

El caso del marañón, merey, cayú o anacardo (*Anacardium occidentale*) (**figura 4**) representó aquello a lo que el semillero nombró como banquete multiespecie. Es un árbol que se expande como sombrilla y ofrece su fruto a diversas criaturas. Verdosos en su juventud y de un naranja brillante en su madurez, los frutos del marañón llevan la semilla fuera de su pulpa, como un apéndice colgante. Se presenció cómo pájaros y ardillas mordisqueaban los frutos, mientras estudiantes desprendían las nueces en forma de riñón, que son alimento para los humanos. Al mismo tiempo, pequeños escarabajos se apilaban alimentándose de un líquido viscoso que brotaba de sus ramas. Incluso, grupos de orugas comían de sus hojas mientras otros insectos descomponían los frutos que se apilaban en la hojarasca. Fuera del alcance perceptivo, se especuló sobre los otros miles de microorganismos que también participaban del banquete. Esta imagen llevó a considerar la dimensión poética del alimento como un acto colectivo, mediado por un cuerpo que provee la materia necesaria para la subsistencia de otros cuerpos.



Figura 5. Pájaro carpintero alimentándose del fruto del ackee, abril 2024. Foto de Valentina Tobón Espinosa.

El ackee (*Blighia sapida*) es un árbol alto y de follaje denso (**figura 5**), del cual brotan racimos de frutos de un color naranja intenso y una morfología extraña, como un organelo alienígena, carnoso y liso, membranoso y sólido a la vez. Siendo una especie nativa del oeste africano, el ackee viajó transatlánticamente, haciendo su hogar y proliferando en el Caribe. Hoy es reconocido como el fruto nacional de Jamaica, y es ingrediente de numerosas recetas. Paradójicamente, carga consigo la advertencia de que solo puede ser usado cuando el fruto, en su punto de maduración, se abre por sí solo y revela su carnosidad. Si se ingiere estando verde, puede causar una intoxicación severa conocida comúnmente como «vómito jamaiquino», por lo cual es recomendable familiarizarse primero con su adecuada preparación.

Su encuentro dio paso a considerar otras capas y rutas del problema que teníamos entre manos: ¿cómo viajó el ackee de África a América, y por qué encontró en Jamaica el lugar propicio para enraizarse? ¿A qué se debe su marcada ausencia en el paladar colombiano? ¿Cómo aprendemos que algo puede ser comestible?; y ¿puede un alimento tener lecturas racializadas?



Figura 6. Fotograma de la fluorescencia de la pitabana, junio 2024. Por Carolina Bedoya.

Hacia el final de los recorridos, las preguntas generadas sugirieron acercamientos desde el hacer, tomando las prácticas creativas de lxs integrantes como aproximaciones a la información recolectada. Un ejemplo de esto surgió a partir de observar una planta de pitaya y un guanábano que crecían en proximidad, lo que dio lugar al elemento especulativo del proyecto en un ejercicio de ficción, imaginando la posibilidad de un fruto injerto entre estos dos individuos: *pitabana*, fue nombrado. En el relato, esta mutación florece en las noches, desprendiendo un aroma especialmente atractivo para los murciélagos que habitan el campus. Su gusto particular por el fruto carnoso que brota en el verano permitió que la pitabana se propagara por el Valle de Aburrá. El relato concluye con cientos de florescencias nocturnas (**figura 6**), desapercibidas para los humanos.

De esta forma, la especulación se integra a las demás metodologías de investigación-creación, como una herramienta posibilitadora de sucesos. Este ejercicio de ficción nos permitió imaginar formas en que el mundo vegetal establece relaciones con los demás seres vivos, cómo pueden cooperar especies distintas que se encuentran en proximidad, y cómo se valen de las criaturas que se alimentan de sus frutos para comunicarse y moverse por el espacio. Se ubica en el campo de lo improbable-pero-posible y habla sobre simbiosis, adaptación, cooperación, apetito y hambre.

Cartografías sensibles

Las reflexiones mencionadas sugirieron a su vez posibilidades de formalizar y dar cuenta del proceso en términos creativos. Al recopilar los registros de los recorridos se consolidaron las cartografías sensibles, elaboradas en clave colectiva y a lo largo de sesiones de bocetos, propuestas, discusiones y articulaciones entre los elementos producidos por lxs integrantes. El objetivo de estas cartografías fue analizar desde una mirada artística y sensible los encuentros con estos alimentos inadvertidos. Las sesiones de creación tuvieron como resultados concretos una serie de relatos colectivamente escritos en los cuales se entreteje la información botánica de cada fruto con descripciones detalladas de los banquetes multiespecie observados, enfatizando en la complejidad de sus contextos. Algunxs integrantes optaron por personificar lxs diferentes actores vivos, de modo que podemos encontrar relatos provenientes de abejas, escarabajos u organismos microscópicos, quienes narran su vida junto a los individuos vegetales y sus frutos. Paralelamente a las sesiones de escritura, algunas personas realizaron ilustraciones mientras otrxs se encargaron de seleccionar y editar el material audiovisual producido (**figura 7**). Esta multiplicidad de medios e insumos planteó la necesidad de proponer un dispositivo o formato que articulase todos los elementos en un relato.

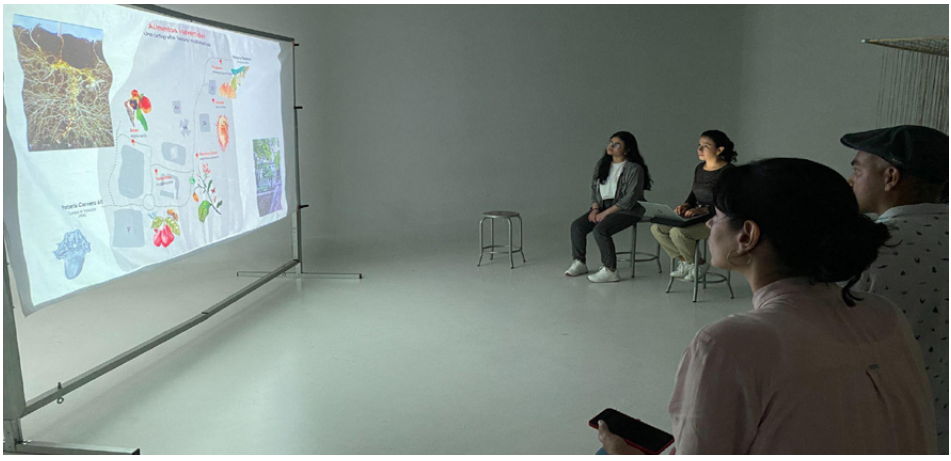


Figura 7. Videoinstalación, septiembre 2024. Foto de Valentina Tobón.

Por tal razón, se diseñó una instalación compuesta por capas que tomó como base los mapas construidos del campus, acentuando en el carácter situado de los relatos. Sobre ellos se señalaron las ubicaciones de los cinco individuos seleccionados y se trazó un recorrido tanto geográfico como conceptual, articulando las reflexiones surgidas de cada encuentro con el alimento. Para dar cuenta de las múltiples capas de sentido e información aportada, se proyectaron las imágenes de registro, videos e ilustraciones,

acompañadas por un audio en bucle con múltiples voces que marcaba el inicio y el cierre del trayecto. Este funcionaba como hilo conductor entre las historias narradas por los alimentos. El resultado de este proceso de creación colectiva fue una instalación multimedia que recorre virtualmente el campus al encuentro de alimentos quizá desconocidos mientras se escuchan sus relatos. Propone una sensibilización frente a los lugares que habitamos y transitamos, e invita a preguntarse por los hábitos y apetitos que solemos dar por sentados: qué comemos, cómo lo hacemos y con quiénes.

Entre recorridos, lecturas, discusiones y creación colectiva, fue posible entender por qué algunos alimentos pasan inadvertidos ante nuestros ojos, incluso pese a la presencia del hambre o apetito. El desconocimiento de lo que puede saciar el hambre no es accidental, sino resultado de dinámicas y sistemas que determinan nuestras lecturas del comer. Ser consciente de esto permite ampliar el campo de lo sensible, al entender que la vida se alimenta de vida y que es urgente generar nuevas relaciones entre los seres e individuos que participan en las redes tróficas. Este acto implica descentrar el hambre humana, no por negar su importancia sino para reconocer las múltiples agencias que la hacen posible, en primer lugar. Estas reflexiones se dieron gracias a metodologías experimentales de investigación-creación planteadas en clave colectiva, siempre flexibles, coordinadas y en negociación, en semejanza a las dinámicas vivas de un banquete en desarrollo. Más que una guía de acción, constituyeron una práctica cosmopolítica basada en la observación, el cuidado y la coexistencia, permitiéndonos replantear formas de habitar, percibir y saborear el mundo junto a otrxs. **post(s)**

Referencias

Albán Achinte, A. (2010). Comida y colonialidad: Tensiones entre el proyecto hegemónico moderno y las memorias del paladar. *Calle14: Revista de investigación en elcampo del arte*, 4(5), 10-23.

Arnaquq-Baril, A. (dir.). (2016). Angry Inuk [Documental]. National Film Board of Canada.

Haraway, D. J. (2019). *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni.

Stengers, I. (2014). La propuesta cosmopolítica. *Revista Pléyade*, (14), 17-41.

Varón, T. P., y León, M. S. (2013). *Arboretum y Palmetum: Guía de identificación*. Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín.

ONDA

Sofía Acosta

Sofía Acosta, artista visual ecuatoriana radicada en CDMX, madre y activista. Su práctica interdisciplinaria cuestiona narrativas de género y explora el postextractivismo. Fue parte del Programa Educativo SOMA en CDMX, 2022. Coordina el proyecto Estado Fósil. En 2024 recibió el Mentorship Award del Prince Claus Fund y Goethe-Institut. Correo electrónico: sofia.acostav@gmail.com

Resumen

Este ensayo propone una lectura no lineal del tiempo, saltando entre ideas, recuerdos y procesos creativos personales. En este texto las palabras se desplazan en el espectro, entre fragmentos, frecuencias, interferencias y resonancias, como al sintonizar una radio. Se articula así una reflexión íntima y política sobre maternidad, distancia, extractivismo, comunicación y telepatía hasta llegar al proceso para la creación de *ONDA*: una pieza fílmica en 16 mm que sigue el recorrido invisible de una señal de radio HF por la selva amazónica ecuatoriana.

Palabras clave

radio, telepatía, maternidad, comunicación, Amazonía

ONDA

Abstract

This essay invites the reader to take a non-linear journey through time, moving between ideas, memories, and personal creative processes. In this text, words shift across a spectrum—between fragments, frequencies, interferences, and resonances—much like tuning a radio. An intimate and political reflection on motherhood, distance, extractivism, communication, and telepathy unfolds, culminating in the creation of *ONDA*, a 16 mm film that traces the invisible path of an HF radio signal through the Ecuadorian Amazon rainforest.

Keywords

radio, telepathy, motherhood, comunicación, Amazon rainforest

Fecha de envío: 14/12/2025
Fecha de aceptación: 28/04/2026
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v13i.4122
Cómo citar: Acosta, S. (2026). *ONDA*. En *post(s)*, volumen 13 (pp. 168-187). USFQ PRESS.

CC BY NC SA

Telepatía. Ecuador y México, 2020

> Una madre y unx hijx son un borde. Los bordes son ecotonos, zonas de transición, lugares de peligro o de oportunidad. Cuando estoy parada en el límite entre el mar y la tierra siento esta tensión, esta línea fluida de transición. Marea alta. Marea baja. Ese llegar y retirarse del mar me recuerda que llevamos poco tiempo siendo humanos.
>
> Terry Tempest Williams, 2020

Empiezo en el momento en que intentaba atender al vacío que me producía la desconexión con el Sol, mi hijo. Durante dos años, cada unx habitó un punto telúrico distante: él vivía en Ecuador y yo en México. Con el paso del tiempo, la distancia entre nosotrxs se hacía cada vez más grande. Sol tomó dos obsidianas de su colección de piedras intentando establecer a través de ellas una comunicación telepática conmigo, pero el vacío solo crecía.

Este vacío me revelaba la imposibilidad de cumplir con la imposición de ser una madre presente y protectora. Parecía fracasar constantemente: en el intento de cuidar a la distancia, en el deseo de estar y no poder, en la contradicción de mis necesidades y las suyas. Pero fue precisamente ese fracaso el que abrió un espacio para la potencia de la imaginación y la sensibilidad compartida. Jack Halberstam insiste en que «el sentido del fracaso es un modo de vida». Puede permitir un espacio lúdico para crear y criar. Esta obra comenzó ahí: en ese espacio entre el fracaso y la posibilidad.

En ese momento, pensaba que mi decisión de seguir maternando a la distancia era una forma de lanzarme al vacío. Aunque, con el tiempo, entendí que justamente en ese salto pude reconocer «lo positivo de recorrer caminos que vas eligiendo; aunque haya momentos que sea difícil, nos lo vamos inventando —literalmente— muchas veces, con la potencialidad política y vital que eso puede tener» (Abril y Trujillo, 2020, p. 26). El fracaso como madre se transformó en una grieta desde donde imaginar otras formas de vincularme con mi hijo a la distancia. Un lenguaje hecho de ausencias, intuiciones, interferencias y presencias más que humanas —entre esas, las obsidianas— (figura 1). Una telepatía afectiva que no buscaba reparar la distancia sino habitarla. En ese espacio incierto, entre México y Ecuador —3 135,15 kilómetros lineales—, entre mi cuerpx y el suyo, surgió una forma de comunicación que no respondía al deber ser sino al deseo; una manera de estar juntxs en el intento mismo de no poder estarlo.



Figura 1. *Obsidiana*, 2021. Fotografía digital en colaboración con Martina Avilés (75 x 50 cm).

El sentido del fracaso como modo de vida. México, 2021

Desde que llegué a México, en 2020, pasé mucho tiempo clasificando, organizando y editando fotos, videos, archivos históricos y familiares, testimonios y notas de prensa relacionadas con la extracción petrolera en la Amazonía ecuatoriana. Sin embargo, acabé en un punto en que este archivo me sobrepasaba. Me costaba categorizarlo y encontrar las posibilidades para resignificarlo. Además —esto quizá pueda sonar paradójico—, empecé a encontrar una enorme belleza en el desastre. Y aunque no logré situar totalmente el archivo en su propio contexto, aún me maravillan las grandes manchas de petróleo al editarlas.

El fracaso no se manifestaba solamente en la crianza: también como artista sentía la imposibilidad de contener, comprender o traducir desde el arte los archivos petroleros que pertenecían a mi familia. Mi deseo de que tuvieran sentido se enfrentaba a su propia inutilidad. Pero en ese límite, en no poder abarcarlo todo, en aceptar la saturación y el desborde, surgía algo distinto: una belleza inesperada. Quizá fracasar era la única forma honesta de acercarme a ese archivo. No desde la pretensión de redimir o explicar, sino desde la vulnerabilidad del intento. Como artista, el fracaso se volvió una práctica: una manera de permanecer abierta a lo que todavía no sé cómo mirar.



Figura 2. Derrame de petróleo de la TEXACO al norte de la Amazonía ecuatoriana. Imagen incluida en *Estado Fósil*, 2023. Fotografía de Ana María Varea.

Petróleo

El petróleo es un recurso dentro de la tierra, en el subsuelo jurídico del Estado: una materia natural, líquida, oleaginosa e inflamable (figura 2). Es el combustible fósil de mis pesadillas. *Oro negro* al que se le atribuyen, en grandilocuentes discursos, capacidades extraordinarias para transformar el país (Acosta, Garzón y Hurtado, 2023, p. 23). Pero también, ese líquido viscoso es un comprimido de energía solar, de restos orgánicos y cuerpos minerales que se integran a la corteza terrestre, almacenando cantidades exorbitantes de fuerza radiante. A veces creo vivir en una parte ajena a mis sueños, pero hago la hipótesis inversa: nunca los dejo, son ellos —mis sueños— los que velan por mí.[1] Soñé que cada miligramo de mineral extraído de la Tierra era un milímetro más de distancia entre mi hijo y yo.

Crecí rodeada de juegos extraños con tintes políticos, libros para colorear que hablaban de deuda externa o destrucción ambiental y cosas indescifrables en medio de los libreros. Recuerdo un objeto específico, entre los libros de ecología o críticas al desarrollo, un cristal cuadrado que dentro guarda una gran gota de petróleo, del primer campo petrolero del Ecuador, con el logo de Petroecuador (figura 3). Me preguntaba por qué

1 Parafraseando a Anne Dufourmantelle en la *Inteligencia del sueño* (2022).

mi papá atesoraba esa pieza tan rara cuando, desde niña, en mi casa había una postura muy clara y crítica frente a la explotación petrolera. Quizá ese pequeño cristal representaba la época de la ilusión del petróleo y mi papá quería guardar un pequeño *souvenir* de ese sueño petrolero con que él también creció. Mi papá recuerda que viajó a Lago Agrio por primera vez cuando tenía 20 años, en febrero de 1969. Entonces él, como muchxs ecuatorianxs, tenía la ilusión de que el país pronto viviría en abundancia gracias al petróleo. Recuerda con impresión la selva enorme e interminable.

También recuerda los cisnes que adornaban el banquete ofrecido en honor al presidente Velasco Ibarra en uno de los dos hangares del aeropuerto de Lago Agrio. Los cisnes, cuenta mi papá, igual que la comida y el vino, fueron trasladados desde el Hotel Quito, ubicado en la capital. Él narra una y otra vez que eran cisnes de hielo seco que adornaban el momento y que, de alguna manera que no presentí entonces, con la neblina que caracteriza al hielo seco, auguraban el espejismo del petróleo. Esta es la imagen que guardo en mi cabeza. Una imagen contradictoria, incluso brutal, sobre todo cuando veo cómo está la región de la Amazonía. Su destrucción ha ido a la par de la extracción del petróleo.

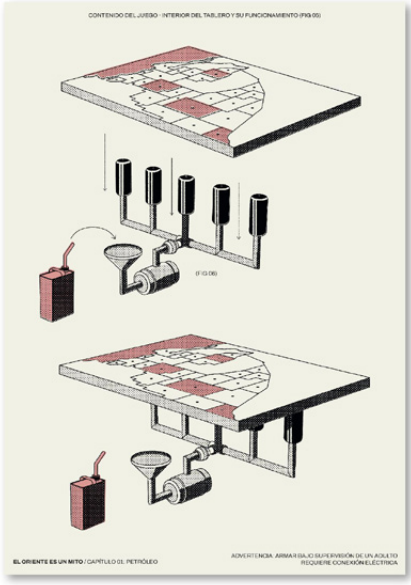


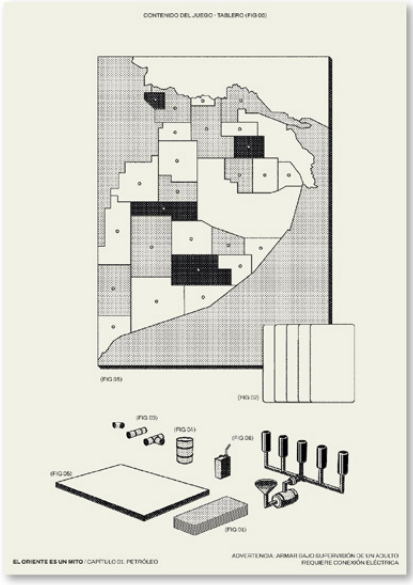
Figura 3. Registro del cristal que almacena petróleo del primer campo petrolero del Ecuador. Archivo familiar de la autora.

Cuando mi papá termina su relato, mi mamá responde: «Yo no crecí con eso, yo tenía doce años y no tenía conciencia de que el petróleo movía los carros». Sin embargo, es ella quien en otra conversación recordaría lo siguiente:

> En el año noventa y uno viajé a filmar cómo se hacía la limpieza de una piscina del derrame petrolero en Lago Agrio. Viví algo estremecedor: los hombres ingresaban directamente en las piscinas llenas de crudo, sin protección alguna. Trabajaban en la limpieza de los derrames para tratar de ganarse el sustento diario. Era absurdo, no tenía ni pies ni cabeza: por un lado, paleaban el crudo y, por el otro, este seguía fluyendo hacia el otro lado del estero. El crudo, supuestamente recuperado, se enterraba a pocos metros del derrame, donde era evidente que con la lluvia iría a parar nuevamente al estero. Estaba claro que no se estaba haciendo ningún cambio y menos aún una limpieza. Este trabajo hacía que los hombres acabaran completamente cubiertos de petróleo, y, al final de la jornada, para regresar a sus casas, se limpiaban todo el cuerpo con diésel.

En mi infancia, estas problemáticas, con las que trabajaban a diario mi mamá y mi papá, me eran lejanas. Mi mamá hacía de reportera denunciando las implicaciones ecológicas y sociales de los derrames petroleros en el norte de la Amazonía ecuatoriana; y mi papá hablaba en distintas emisoras de radio de los daños ocasionados en la selva. Mientras, mi hermana y yo jugábamos. Sigo jugando, solo que ahora debo dejar que me trague el horror (figuras 4 y 5).





Figuras 4 y 5. Imágenes de la investigación poética de Sofía Acosta *El oriente es un mito,* 2021.

Sueño

> El viaje al inframundo comienza en pozos de petróleo pudriéndose al Sol y siguiendo el venoso camino de sus oleoductos; desemboca en el desierto, allí donde el monoteísmo se encuentra con la Tierra y sus oscuros sueños de un futuro en el que por fin esta podrá rebelarse contra el Sol.
>
> Reza **Negarestani**, 2016

En las noches, el petróleo brotaba por cada poro de mi piel. Su olor me asfixiaba, yo despertaba sudando. Ese sudor se confundía con el líquido oleaginoso del sueño: un fantasma oscuro deslizándose entre la vigilia y el subsuelo. El crudo recorría despacio mi cuerpx, sin dejar ver mi piel, llegaba a las sábanas, al colchón y poco a poco inundaba el piso de mi habitación.

Otras noches, el sueño —ese espectro insistente— brotaba de mi pecho como un hoyo lleno de crudo, tierra y materia orgánica caliente. Lo iba escarbando con mis dedos, raspando con mis uñas, como si tratara de entrar al inframundo. Cada vez que avanzaba, el petróleo se confundía con mis órganos. En el sueño, este compuesto líquido y viscoso me habitaba: recorría mis tripas, mis pulmones; se mezclaba con mis venas y pintaba mis huesos.

Anne Dufourmantelle (2022) dice que «el fantasma es el revestimiento imaginario del cuerpo deseante, como el sueño lo es de nuestro ser en el mundo. Afantasmado, lx cuerpx deviene otrx» (p. 76). En esas noches de petróleo y sudor, mi cuerpx se volvía otrx: unx cuerpx afantasmadx, atravesadx por el sueño y, al mismo tiempo, habitadx por la materia viscosa que me recordaba mi fragilidad y mi deseo de poder comunicarme con el Sol.

Hackear la telepatía. Ecuador y México, 2022

> La radio es un objeto misterioso. Transporta señales a través de diversas distancias, incluso de un lado de la Tierra al otro. Por supuesto, entiendo cómo funciona científicamente, pero el fenómeno de enviar ondas electromagnéticas desde un transmisor, captarlas con una antena y que luego la información sonora aparezca en una bocina, todavía me sorprende como si fuera magia.
>
> Aki **Onda,** 2021

Mi intento por escuchar al Sol astro fue una forma de restablecer alguna conexión con el Sol, mi hijo. Construimos unas antenas HF: una acá y otra allá. Quise creer que las ondas podían tender un puente invisible entre nuestras presencias, que en el ruido del éter se filtraría su voz o una mínima vibración de su calor. Cuando se distorsiona, «la radio se vuelve fantasmagórica, una voz incorpórea» (**Benivolski y Onda**, 2025, p. 40). En esa interferencia creí oír algo, un eco, una respiración, una señal que quizá venía de otro tiempo. En esa imposibilidad de comunicarme con mi hijo Sol, encontré la escucha en el Sol astro.

Pero las huellas del petróleo seguían impregnando mis sueños. Se deslizaban por los cables, contaminaban la señal, volvían pesado el aire. Me entregué a la escucha atenta, a ese murmullo solar que parecía prometer contacto, y cuando por fin creí sentir algo, lo que de nuevo se manifestó fue el vacío. Solo volvía, una y otra vez, a esa deslumbrante oscuridad de no sentir.

Esta idea de *hackear la telepatía* me llevó a cuestionar los sistemas de comunicación hegemónicos que damos por sentados y a «pensar en conversación» (Rita Segato). Ahí comenzó un intercambio largo y extendido en el tiempo con Peter Bloom y Tatiana Avendaño. Junto a ellxs, he cuestionado los límites de la percepción humana y el impacto social, político, físico y poético de la impredecible naturaleza que habita en el espectro radioeléctrico (figura 6).

De Tatiana escuché una pregunta que se volvería fundamental para pensar la telepatía más allá de lo humano: ¿por qué no todos los seres humanos podemos conectarnos de la misma manera con todo el sistema de lo vivo del que hacemos parte?

Parafraseándola: desarrolló un protocolo de alimentación y meditación que le permitía aumentar los niveles de minerales en su cuerpo para potenciar su campo electromagnético, hackeó su cuerpo para potenciar su sensibilidad y, con esto, ampliar la capacidad del cuerpo para emitir y recibir señales. Su práctica ha sido de gran inspiración e impulso para imaginar otras posibles formas de comunicación (Avendaño Peña, 2019).



Figura 6. Bitácora de *Maldita tu obra* cosida a mano en papel libre de ácido (17x9 cm). Realizada en colaboración con Sol Arcos Acosta.

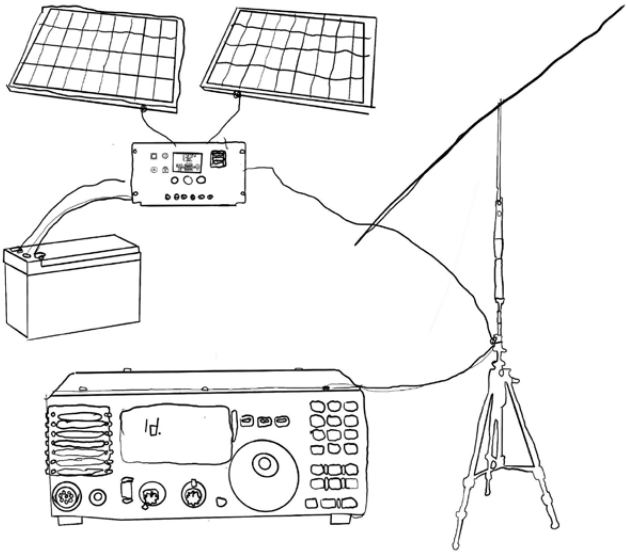


Figura 7. Ilustración realizada por Sol Arcos Acosta, incluida en *ONDA*, 2024.

Espectro. Ecuador, enero de 2023

Del lat. *spectrum.*

m. fantasma

m. Fís. Distribución de la intensidad de una radiación en función de una magnitud característica, como la longitud de onda, la energía o la temperatura.

Viajo de copilota en una camioneta junto a Peter Bloom. En medio de un aguacero, bajamos por la franja de transición entre los Andes y la selva: desde Quito, rumbo a la sede de la CONFENIAE (Confederación de Nacionalidades Indígenas Amazónicas del Ecuador), a las afueras de la ciudad de Puyo. En el balde de la camioneta cargamos paneles solares, transceptores, varios metros de cable coaxial y de cobre, baterías de 12 V, controladores de carga. El propósito del viaje es compartir los elementos básicos para instalar una estación de radio HF en distintas comunidades amazónicas del país que cuentan con un suministro eléctrico proveniente de la energía solar (figura 7).

Peter es el fundador de Rhizomatica, una organización dedicada a promover el acceso a las tecnologías de información y comunicación, principalmente en poblaciones rurales e indígenas. Desde hace algunos años, trabajan con radios HF debido a que ofrecen muchas ventajas para la comunicación autónoma en zonas apartadas.

Sofía: No entiendo. ¿Hay muchas ondas que están viajando y hay un espectro que las regula?; o ¿qué es el espectro?

Peter: Esa sí es la parte más teórica.

Sofía: ¿Cómo es eso?

Peter: El espectro es una concepción de algo, es nuestra forma de conceptualizar lo invisible. El espectro radioeléctrico es, a su vez, una porción del espectro electromagnético; es el medio por donde viajan las ondas de radio que se usan para las telecomunicaciones.

Sofía: No entiendo.

Peter: El espectro electromagnético y las ondas que lo componen son como elementos constitutivos del medio ambiente y el espacio que lo rodea.

Sofía: Entonces, ¿es un recurso?

Peter: Sí y no. El espectro electromagnético es inagotable: a diferencia de otros recursos naturales, como los minerales o el petróleo, siempre está disponible y en abundancia… con excepción de la parte que se está utilizando, por la transmisión de ondas, en un espacio y en un tiempo determinado.

> Art. 408.- Son de propiedad inalienable, imprescriptible e inembargable del Estado los recursos naturales no renovables y, en general, los productos del subsuelo, yacimientos minerales y de hidrocarburos, substancias cuya naturaleza sea distinta de la del suelo, incluso los que se encuentren en las áreas cubiertas por las aguas del mar territorial y las zonas marítimas; así como la biodiversidad y su patrimonio genético y **el espectro radioeléctrico**. Estos bienes sólo podrán ser explotados en estricto cumplimiento de los principios ambientales establecidos en la Constitución. (Asamblea Constituyente del Ecuador, 2008).

No entendía, pero opté por creer que el espectro le pertenecía al tiempo y no al espacio, como el sueño y los fantasmas. En él no había un territorio que poseer, solo una circulación de ondas invisibles, un flujo que atravesaba la selva serpenteando entre rocas, niebla, suelos, chaquiñanes, humo, insectos, hongos, jaguares, dantas, comunidades enteras, tapires, cemento, chicha fermentada, humedad y oleoductos, sin someterse a ninguna materia que pueda ser extraída. Anne Dufourmantelle escribe que «el sueño es un acontecimiento: tiene un lugar que está fuera de nuestro alcance», y así entendí también al espectro radioeléctrico: como un territorio inaprensible donde las voces, los ruidos, las resonancias, las interferencias, los silencios, las frecuencias y las vibraciones viajan sin suelo, en una fuga que escapa a los intentos de control y apropiación.

Llevo años trabajando en cuestiones relacionadas con los territorios, el suelo y el agua, así como con todas las amenazas que les circundan, y he realizado varias colaboraciones con comunidades indígenas que han sido despojadas de sus tierras. En esos

lugares, la violencia del extractivismo ha destruido los territorios al apropiarse de los minerales o del petróleo. Ahora me interesa esta otra dimensión, incorpórea, donde también se disputa el dominio del espectro, de las ondas, de la comunicación, de la posibilidad de emitir y de escuchar (**figuras 8 y 9**). Allí, en ese tiempo, se juega otra forma de resistencia y de presencia.



Figuras 8 y 9. *Deslumbrante oscuridad*, 2023. Instalación de antena HF alimentada con energía solar.

7. El ILV

Antes de llegar a Puyo, Peter me comenta cómo se supone que llegaron las radios de onda corta HF a la Amazonía ecuatoriana. Me asombra que el Instituto Lingüístico de Verano (ILV)[2] (**figura 10**) fue parte de quienes introdujeron la radio de onda corta, no

2 El ILV fue una organización misionera estadounidense que, bajo el pretexto de estudiar lenguas indígenas y promover la alfabetización, ingresó a la Amazonía ecuatoriana desempeñando un papel controversial por su vínculo con intereses coloniales, extractivos y de control cultural sobre las comunidades amazónicas.

solo como un instrumento de evangelización sino también como una herramienta de control territorial. A partir de estos sistemas, el Instituto facilitó la vigilancia sobre las comunidades indígenas en zonas alejadas. En el libro *¿Pescadores de hombres o fundadores de Imperio? El Instituto Lingüístico de Verano en América Latina* (1985), el ILV es presentado como una pieza clave en los procesos de evangelización en la Amazonía. David Stoll, su autor, narra cómo esta institución combinó la traducción de la Biblia y la producción de programas en lenguas nativas con emisiones de radio que llegaban a distancias muy lejanas, facilitando así la difusión del mensaje evangélico. Esta estrategia les permitió crear redes de comunicación religiosa en la Amazonía, insertar dialectos locales en la liturgia y, según el autor, ampliar su influencia cultural y religiosa en poblaciones indígenas.

Además, la presencia del ILV en los territorios amazónicos abrió el camino para la entrada de varias empresas petroleras, al haber establecido un conocimiento de los mapas lingüísticos y los contactos locales que sirvieron de base para la exploración y explotación de la Amazonía.

Al contrario de su inicio, actualmente los sistemas de radio HF son una herramienta de autonomía comunicacional y territorial. En la mayoría de comunidades amazónicas, la radio «resuena con la lucha por el derecho a la comunicación como un elemento central y fundamental para la construcción de *otros mundos posibles*» (Binder y García Gago, 2020, p. 11).



Figura 10. *Informe general, 1971-1974*. Archivo del Instituto Lingüístico de Verano (ILV).

Registrar lo invisible. Ecuador, agosto de 2024

En ese viaje con Peter, además de todo el aprendizaje histórico, técnico y conceptual acerca de las radios, me quedé con la imagen de ese flujo de ondas que serpentea en la espesura de la selva. Como un diagrama abstracto y onírico que se repetía una y otra vez en mi cabeza. Después de leer una conversación entre Isela Xospa y Eugenio Tiselli, con Fernando Palma (2026), vuelvo sobre sus palabras: «las ondas de radio son curiosas. Una vez que se producen, nunca se detienen, se siguen irradiando. Si una persona mirara el mundo desde lejos y supiera cómo reconocer esas ondas, vería al planeta Tierra como un nido de ruido que nunca termina».

Ese nido de ruido, esa vibración incesante, fue la premisa de *ONDA*, una pieza en 16 mm realizada en colaboración con la cineasta ecuatoriana Alexandra Cuesta y la artista sonora mexicana Concepción Huerta. Desde la ficción especulativa, en la película imaginamos el viaje invisible de una sola onda que atraviesa la Amazonía ecuatoriana. Con la cámara seguimos a esa onda en su desplazamiento, rebotando entre la selva, de una comunidad a otra, hasta encontrar la señal en la profundidad de la ionosfera.

Un año después, regreso a la selva. Al volante va mi hermana, Alegría. Es artista y desde hace algún tiempo busca el silencio entre las montañas y las rocas; atrás viaja Alexandra Cuesta y yo vuelvo a ocupar el asiento de copilota. Viajamos a la selva sin un guion, solo llevando una cámara Bolex, algunas latas de 100 pies de película para 16 mm, un trípode y dos lentes. En el camino le pregunto a Alexandra cómo imagina que será el recorrido invisible y casi fantasmagórico de una onda. Sin tener una respuesta clara, ella se pregunta cómo encontraremos esa presencia que se desplaza entre la selva sin ser vista. Juntas pensamos cómo será registrar lo invisible (figuras 11 y 12).

Al día siguiente, nos despertamos muy temprano para aprovechar la luz del alba. En medio de la espesura de la selva, pienso en Leonora Carrington escribiendo que «el amanecer es el momento en el que nada respira, es la hora del silencio. Todo está paralizado, solo la luz se mueve». Aquí no caben esas madrugadas. En el entramado amazónico, la vida comienza antes de que podamos ver el Sol. Desde las cuatro de la mañana se escuchan diferentes aves, cientos de insectos, el río que atraviesa las enormes rocas volcánicas, el crujir de la madera de la casa, el rocío que gotea desde las esquinas del techo y el murmullo de los animales que se despiertan. Al amanecer, la selva no conoce el silencio. Más tarde, los rayos de sol se cuelan por las rendijas de madera húmeda de la cocina donde, mientras preparamos el desayuno, Alex alista la Bolex para salir. En ese momento, comienza —lejano pero insoportable— el sonido de las dragas de minería ilegal que trabajan en los principales ríos amazónicos, dejando un terrible impacto ecológico a su paso.

Hacemos una lista de posibles escenarios por donde nuestra onda podría pasar, golpear, rebotar, atravesar y recorrer. Incluimos esos escenarios de devastación ecológica que la selva no puede ignorar.

Al salir, tenemos un proceso de telepatía creativa. Entre Alex y yo hay pocas palabras; a veces basta un gesto, una señal o un movimiento para impulsarnos a grabar los cuarenta segundos que dura la cuerda de cada toma. Filmar en 16 mm requiere de tiempos lentos;

hacemos una pausa al borde del río. Mientras cambiamos el lente, Alex me comenta que en su práctica le interesa registrar los márgenes, buscando en esos bordes la potencia de lo fragmentado y lo poético. Añade que esta experiencia fílmica analógica le permite conectar con una sensibilidad que le despierta cada espacio que registra.

En el viaje de regreso, nuestras conversaciones cambian como cuando se sintoniza una radio: de un tema a otro, sin terminar de hilar del todo nuestras ideas. En ese ir y venir, les cuento que desde hace algún tiempo sentía que creaba a partir del fracaso, encontrando ahí una grieta para ver otras posibilidades: como lo que pasó con mi hijo Sol, la telepatía y el encuentro con las radios HF o el petróleo y las pesadillas fantasmagóricas —esto posteriormente sería una conversación de largo aliento con Anamaría Garzón y Francisco Hurtado, que nos llevaría a crear juntxs ***Estado Fósil***—.

ONDA, 2024. Pieza audiovisual en 16mm.

Más adelante en el regreso, subiendo ya por las sinuosas carreteras hacia los Andes, decidimos que, una vez que veamos el material revelado, en la edición nuestra onda chocaría con la ionosfera y, al rebotar, emprendería el mismo recorrido en sentido inverso. Mostrando así un tiempo cíclico que rompe con la idea de progreso y desarrollo que se busca imponer a través de las agendas extractivas en el Ecuador.

Era una decisión arriesgada, sobre todo porque la planteamos antes de saber qué sucedería con el material procesado. Sin embargo, nos parecía importante pensar que ese retorno sugería que la linealidad no solo es una ficción, sino una promesa destinada al fracaso: una trayectoria que insiste en ocultar sus propios desvíos y pérdidas. En cambio, la señal volvía sobre sí misma, como si el error y el retorno fueran también formas de resistir.





Figuras 11 y 12. Registro de rodaje de *ONDA*, 2024. Fotografías de Alegría Acosta Varea.

En las grietas de la interferencia. México, noviembre de 2024

El sonido ignora la piel, no sabe de límites: no es interno ni externo. Ilimitante.
Es ilocalizable. No puede ser tocado: es lo inasible.
Pascal **Quignard**, 2025

A mediados de 2024 regresé a México para revelar y digitalizar el material en 16 mm. Al ver todas las imágenes en el carrete, sentí que un misterio se desplegaba; con ese conjunto de registros indescifrables iniciamos la edición a distancia junto con Alex y, finalmente, a mediados de noviembre, empezamos a trabajar en el sonido de la obra con Concepción Huerta. En cada fotograma (figuras 14 y 15), la película susurraba y pedía un eco o un murmullo con su resonancia propia. Llegué a la casa de Concepción con la edición final y con una carpeta llena de archivos sonoros registrados años atrás, durante el viaje a la selva con Peter. Allí almacené varios fragmentos de ruidos, interferencias, desfases y supuestos silencios que aparecen al tratar de recibir una onda.

Desde hace algunos años colaboro con Concepción Huerta. En cada proyecto que nos proponemos aparece una dimensión onírica, espectral y oscura que surge al entrelazar nuestras ideas, y este no fue la excepción. Normalmente, mientras yo trabajo con archivos físicos y tangibles, ella se mueve en lo sonoro y lo inmaterial, como dice Pascal Quignard: lo inasible. Juntas hemos creado piezas que median entre lo visible y lo invisible. Además de mi archivo sonoro, Concepción incorporó el registro de diversas señales eléctricas, frecuencias graves, texturas sonoras provenientes de osciladores y sintetizadores melódicos (figura 13).

Concepción: Creo que estas imágenes están reclamando su propio sonido, no debería haber ni un espacio de silencio en la pieza. Deberíamos usar, tal cual, ondas y señales eléctricas. Yo tengo varias grabadas desde hace mucho tiempo. Voy a empezar por ahí, ¿te parece?

Sofía: De una, buenazo.

Concepción: El sonido y la imagen siempre están relacionados, siempre se corresponden. Vamos escuchando, viendo y sintiendo.

Sofía: A ver…

Así, en ese acto de ver, escuchar, sentir e intuir, Concepción fue reuniendo audios, registros y ecos en distintas capas. Mientras la veía acomodar un archivo tras otro, entre esas interferencias, el ruido estático y ese inteligible chhhhhh—krsshhh—tkkk—crrrssshh—krrr—shhhk—fssshh—krkkk—fsshhh parecían filtrarse voces o señales que entraban y se perdían. Cada distorsión, cada

krrr—krrr—piiiiii—piiii—beepbeep—shhhk—shhhk—krrrzzzt—wiiiiii—wiiiiii—fs-hhhhhhhh, parecía acercarnos a los territorios amazónicos: a su organización, a sus ríos, a la rabia, a la perseverancia y a la esperanza de muchas comunidades amazónicas que resisten al despojo y el saqueo. Entre esos cortes intermitentes de señal, en el shh—k—shhh—krr—shh—kr—kr—sh—shhh—krk, incluso había algo que me evocaba una presencia espectral de la voz de José Isidro Tendetza,[3] reclamando ser escuchado entre «ese nido de ruido que nunca termina», porque su voz nunca se apaga. O percibía la voz incorpórea de Eduardo Mendúa,[4] que encontraba ahí, en las grietas de la interferencia, un tiempo para recordarnos que la lucha continúa.



Figura 13. Activación performativa de archivos visuales y sonoros en colaboración con Concepción Huerta, 2024. Registro del Centro Cultural de España en México.

3 José Isidro Tendetza fue un dirigente antiminero shuar, estrangulado días antes de su viaje a la Cumbre de los Pueblos y al Tribunal Internacional de los Derechos de la Naturaleza, en Lima, en el marco de la COP 20, para denunciar la explotación minera en la Cordillera del Cóndor. El 2 de diciembre de 2024 apareció amarrado en el río; fue enterrado sin avisar a su familia.

4 Eduardo Mendúa, dirigente indígena de la nacionalidad A'i Cofán, responsable de relaciones internacionales de la CONAIE, fue asesinado a tiros en su propia vivienda el 26 de febrero de 2023. Él lideró la resistencia comunitaria contra la explotación petrolera en la zona amazónica de Dureno, en la provincia de Sucumbíos, denunciando proyectos de extracción sin consulta previa.

Mishki Chullumbu, inicios de 2025

Al momento en que la onda choca con la ionosfera, después de varias interferencias y distorsiones, se sintoniza y se escucha, con un ligero eco, la canción *Yanda Pullu* de Mishki Chullumbu. Él es un músico, narrador, escritor e ilustrador del pueblo Napo Runa. Durante más de seis décadas, ha dedicado su vida a rescatar, reinterpretar y difundir la memoria, las tradiciones, las leyendas y la música de su pueblo.

Para utilizar *Yanda Pullu* dentro de la película tuve varias conversaciones por teléfono con Mishki. Durante nuestras llamadas era difícil entender lo que decía entre los grillos y la lluvia, entre la señal que se deshacía en el aire, el río que se escuchaba cerca de su casa y en lo poco fiable que es la cobertura telefónica de red celular en la Amazonía.

(Me hubiera gustado conversar con Mishki a través de una radio HF o por telepatía).

Antes de conversar con él, me parecía importante poner su música, para rendir un homenaje a su trayectoria. Después de algunas llamadas, él me contó que su nombre significa «dulce abeja» y que cuando llegaron los misioneros josefinos, lo bautizaron como Carlos Pascual. Él aprendió a tocar el violín que, al igual que las radios, llegó como un dispositivo evangelizador de los misioneros; y sentí que así la pieza se cerraba, porque los dos instrumentos, antes usados para evangelizar, hoy reclaman su pertenencia, su autonomía y son un símbolo de reapropiación frente a los intentos de dominación del territorio amazónico.





Figuras 14 y 15. *Stills* de *ONDA*, 2024.

Lo que se niega a desaparecer

En ese retorno —con la onda rebotando en la ionosfera, sintonizando a Mishki Chullumbu y volviendo sobre sus pasos— pensaba en lo que Dipesh Chakrabarty llama la convergencia de tiempos: el tiempo geológico, el tiempo humano y el tiempo acelerado del capital. Tres tiempos, tres ritmos que, tal como están concebidos, nos impulsan

inexorablemente hacia el colapso. En el sonido de ese rebote había algo que contradecía la linealidad del progreso, como si la señal insistiera en recordarnos que ningún trayecto es lineal y siempre hacia adelante. Tal vez, maternar también responde a una lógica cíclica. Muchas veces la crianza se percibe en tiempos que se pliegan y se transforman en rutinas, en resonancia con ciclos mayores como las erupciones solares que, cada once años,[5] nos recuerdan que incluso lo más vasto también tiene un ritmo recurrente, como un latido. Con ese gesto analógico, también desafiaba la idea hegemónica del progreso unidireccional —tan instaurada en el arte contemporáneo hoy en día—.

Esta pieza se sitúa en diálogo con los cuestionamientos a los paradigmas occidentales de desarrollo, los cuales «establecen un sistema unidireccional, una línea recta proyectada hacia adelante y hacia arriba como idea de mejoramiento», tal como lo describe Bolívar Echeverría (2010). En la selva todo vibra en escalas distintas, que se tocan y se perciben siempre interrelacionadas. Esa superposición de espacialidades y temporalidades, de la que habla Chakrabarty, sugiere que la promesa del progreso, esa flecha única que avanza sin desviarse, está destinada al fracaso porque ignora sus propios retornos, pérdidas y repeticiones. Se trata, como lo dijimos, de tres ritmos que llevan en su esencia la destrucción.

En este recorrido temporal y espacial a través de la telepatía, los sueños y las radios entendí que la comunicación —sea humana, geológica o espectral— es también un modo de habitar el tiempo. No un tiempo lineal, sino uno que se pliega y regresa. Igual que los mensajes telepáticos, no buscar emitir y recibir constantemente, o como las pesadillas, que brotan del subsuelo, insistiendo una y otra vez. En el espectro, ya sea fantasmagórico o radioeléctrico, encontré aquello que insiste en reaparecer. Allí, donde la escucha se vuelve territorio y el territorio es una posibilidad de relación. En esta obra, la onda, al igual que los sueños, retorna, rodea, insiste, vuelve a pasar por el mismo punto y, en ese movimiento, desmonta la idea de que lo único valioso es lo que avanza. Ese tiempo circular se acerca a los ciclos que sobreviven a pesar de la violenta extracción, el saqueo y el despojo de los territorios amazónicos que resisten. Ese tiempo nos recuerda que «si hay un futuro que imaginar es ancestral, pues ya está presente en el aquí y ahora y en lo que existe a nuestro alrededor, en los ríos, las montañas y los árboles que son nuestros parientes» (Krenak, 2025, p. 12). La onda que vuelve no es solo un gesto técnico, sino un modo de escuchar, de ver, de sentir y percibir lo que insiste, lo que regresa o lo que se niega a desaparecer. **post(s)**

5 La NASA explica que el campo magnético del Sol sigue un ciclo de aproximadamente 11 años, durante el cual cambia su actividad y se invierten sus polos magnéticos. También señala que en el punto máximo de ese ciclo (máximo solar) aumentan fenómenos como manchas solares, erupciones y tormentas solares (Interrante, 2024).

Referencias

Abril, E., y Trujillo, G. (2020). *Maternidades cuir*. Egales.

Acosta, S., Garzón, A., & Hurtado, F. (2023). *Estado fósil*. Quito: Terminal Ediciones.

Asamblea Constituyente del Ecuador. (2008). *Constitución de la República del Ecuador*. Registro Oficial 449.

Avendaño Peña, T. (2019, noviembre 18). Residencia «Cuerpo antena» en Nave Ágora, Buenos Aires. *Cuerpx Antenx*. https://tatiavend.wordpress.com/cuerpx-antenx/

Benivolski, X., & Onda, A. (2025). *Campos electromagnéticos. Transmissions from the Radio Midnight*. En C. García Leyva (Ed.), *La materia del sonido* (pp. 37–47). Gris Tormenta.

Binder, I., y García Gago, S. (2020). *Politizar la tecnología: Radios comunitarias y derecho a la comunicación en los territorios digitales*. Ediciones del Jinete Insomne.

Bloom, P. L. (2015). *La telefonía celular comunitaria como alternativa ante el sistema hegemónico de telecomunicaciones en México: Un estudio de caso de las nuevas iniciativas en la Sierra Juárez de Oaxaca* (Tesis de maestría). Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.

Chakrabarty, D. (2018). *Clima y Capital. La vida bajo el antropoceno*. (M. Estupiñán, trad.). Ediciones Mimesis.

Dufourmantelle, A. (2022). *Inteligencia del sueño* (H. Montiel, trad.). Paradiso Editores.

Echeverría, B. (2010). *Modernidad y blanquitud.* Era.

Halberstam, J. (2018). *El arte queer del fracaso* (J. Amícola, trad.). Egales.

Interrante, A. (2024, octubre 15). *Sun reaches maximum phase in 11-year solar cycle*. https://science.nasa.gov/science-research/heliophysics/nasa-noaa-sun-reaches-maximum-phase-in-11-year-solar-cycle/

Krenak, A. (2025). *Futuro ancestral*. Taurus.

Negarestani, R. (2016). *Ciclonopedia: Complicidad con materiales anónimos* (H. Castignani, trad.). Materia Oscura Editorial.

Onda, A. (2021, junio). Global signals: Aki Onda on Holger Czukay and radio's power to connect. *The Wire*. https://www.thewire.co.uk/in-writing/essays/global-signals-aki-onda-on-holger-czukay-and-radio-s-power-to-connect.

Quignard, P. (2025). Sucede que las orejas no tienen párpados. En C. García Leyva (ed.), *La materia del sonido* (pp. 19-35). Gris Tormenta.

Stoll, D. (1985). *¿Pescadores de hombres o fundadores de imperio? El Instituto Lingüístico de Verano en América Latina*. DESCO/Ediciones Abya-Yala.

Williams, T. T. (2020). *Cuando las mujeres fueron pájaros: Cincuenta y cuatro variaciones sobre la voz* (I. Zapata, trad.). Antílope.

Xospa, I., & Tiselli, E. (2026, mayo 15). La Tierra es un nido de ruido que nunca termina. *Revista 404*. https://www.centroculturadigital.mx/revista/la-tierra-es-un-nido-de-ruido-que-nunca-termina



Jorge David García, compositor e investigador mexicano. Docente e investigador de la Facultad de Música de la UNAM, miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Es parte de la Red de Estudios Sonoros Latinoamericanos, del grupo de investigación Poética Sonora Mx y del Seminario Permanente de Tecnología Musical. Correo electrónico: jorge.garcia@fam.unam.mx

- Maestría y doctorado en Musicología por la Universidad Nacional Autónoma de México.

Resumen

Este artículo aborda el proceso creativo e investigativo del Archivo de Voces Espectrales (AVEs), que consiste en un archivo de grabaciones de sonido que exploran los «espectros de la voz». A partir de la descripción de los aspectos éticos, estéticos y metodológicos de dicho proyecto, se plantea la noción de «epistemologías de la parvada», con la que se propone una visión alternativa tanto a la investigación como a la producción artística que se realizan en los ámbitos artístico y académico.

Palabras clave

investigación artística, estudios de la voz, fonografía, archivo sonoro, archivo afectivo

Flock of Voices: Reflections on Creation, Research and Archiving around the AVEs Project

Abstract

This article addresses the creative and investigative process of the Archivo de Voces Espectrales, (AVEs), which consists of a collection of sound recordings that explore the "spectra of the voice." By describing the ethical, aesthetic, and methodological aspects of this project, the notion of "epistemologies of the flock" is proposed, offering an alternative perspective to both research and artistic production within artistic and academic spheres.

Keywords

artistic research, voice studies, phonography, sound archive, affective archive

Fecha de envío: 16/12/2025
Fecha de aceptación: 01/06/2026
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v13i.4139
Cómo citar: García, J. (2026). Parvada de voces: reflexiones sobre creación, investigación y archivo alrededor del proyecto AVEs. En *post(s)*, volumen 13 (pp. 188-203). USFQ PRESS.

CC BY NC SA

El Archivo de Voces Espectrales (AVEs) es un proyecto de investigación y creación artística que consiste en un conjunto de voces humanas grabadas en distintas ciudades de América Latina. Bajo la consigna de explorar los «espectros de la voz», el ejercicio propone dos perspectivas complementarias: explorar las dimensiones fantasmagóricas de la voz, sus duelos, sus deseos, sus miedos, sus afectos y sus memorias encarnadas; y el amplio espectro de sonoridades, sensaciones y potencialidades expresivas que conforman la voz propia.

La intención inicial de este proyecto era crear un banco de sonidos que posteriormente sirviera para realizar una obra sonora. Los «espectros de la voz» eran pensados como figura poética destinada a que personas de distintas procedencias, edades y profesiones se permitieran hacer exploraciones vocales sin necesidad de tener formación musical previa, para lo cual desarrollé una serie de tarjetas con instrucciones verbales y un protocolo de grabación que fui afinando a lo largo de los talleres que organicé con este propósito.

Sin embargo, desde el momento de llevar a cabo el primer taller me di cuenta de que los «espectros de la voz» adquirían un sentido más profundo del previsto. Se convirtieron en una forma de nombrar la densidad histórica y afectiva que existe en la voz, y de reconocer que cuando nos expresamos a través de ella siempre estamos transmitiendo los pasados que la conforman y los futuros que se proyectan a través de su aliento. Remitiendo a las ideas de Jacques **Derrida**, el espectro se volvió «una incorporación paradójica, el devenir-cuerpo, cierta forma fenoménica y carnal del espíritu» (1995, p. 20), a través de la cual las ausencias de la voz comenzaron a hacerse presentes y a habitar un «tiempo fuera del tiempo», donde los límites entre la presencia y su *otro*, entre el antes y el después, se difuminan, para dar lugar a una suerte de «aparición fantasmagórica».

Este giro de intención me llevó a reflexionar sobre el lugar que los talleres de grabación tienen en el proceso creativo, ya no como espacios destinados a generar materiales sonoros sino como entornos de cuidado, escucha y acompañamiento. Esto dio lugar a diversas interrogantes: ¿por qué las personas que participaban en los talleres del AVEs se permitían compartir su intimidad de esa manera? ¿Qué fuerzas impulsan el deseo de despertar a los fantasmas de la voz y dejarlos resonar frente a otras personas? ¿Qué clase de responsabilidad implica realizar este tipo de actividades?

Con estas preguntas en mente, me aventuré en un proceso creativo y reflexivo que se relaciona estrechamente con el acrónimo del proyecto AVEs: más allá de integrarse por las iniciales del Archivo de Voces Espectrales, funciona como una metáfora de los pájaros que traspasan fronteras y que son capaces de conectar distintos modos de existencia. Varias culturas les han asignado a las aves el papel de comunicar el reino de la vida con el de la muerte; muchos ecosistemas dependen del movimiento de las semillas y de los hábitos alimenticios de las aves migratorias. Las parvadas pueden ser pensadas como un organismo colectivo

capaz de desplazarse miles de kilómetros, de afrontar a sus depredadores, de sobrevivir las tormentas y los cambios climáticos. Inspirado en ello, el proyecto se concibe como una «parvada» que a lo largo de estos años ha adquirido su propia expresividad colectiva, al tiempo de procurar el cuidado y la atención de cada una de las voces que la componen.

El archivo de voces fue efectivamente realizado, pero dejó de concebirse como un mero repositorio de sonidos y pasó a convertirse en algo similar a lo que Ann **Cvetkovich** denomina un *archivo de sentimientos*: «una exploración de los textos culturales como depositarios de sentimientos y emociones, que están codificados no solo en el contenido de los textos, sino en las prácticas que rodean su producción y su recepción» (2018, p. 22). Los sonidos alojados en la página de internet, junto a todas las prácticas que rodean la grabación y puesta en circulación de los mismos, funcionan como lo que la filósofa Vinciane Despret (2021) denomina una *matriz narrativa*: un tejido relacional en el que historias diversas se entrelazan entre sí, y de ello emergen nuevas historias que a su vez interactúan con las primeras en una red de complicidades, contagios, afectaciones, inspiraciones y empatías.

En los siguientes apartados profundizaré en distintos aspectos del proyecto AVEs, específicamente en los talleres de grabación, las tarjetas de instrucciones y el repositorio digital; y terminaré proponiendo el concepto de «epistemología de la parvada» para hablar de la importancia que la colaboración, la escucha y el conocimiento compartido tienen en un proyecto como este. La pregunta central de esta última sección, que es al mismo tiempo el cuestionamiento subyacente del artículo completo, es de qué manera podrían cambiar las prácticas artísticas y de investigación si pusiéramos al centro la voz colectiva en lugar de privilegiar la producción individual que suele predominar en los circuitos del arte y la academia.

Talleres de grabación

El 9 de septiembre de 2023, en el Centro de Arte Sonoro (CASo) de la ciudad de Buenos Aires, tuvo lugar el primer taller de grabación para el Archivo de Voces Espectrales (**figura 1**). Antes, había realizado algunas grabaciones individuales, pero esta fue la primera ocasión en que un grupo se reunió para trabajar en torno a las inquietudes que dieron origen a este proyecto. El evento fue nombrado «Los espectros de la voz» y se llevó a cabo a través de una convocatoria abierta.



Figura 1. Convocatoria del primer taller de grabación del proyecto AVEs.

La idea inicial de este taller era crear una obra colectiva a partir de ejercicios de experimentación sonora, de escucha y de registro fonográfico; pero en la medida en que percibí los efectos que el acto de grabar generaba en las personas, me percaté de que las grabaciones sonoras tenían un fuerte potencial para vincular a personas de distintos lugares y tiempos, así como para transmitir aspectos de la voz que exceden el dominio exclusivo del lenguaje. Entonces comprendí que el proyecto pasaría de enfocarse en la creación de obras para concentrarse en la realización de un archivo.

Después de aquel taller vinieron muchos otros, algunos organizados en instituciones culturales y/o universitarias a través de convocatoria abierta, otros realizados con grupos previamente constituidos. Este proyecto se nutrió, en cada una de sus etapas, de una red de amistades y colaboraciones que ayudaron a gestionar cada una de las actividades que fueron parte de su historia, las cuales tuvieron lugar en ciudades de Argentina, Costa Rica, Chile, Colombia, Perú y México, entre agosto de 2023 y septiembre de 2025. Para mostrar la diversidad de localidades, situaciones y comunidades implicadas en los talleres de AVEs, comparto a continuación un *collage* de fotografías (**figura 2**) que ofrecen una muestra panorámica —aunque no completa ni exhaustiva— de lo ocurrido en estos espacios.



Figura 2. *Collage* de fotografías de talleres de grabación de AVEs.

Aunque cada taller tuvo características particulares, existen rasgos comunes que constituyen el *protocolo de grabación* que dio forma y sustento ético, político y tecnológico a los materiales que forman parte del archivo. Enlisto a continuación los aspectos principales del protocolo:

- Las grabaciones se realizan siempre en encuentros de dos o más personas, donde hay al menos una que registra su voz y al menos otra que atestigua en silencio. El rol de testigo es fundamental para generar las condiciones de escucha y cuidado necesarias para realizar el ejercicio.
- En algún momento previo a la grabación, se realiza siempre una *activación del archivo*: se escuchan grabaciones de talleres anteriores con el fin de que las voces del pasado dialoguen con las que están a punto de registrarse, y también con el propósito de cobrar consciencia de que estas últimas serán escuchadas en el futuro.
- La mayoría de las grabaciones (aunque no todas) se realizan utilizando audífonos de monitoreo. Algunas veces es la misma persona la que se escucha su propia voz «como si viniera desde afuera», y otras veces los audífonos se utilizan por la persona que acompaña en calidad de testigo.
- En todos los talleres se abren uno o varios espacios para conversar sobre la experiencia, permitiendo llevar al ámbito colectivo la experiencia individual de cada persona.
- Las grabaciones se realizan a partir de instrucciones detonantes que se transmiten a las personas a través de tarjetas.

Existe en todo esto una especie de ritual que busca generar un espacio propicio para que las personas compartan aspectos íntimos de su voz de manera segura. Esto se relaciona con las consideraciones que el antropólogo Alejandro Castillejo Cuéllar desarrolla en torno al *Volumen Testimonial de la Comisión de la Verdad de Colombia*, en el que se recogió el testimonio de personas que en las últimas décadas vivieron los estragos del conflicto armado interno. Para llevar a cabo este ejercicio, fue necesario proveer de condiciones de audibilidad que permitieran escuchar «historias dentro de historias de las personas, en donde el centro del asunto son, precisamente, las "articulaciones de la experiencia" vistas a partir de las vivencias de las personas, desde sus lenguajes y sus formas de entender el mundo» (**Castillejo Cuéllar**, 2023, p. 29).

El proyecto que nos ocupa no se enmarca en un estado de excepción como el que implica un conflicto armado, pero no por ello deja de dialogar con «historias dentro de historias de las personas», en este caso las que se despliegan en cada una de las grabaciones del AVEs. Muchas de dichas historias implican situaciones de intimidad, e incluso vulnerabilidad, que requieren tratarse con la mayor atención y respeto. Esto exige una escucha cuidadosa y un cuestionamiento sobre el lugar de enunciación de cada persona, sobre qué implica colocar su voz en un archivo como este y sobre lo que significa, en términos amplios, atender al pedido de la propia voz a partir de las instrucciones, que son un elemento central del dispositivo de registro.

Tarjetas de instrucción

Las «tarjetas de instrucción» consisten en 48 cartas ilustradas que contienen indicaciones verbales y tienen como finalidad hacer un pedido a la voz. Estas tarjetas no son pensadas como partituras de texto ni como detonantes de exploraciones vocales en un sentido lúdico; en cambio, se conciben como una suerte de oráculo que vincula entidades de distinta naturaleza o que habitan en distintos planos de existencia. Lo que se busca es vincular la expresión vocal presente de una persona con las fuerzas expresivas que provienen de la densidad histórica y afectiva, pero también acústica y sensitiva, que constituye su expresión vocal.

La manera de concebir y poner en práctica estas tarjetas no surgió de manera espontánea, sino a partir del encuentro con un libro de la filósofa belga Vinciane Despret, que se convirtió en una fuente de inspiración y una guía metodológica para el Archivo de Voces Espectrales. Me refiero al ensayo titulado *A la salud de los muertos*, donde Despret investiga el proceso mediante el cual los muertos hacen actuar a los vivos. Frente a la pregunta de cómo abordar las relaciones complejas que se dan entre estas dos formas de existencia sin caer en reduccionismos cientificistas, la filósofa plantea una solución, por cierto basada en las ideas del también filósofo francés Étienne Souriau: «Hay que dejarse instruir, adentrarse en la matriz narrativa que surge del vínculo entre ambos modos de existencia» (**Despret**, 2021, p. 32).

Otro término que Despret retoma de Souriau es el de instauración, el cual le sirve para entender que cuando alguien se comunica con una persona fallecida no está alucinando ni generando imágenes ficticias derivadas de un proceso de duelo, sino que se encuentra instaurando un modo distinto de existencia que responde a un pedido particular. En sus palabras:

> El término «instauración» indica, o más bien insiste, sobre el hecho de que llevar a un ser a la existencia involucra, de parte de quien instaura, la responsabilidad de acoger un pedido. Pero, sobre todo, señala el gesto de que instaurar un ser [...] no equivale a «sacarlo de la nada». Ayudamos a los muertos a ser o devenir lo que son, no los inventamos. Sea un alma, una obra de arte, un personaje de ficción, un objeto de la física o un muerto —porque todos son el producto de una instauración—, cada uno de estos seres será conducido hacia una nueva manera de ser por aquellos que asumen la responsabilidad. (p. 19)

En la cita precedente, podemos constatar que el proceso de instauración no solo se aplica para el caso de los muertos, sino también para otras formas de existencia como las almas, los personajes de ficción y las obras de arte. Para los fines que nos ocupan, es la propia voz la que pide ser instaurada, por lo que dejarse instruir es dejarse movilizar por ella para acoger la responsabilidad que implica hacerla audible.

Es importante añadir que dejarse instruir requiere prestar atención a las historias que hacen posible dicha movilización, así como a los efectos que una historia puede tener para la elaboración de otras historias posibles:

> Dejarse instruir. Hacer de una historia una matriz narrativa. Una máquina de hacer historias de una en una, una matriz de historias que se elaboran a partir de las precedentes y que, por este hecho, se conectan unas con otras no sobre un hilo, sino de manera tal que forman un tejido. (p. 32)

Con el fin de organizar el trabajo que habría de realizarse en los talleres, opté por agrupar las 48 tarjetas de instrucción en tres conjuntos de 16, cada uno dirigido a un tipo distinto de llamado. El primero se denomina «autobiografías vocales» y convoca a compartir memorias personales vinculadas con la voz; el segundo consiste en «exploraciones vocales» que invitan a explorar posibilidades expresivas, gestuales y sensitivas que trascienden el ámbito de la palabra y que conectan las sensaciones corporales con afectos y emociones no verbalizables; el tercero se conforma por «micropiezas vocales» que proponen ejercicios de introspección de mayor complejidad, con miras a profundizar en sentimientos, sensaciones y memorias que el trabajo con la voz despierta.

En las siguientes imágenes (**figuras 3**, **4, 5** y **6**) podemos apreciar cómo se despliegan las tarjetas de instrucción en un taller de AVEs, y posteriormente se incluye una tarjeta ilustrativa de cada conjunto, así como un audio que hace patente la manera en que estas tarjetas movilizan la voz en los audios que conforman el archivo.



Figura 3. Tarjetas de instrucción fotografiadas en un taller de AVEs.



Francisca Morand,
Una voz que hubieras preferido que no existiera,
Archivo de Voces Espectrales

(Autobiografías vocales)

Figura 4. Código 1. Tarjeta de instrucción ilustrativa del rubro «Autobiografías vocales».



Sofía Rogada,
Últimas respiraciones de tu vida,
Archivo de Voces Espectrales

(Exploraciones vocales)

Figura 5. Código 2. Tarjeta de instrucción ilustrativa del rubro «Exploraciones vocales».



Ingrid Lucía Antezana Soliz,
Exploración de la voz como síntesis del ser
Archivo de Voces Espectrales

(Micropiezas vocales)

Figura 6. Código 3. Tarjeta de instrucción ilustrativa del rubro «Micropiezas vocales».

Las ilustraciones que aparecen en el reverso de cada tarjeta sirven para incentivar la elección de una instrucción, cuyo contenido se revela en el momento de grabar. Fueron realizadas por la pintora mexicana Renata Santamarina, mientras el diseño estuvo a cargo de la diseñadora también mexicana Citlalli Muñoz. Ambas artistas trabajaron a partir de escuchar grabaciones del archivo que se realizaron con versiones anteriores de las tarjetas (en un inicio las instrucciones se imprimían en papel bond, sin ilustraciones), así que las imágenes se encuentran cargadas de la intención y la energía de las voces escuchadas.

Respecto a las instrucciones contenidas en las tarjetas, fueron surgiendo de los propios talleres, de lo que las personas comentaban en las conversaciones al interior de ellos, así como de las lecturas y reflexiones que tuve yo a lo largo de todo el proceso creativo e investigativo.

Las tarjetas son entonces materiales que *instruyen,* que hacen un pedido, y es decisión de cada persona atender el llamado o no. Nada de lo que ocurre en el proceso de grabación se hace bajo presión o sin consentimiento, por lo que resulta especialmente generoso que quienes participan en los talleres dispongan su voz a la escucha de lxs otrxs y se dejen cuidar por ellxs. Esto tiene estrecha relación con la manera en que se conciben no solo las grabaciones de cada taller, sino también su disposición al interior de un archivo que tiene distintos niveles de registro.

El archivo

En el nivel más evidente, el Archivo de Voces Espectrales es una plataforma digital que aloja alrededor de mil grabaciones de voz creadas bajo las condiciones antes señaladas, que se encuentran disponibles para ser escuchadas e incluso utilizadas para propósitos diversos. Es importante decir que en el archivo se publican íntegramente todos los registros producidos en cada taller. También es relevante que las publicaciones se realizan bajo una licencia Creative Commons, que permite su libre descarga y uso siempre y cuando se respete la atribución autoral (la autoría de cada registro corresponde a la persona que grabó) y no se utilicen con fines lucrativos. Todas estas condiciones se exponen de manera transparente al final de cada sesión de grabación, y la incorporación de los audios al archivo se hace siempre de manera voluntaria y bajo consentimiento informado.

Para facilitar su preservación, su consulta y su circulación, las grabaciones están ordenadas y catalogadas a partir de criterios archivísticos y siempre muestran la información sobre la fecha y el contexto en que fueron realizadas. El sitio web que alberga el archivo (**figura 7**) fue diseñado por Citlalli Muñoz —quien diseñó también las tarjetas de instrucción—, mientras que la programación fue realizada por Tulio Muñoz.

Termino esta descripción mencionando que la página del AVEs es pública y se encuentra actualmente alojada en la siguiente dirección: https://voces-espectrales.net/.

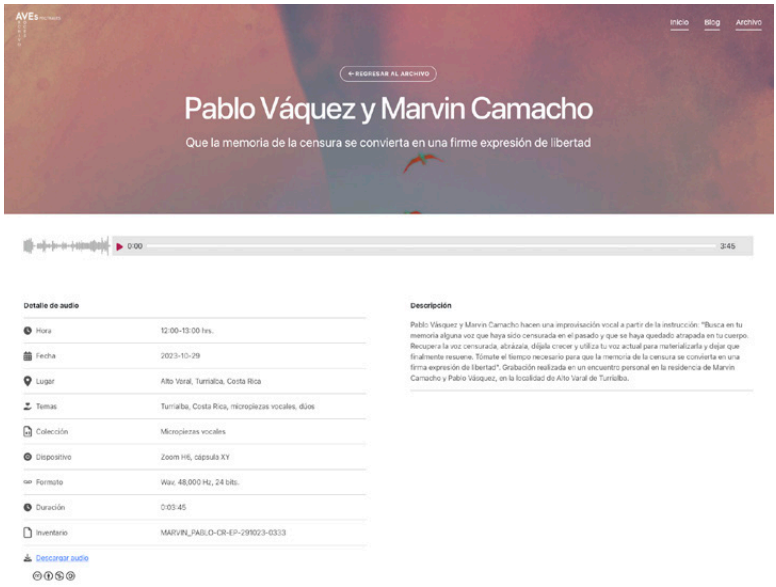


Figura 7. Ficha técnica de grabación de Pablo Vásquez y Marvin Camacho, dentro del archivo digital del proyecto Archivo de Voces Espectrales.

Llegados a este punto, es necesario dejar de obviar una pregunta fundamental que ha sido parte nodal de este proceso creativo e investigativo: ¿qué se entiende por archivo en un proyecto como AVEs?

En la introducción mencioné que el proyecto AVEs dialoga con la manera en que Ann Cvetkovich concibe el «archivo de sentimientos», como una forma de entender los textos culturales desde sus dimensiones emocionales y desde las prácticas de producción y de puesta en circulación. Ella llega a esta concepción a partir de analizar situaciones de trauma que se enmarcan por el olvido y la imposibilidad de ser narradas y representadas, lo que conduce a la necesidad de cuestionar «las formas convencionales de documentación, representación y conmemoración, dando lugar a nuevos géneros de expresión, tales como el testimonio». Esto exige a su vez la construcción de un «archivo inusual» que se conforma de «materiales efímeros» y que «incorpora recuerdos personales, que pueden registrarse como testimonios orales o en vídeo, en autobiografías, cartas y diarios», todos ellos «investidos de un valor emocional», que es el principal elemento que los vuelve parte del archivo (**Cvetkovich**, 2018, p. 23).

Esta perspectiva desplaza el interés en la preservación documental hacia los afectos, las prácticas y los vínculos personales que envuelven a los materiales. Tal como plantea Suely Rolnik, los archivos tienen el potencial de «activar experiencias sensibles en el presente, necesariamente distintas de las que se vivieron originariamente, pero con el mismo tenor de densidad crítica» (**Rolnik**, 2008, p. 10). Esto concuerda también con la forma en que Rafael Blanco concibe los «archivos afectivos» como aquellos que buscan

«recuperar registros efímeros, a menudo considerados banales o carentes de interés para su conservación»; los cuales pueden poseer distintos estatutos materiales «con el objeto de reconstruir un acontecimiento no solo desde su dimensión histórico-procesual sino también a partir de su coloración emocional» (**Blanco**, 2024, pp. 3,5).

Las ideas de Cvetkovich, Rolnik y Blanco me llevan a hacer una serie de preguntas sobre la naturaleza archivística del AVEs:

- ¿Cuál es el interés artístico e historiográfico de un archivo como este?
- Asumiendo que la voz es un fenómeno situado y efímero que ocurre solo en el momento de ser enunciada, ¿qué de esta queda en la huella particular que deja el fonograma, y cómo esto se relaciona con el acontecimiento vocal que tuvo lugar al momento de grabar?
- ¿Qué experiencias sensibles es capaz de producir la escucha de los archivos de voz?, ¿qué condiciones se requieren para que dichas experiencias sean activadas?
- ¿Cómo se relacionan las huellas documentales como los registros de audio, las fotografías, los cuadernos, las tarjetas ilustradas y la página de internet con las experiencias que se inscriben en el cuerpo y la memoria de quienes fueron parte de este proyecto?

Huelga decir que estas preguntas no se disponen a ser respondidas de manera argumentativa, sino a través del proceso mismo de producir el archivo y *dejarse instruir* por las fuerzas que lo componen.

Al día de hoy, AVEs ha dado lugar a más de cuarenta talleres de grabación, a varias pinturas que se hicieron para ilustrar las tarjetas, a las propias tarjetas, al archivo digital y a la página web; pero también a una cantidad significativa de conciertos, conferencias, artículos y conversatorios, entre otros productos creativos de los que hablaré brevemente en el siguiente apartado.

Epistemologías de la parvada: hacia una forma alternativa de entender el arte y la investigación

A dos años y medio de haber comenzado este proyecto, sigo reflexionando sobre la centralidad que se les da, tanto en el mundo del arte como en el de la investigación académica, a la propiedad intelectual y a la búsqueda de una «voz propia». La obsesión que existe alrededor de nociones como la «autenticidad», la «originalidad» y la «autoría» son síntomas de una forma profundamente individualista de entender tanto la producción de conocimiento como la creación de obras artísticas. ¿Cuántas cosas cambiarían en el arte, en la academia y en la vida si pusiéramos al centro las voces de los otros, si nos dejáramos instruir por ellas, y si en lugar de concentrarnos en la voz autoral nos entregáramos a una suerte de «voz alteral» que tuviera la escucha como principio fundante? ¿Qué historias contaríamos, qué teorías elaboraríamos, qué obras realizaríamos y qué metodologías desarrollaríamos para crear e investigar de manera conjunta?

Estas cuestiones no pretenden ser novedosas ni mucho menos sostener divisiones tajantes entre lo propio y lo colectivo. Algo que he aprendido de este archivo de espectros es que al interior de toda voz existen flujos dinámicos, historias múltiples, alteridades; por otro lado, en las voces colectivas existen unidades de enunciación y procesos identitarios que tienen efectos en el nivel del individuo, y que pueden devenir tanto en mecanismos normativos como en procesos de transformación, instauración y movimiento. Lejos de oponer la voz del yo a la del otro, lo que me interesa enfatizar es la importancia de prestar atención a sus vínculos y comprender que toda historia, seamos o no conscientes de ello, es una matriz de historias entrelazadas.

En un ensayo titulado *Habitar como pájaro*, Vinciane **Despret** menciona un pedido para las aves: «que nos abran la imaginación a otras maneras de pensar, que rompan con ciertas rutinas, que vuelvan perceptible el efecto de ciertos tipos de atención [...] para hacer posibles otras historias» (2022, p. 133). Inspirado en lo anterior, me interesa proponer la «epistemología de la parvada» como un modo de nombrar el conocimiento y las formas de producción que se conciben como matrices de voces entrelazadas, capaces de narrar historias alternativas a la que el paradigma del «individuo destacado» ha establecido como hegemonía cultural.



Enlace 4. *Poética Sonora Mx*, Entramado vocal, Archivo de Voces Espectrales.

Durante el proceso investigativo del AVEs han surgido distintos mecanismos para enfatizar su naturaleza matricial. Por ejemplo, existe una modalidad de grabación denominada «entramado vocal», que consiste en grabaciones colectivas, algunas veces realizadas a partir de instrucciones provenientes de las propias tarjetas, y otras veces a partir de indicaciones verbales escritas o transmitidas oralmente, siempre con la intención de incentivar la expresión de una voz colectiva. En el enlace (**enlace 4**) se puede escuchar un entramado vocal realizado en un taller con el grupo de investigación Poética Sonora Mx, en la Ciudad de México, en noviembre de 2024.



Enlace 5. *Las mil y una voces*, ensayo audiovisual, Archivo de Voces Espectrales.

También existen producciones artísticas que han sido desarrolladas fuera de los talleres, aunque utilizando exclusivamente audios del archivo. Es el caso del ensayo audiovisual *Las mil y una voces*, donde las y los artistas visuales Valeria Vicente, Arsan, Enrique Arriaga Celis, Carolina Vélez Muñiz, Carlos Gallegos, Karina Luevano y Ernesto Méndez crearon cortometrajes a partir de composiciones sonoras que yo mismo realicé con grabaciones del AVEs (**enlace 5**).



Enlace 6. Página de Bandcamp de la publicación digital del álbum *Espejo de voz*.

Otro caso a mencionar es el disco titulado *Espejo de voz*, editado por Sello Modular (plataforma chilena que se dedica a editar y difundir música experimental), en el que participan diez compositoras y compositores que crearon sus obras nuevamente utilizando materiales del archivo. En la imagen siguiente (**figura 8**) vemos el disco compacto físico, que fue diseñado por Renée Rodo Iunnissi (integrante de Sello Modular), mientras el **enlace 6** enlaza a la página de Bandcamp donde puede escucharse el disco completo.

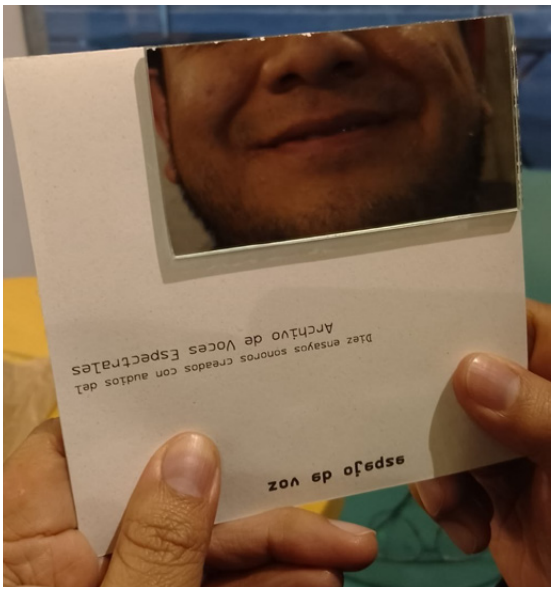


Figura 8. Fotografía del disco compacto Espejo de voz, sostenido por Israel

Las distintas activaciones del Archivo de Voces Espectrales, sus distintos registros documentales, dan cuenta de que este proyecto se ha expandido hacia distintas comunidades y diversos soportes mediales. Esto refuerza su carácter relacional y colaborativo, y enfatiza en su apuesta por concebir la creatividad y el conocimiento a partir de flujos y movimientos, al mismo tiempo propios y compartidos.

Debo confesar que este proyecto me ha llevado a preguntarme cuál es el lugar que tiene mi voz en un trabajo que pone al frente las voces colectivas. Lejos de implicar un conflicto vinculado con mi autoría o mi identidad creativa, esta interrogante me ha llevado a pensar sobre el lugar que tiene la voz de cada persona en aquello que define como su «voz propia». Como bien han señalado filósofas y filósofos como Jean-Luc **Nancy** (2007), Adriana **Cavarero** (2005) y Mladen **Dolar** (2007), la voz es en sí misma una multiplicidad que alberga distintas dimensiones, que no se puede reducir a divisiones maniqueas entre la fonética y la semántica, y que posee una densidad histórica, política y psicológica que hace inviable pensar en una «voz individual» que se encuentre aislada de un tejido de enunciación colectiva.

Así las cosas, lo que he podido decir en este artículo sobre las prácticas artísticas y de investigación aplica también para la voz en general y para cualquier forma de expresión humana. Acaso la intención subyacente de este texto sea cuestionar el predominio que cualquier sistema de enunciación pueda tener sobre la diversidad expresiva de la que somos capaces las personas, las comunidades e incluso las entidades no humanas. **post(s)**

Referencias

Blanco, R. (2024). Archivos afectivos. Una estrategia metodológica para estudiar las discursividades disidentes. *Descentrada. Revista interdisciplinaria de feminismos y género*, 8, 1

Castillejo Cuéllar, A. (2023). Escuchar de otra manera. Oralidad y sonido en el volumen testimonial de la Comisión de la Verdad de Colombia, *Estudios Políticos 68*, 21-52.

Cavarero, A. (2005). *For more than one voice: toward a philosophy of vocal expression.* Stanford University Press.

Cvetkovich, A. (2018). *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Edicions bellaterra.

Derrida, J.(1995). *Espectros de Marx: El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Editorial Trotta.

Despret, V. (2021). *A la salud de los muertos: relatos de quienes quedan*. Cactus.

——. (2022). *Habitar como pájaro: Modos de hacer y de pensar los territorios.* Cactus.

Dolar, M. (2007). *Una voz y nada más*. Manantial.

Nancy, J. (2007). Vox clamans in deserto. En *El peso de un pensamiento* (pp. 29-44). Ellago ediciones.

Rolnik, S. (2008). Furor de Archivo, *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*, IX (18-19), pp. 9-22.

VIDERE

Galería

MANTYS/ NEPENTHES

Martina Miño Pérez

Imágenes: registro de la obra escultórica *Mantys/Nepenthes* de Martina Miño Pérez, 2025. Fotografías de Lindsay Maldonado. Asistencia en producción: Matheo Pérez y Lindsay Maldonado.

Martina Miño Pérez, artista. Ha expuesto en Zona Maco (México), Pinta Parc (Perú), Centro de Arte Contemporáneo de Quito (Ecuador), Berlin Program for Artists (Alemania), Pori Biennale (Finlandia), Galeria Soda (Brasil), Supermarket (Suecia), entre otros espacios. Correo electrónico: martina.minoperez@gmail.com

Resumen

La escultura *Mantys/Nepenthes* hace referencia a una especie vegetal carnívora y contiene un licor destilado de ocho plantas, hierbas, cortezas y raíces que crecen en territorios de la Amazonía ecuatoriana afectados por la extracción petrolera. El compuesto representa la herida abierta en el paisaje local. La ingestión de este licor digestivo implica una experiencia corporal de su realidad extractiva y compleja vitalidad. Este ensayo visual recorre el nacimiento de la obra y la experimentación gustativa y sensorial que plantea.

Palabras clave

sensorialidad, escultura participativa, petróleo, arte relacional, amazonía ecuatoriana

Mantys/Nepenthes

Abstract

The sculpture *Mantys/Nepenthes* refers to a carnivorous plant species that contains a liqueur distilled from eight plants, herbs, barks, and roots that grow in areas of the Ecuadorian Amazon affected by oil extraction. The mix represents the open wound in the local landscape. Drinking this digestive liqueur offers a bodily experience of its extractive reality and complex vitality. This visual essay traces the work's origins and the gustatory and sensory experimentation that it offers.

Keywords

sensoriality, participatory sculpture, oil, relational art, Ecuadorian Amazon

Fecha de envío: 15/12/2025
Fecha de aceptación: 30/03/2026
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v13i.4133
Cómo citar: Miño, M. (2026). Mantys/Nepenthes. En *post(s)*, volumen 13 (pp. 206-219). USFQ PRESS.

CC BY NC SA



Arranca un pétalo, bebe de mi sangre.

En su texto *La belleza de la carne*, **Laura Cosendey** (2024, p.18) propone que animar el cuerpo hasta su punto más alto de vitalidad es también tocar el punto en que se quiebra. También dice que la vitalidad de un cuerpo busca, invariablemente, una escapatoria a través de un orificio o una abertura. Lo vital también es turbulento, y lo turbulento a menudo termina en un desbordamiento. Para mí, estas palabras logran describir a los procesos de fermentación y maceración como tecnologías ancestrales. Con ellas, la efervescencia es un síntoma de la vivacidad de los líquidos y una afirmación de la vida a través de la gasificación.

La pieza *Mantys/Nepenthes*, creada y expuesta en 2025, alude a una especie vegetal carnívora[1]. Dentro de su campana contiene un *bitter*, o licor destilado de ocho plantas, hierbas, cortezas y raíces que crecen en territorios de la Amazonía ecuatoriana que han sido afectados por la extracción petrolera. Este compuesto de sacha anís, vainilla amazónica, hinojo, uña de gato, chuchuhuaso, guayusa, ishpingo y cacao,[2] representa la herida abierta por la extracción en el paisaje local.

La ingestión de este licor digestivo de notas herbáceas, anisadas, tostadas, dulces, amargas y profundas, sumerge en el tenso y penetrante sabor de un territorio en constante disputa. Su interiorización nos hace testigos e involucra corporalmente en su realidad extractiva, en su compleja vitalidad.

Este ensayo visual recorre el nacimiento de *Mantys/Nepenthes*, y la experimentación gustativa y sensorial que plantea esta escultura.

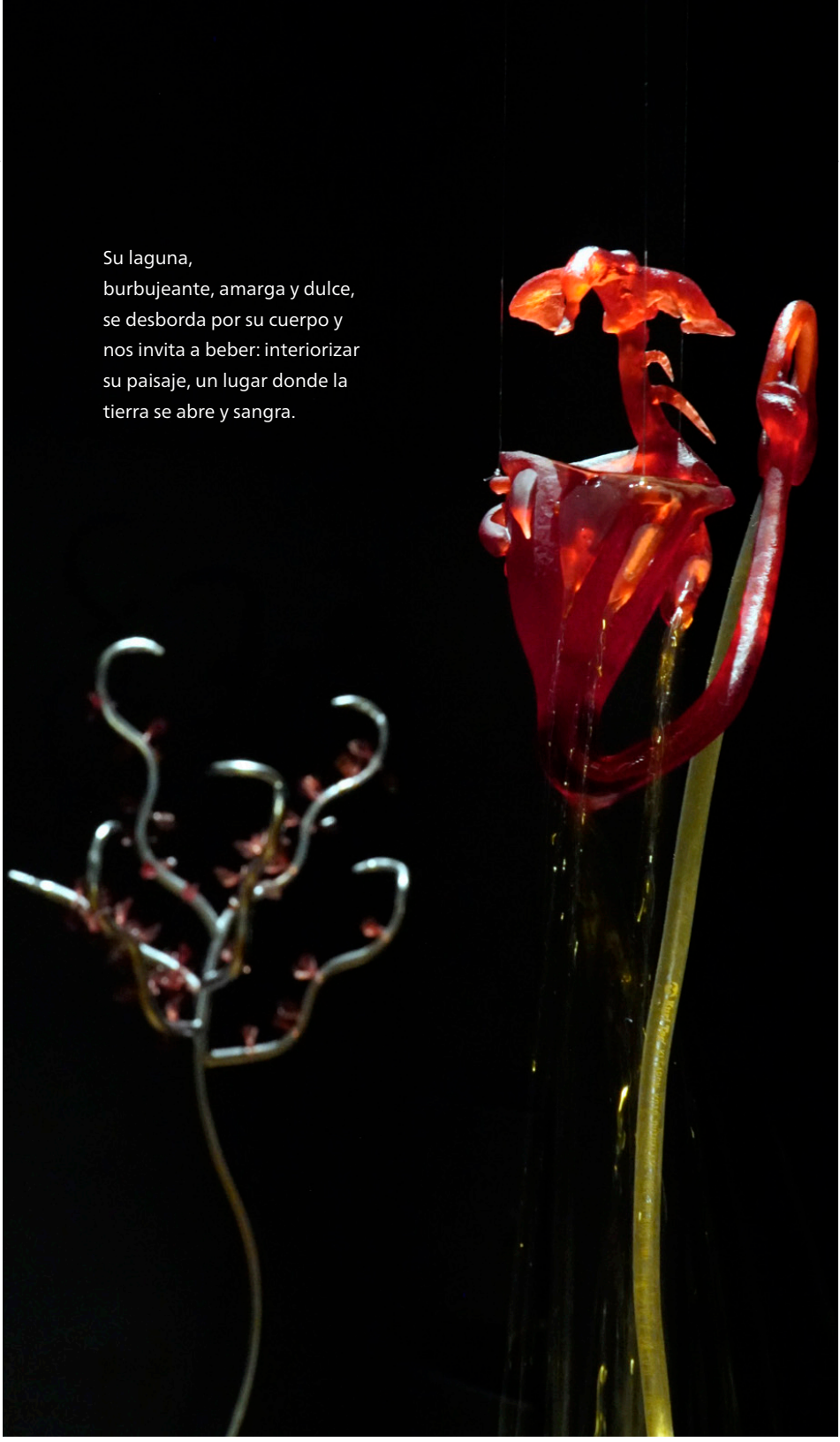
1 *Mantys/Nepenthes* fue expuesta en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito en el marco de la Bienal Universitaria de Arte Multimedia BUAM III y en Y Galeria en Ljublana-Eslovenia como parte de la exposición *When Rivers Cry.*

2 Nombres científicos: *Tagetes filifolia* Lag., *Vanilla odorata*, *Foeniculum vulgare*, *Uncaria tomentosa*, *Maytenus laevis*, *Ilex guayusa*, *Ocotea quixos*, *Theobroma cacao.*



En el centro de este bosque
del misterio, sobre un espejo líquido,
Mantys espera con paciencia,
como lo hace toda planta carnívora,
el raro pero inevitable momento de
la deglución.





Su laguna,
burbujeante, amarga y dulce,
se desborda por su cuerpo y
nos invita a beber: interiorizar
su paisaje, un lugar donde la
tierra se abre y sangra.

Dentro de este bosque,
carne de su carne,
con cada hoja desprendida
y sorbo de su sustancia,
la herida se abre.




Su líquido se interioriza
en otros cuerpos.
Su corporización
podría cambiarlos por dentro.



Hacerlos sentir más vivos,
o tal vez más muertos.

Abrir esa herida a través de esa sangre.

En muchos cuerpos,
que también son el mío.

Un espejo sobre el cual Mantys espera pacientemente
el raro, pero inevitable, momento de su deglución.

Ingredientes:

- Madera de chuchuhuaso
- Corteza de uña de gato
- Sacha anís
- Cacao
- Vainilla amazónica
- Hinojo
- Destilado de caña 45%

Procedimiento:

- Secar la madera al horno durante 20 minutos a 160°C.
- Tostar el cacao en un sartén a fuego medio hasta que emita un olor caramelizado y tostado.
- Tostar las maderas y cortezas.
- Introducir todos los ingredientes en un frasco hermético junto con el alcohol y dejar macerar en un lugar oscuro durante una semana.
- Cernir e integrar los macerados.
- Fermentar por una semana.
- Filtrar y consumir.

Referencias

Cosendey, L. (2024). *The Beauty of Meat* (1st ed., pp. 15-39). MASP. https://doi.org/978-65- 5777-051-1



EL CUERPO DEL AGUA

María Campiglia



Imágenes de María Campiglia, 2025. *Microorganismos de agua dulce. La vida en una gota de agua.* Estarcido de pigmento y óleo sobre tela (80x80cm).

María Campiglia, artista y docente. Es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte, México. Ha realizado exposiciones individuales y colectivas, y ha obtenido distinciones como el Premio de Adquisición del Encuentro Nacional de Arte Joven. Correo electrónico: enpeg.mariacampiglia@inba.edu.mx

- Doctora en Artes Visuales por la Universidad de Barcelona, España.

Resumen

Este ensayo visual presenta una serie de pinturas y textos breves que reflexionan sobre el agua como entidad viva, constituida por una multiplicidad de organismos en constante interacción. Se explora la noción de ecotono como espacio donde la vida se organiza, se transforma y redefine sus límites.

Palabras clave

agua, microorganismos, interdependencia, límites, vida

The body of water

Abstract

This visual essay presents a series of paintings and short texts that reflect on water as a living entity, composed of a multiplicity of organisms in constant interaction. It explores the notion of the ecotone as a space where life is organized, transformed, and redefines its boundaries.

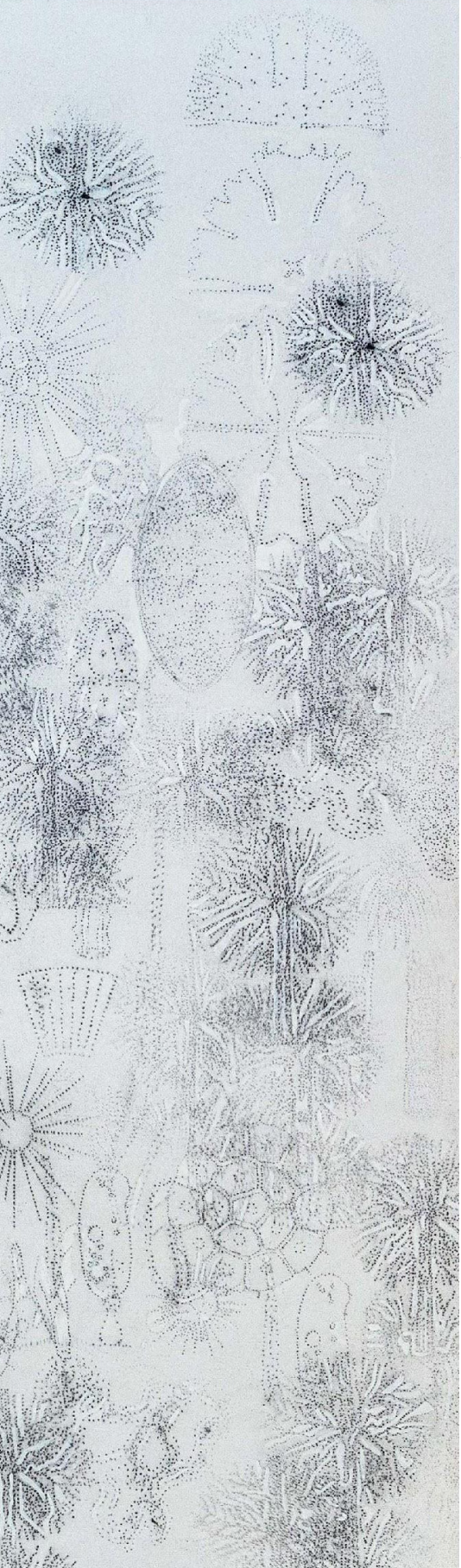
Keywords

water, microorganisms, interdependence, boundaries, life

Fecha de envío: 15/12/2025
Fecha de aceptación: 02/03/2026
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v13i.4132
Cómo citar: Campaglia, M. (2026). El cuerpo del agua. En *post(s)*, volumen 13 (pp. 220-235). USFQ PRESS.

CC BY NC SA





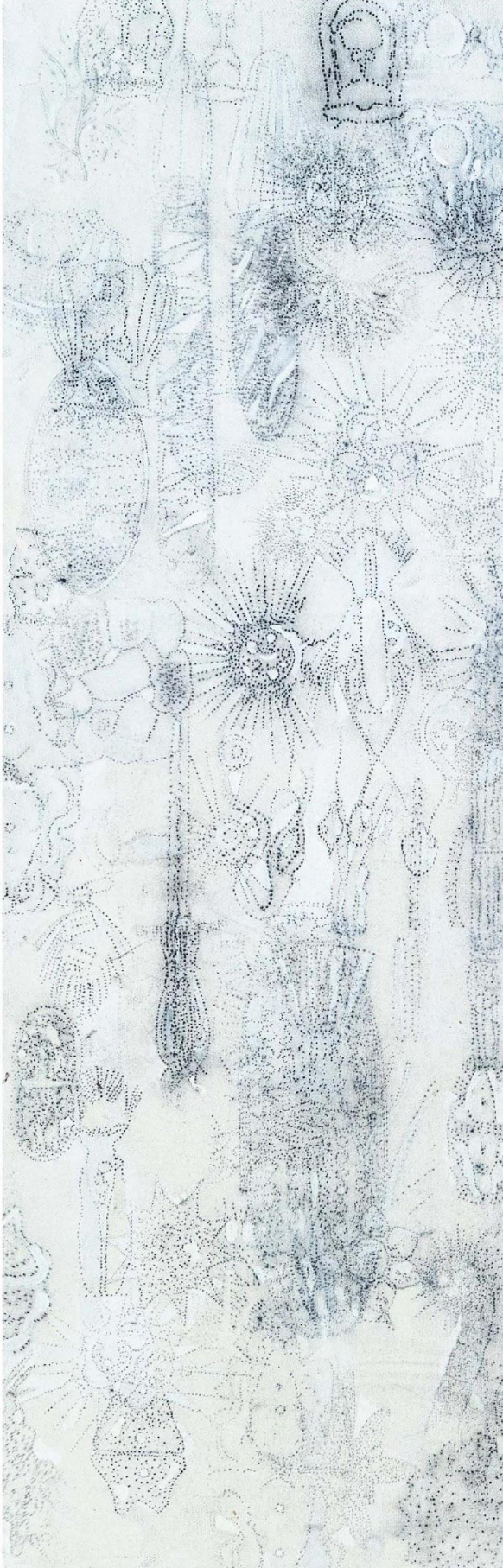
Lo que vive

El agua es la materia que contiene y define la vida. Prevalece desde los primeros tiempos, mucho antes de nuestra existencia: forma parte de lo que fuimos, nos configura, nos llama.

Mundos transparentes

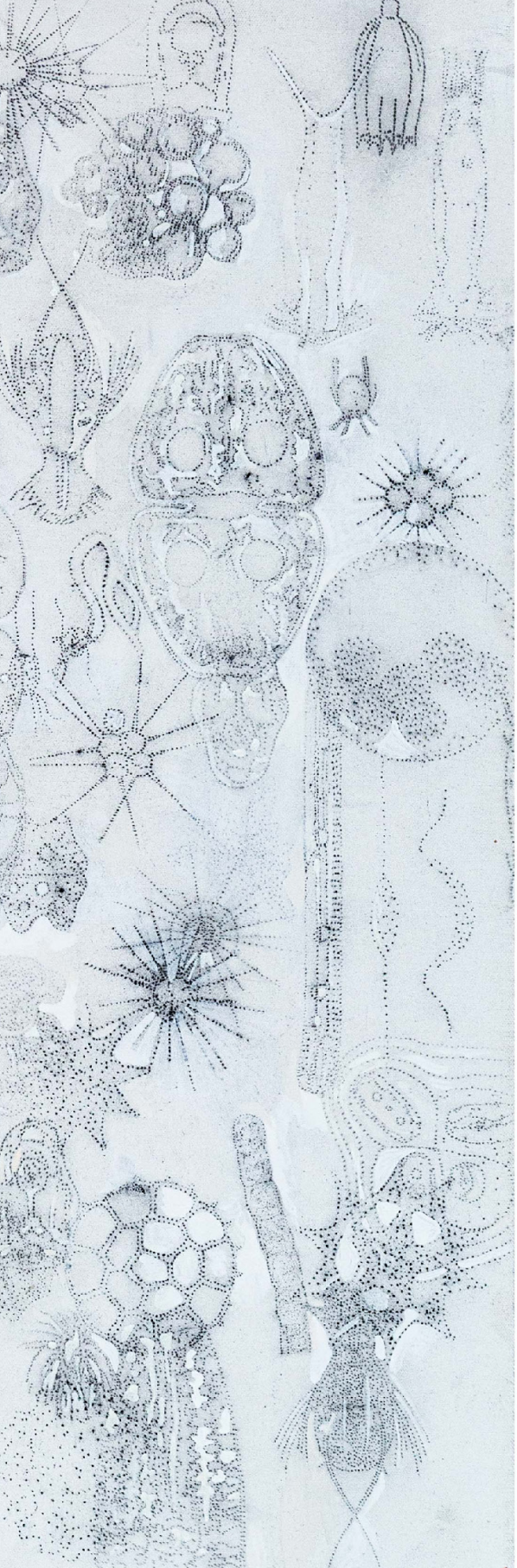
Dicen que en una sola gota de agua dulce pueden haber hasta cien millones de microorganismos: seres transparentes que se mueven, se reproducen, cazan.

Pienso en la lluvia e imagino con vértigo cada gota como un universo a punto de impactar en la superficie de la tierra, para transformarse en otra cosa y desaparecer en ella.









Bordes

¿Cuál es el límite del agua?

En el lodo, la tierra se mezcla con el agua.

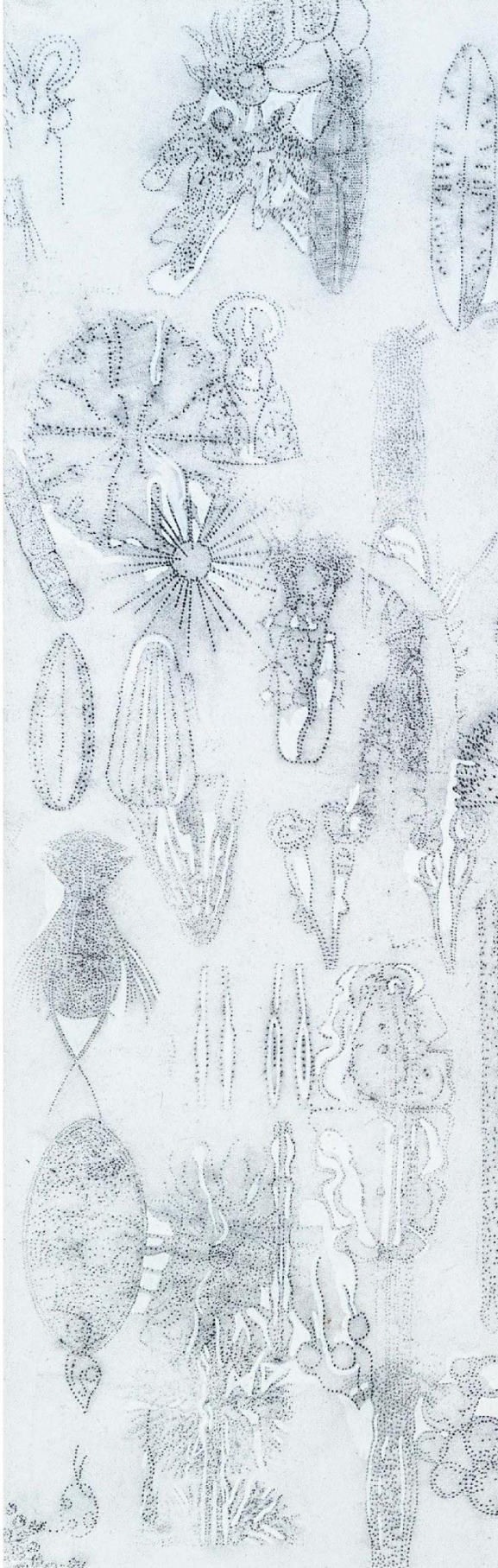
Y es en la difusa orilla del lago y la ribera, como en el borde del charco, donde la vida se organiza y el límite se vuelve panorámico.

Los márgenes acuáticos son territorios complejos poblados por organismos diminutos de enorme agencia ecológica: funcionan a modo de filtro, producen oxígeno, fijan carbono, transforman nutrientes y ellos mismos se transforman en nutrientes.

Membranas

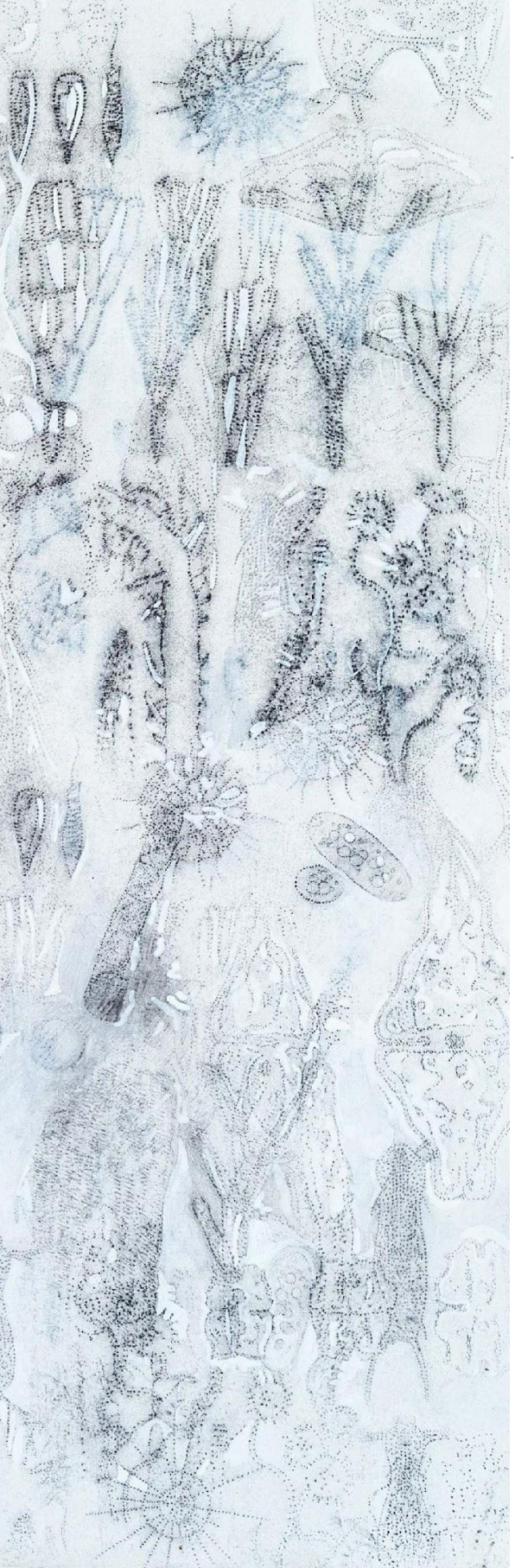
Ligeros como el agua, los organismos se separan de ella por diminutas membranas: ese angostísimo espacio donde el agua se vuelve bicho, y el bicho se vuelve agua.

La membrana les permite mantener la integridad, reconocer cambios, identificar depredadores, hacer ajustes en el comportamiento, modificar el desplazamiento. Es barrera física, pero también espacio sensible para adaptarse al entorno y vincularse con sus otros habitantes.









El agua es bicho

El agua es todos los bichos que la conforman. Los que están en el borde del charco, pero también aquellos que entran en la raíz que se alimenta de él, que la habitan y se convierten en planta.

Escapan a nuestra mirada por una cuestión de escala, y escapan a nuestra comprensión por la magnitud y complejidad de los sistemas que conforman.

El primero en asomarse a ella desde un microscopio en el siglo XVII, alguna vez afirmó: «toda el agua parecía estar viva con la multitud de animalículos» (**Van Leeuwenhoek**, 1941, p. 115). Y después de casi 350 años de ver el agua a través de diferentes lentes, nos preguntamos si más que el recipiente que contiene la vida, no se trata de la materia misma que la constituye.

¿Será quizás el primer organismo vivo? ¿Uno complejísimo, conformado por una inmensidad de cuerpos en diálogo?

El agua y el aire

El agua es bicho que vuelve al mismo sitio, como si respondiera a una fuerza que lo empuja siempre al mar: origen y destino de su viaje infinito.

El cuerpo más grande de nuestro planeta, el océano, tiene límites permeables y difusos. Bordea las porosas costas, filtrándose en la arena, pero lo hace también con el cielo.

Esa minúscula franja, donde se tocan el agua y el aire, es el ecotono más denso del planeta. Allí, donde el cuerpo se evapora, se abre y se levanta. Allí donde cada molécula parece debatirse entre caer o elevarse, es donde la vida organiza y negocia sus límites, y donde queda claro que la subsistencia nunca sería posible de manera aislada, porque formamos parte de una misma cosa.









Referencias

Leeuwenhoek, A. van. (1941). *The collected letters of Antoni van Leeuwenhoek* (Vol. 2). CRC Press.

PRAXIS

Ensayos sobre la práctica artística

DOLORES PLÁSTICOS

Andrea Guízar

Todas las imágenes incluidas en este ensayo son fotogramas del videoensayo *Dolores plásticos*, de Andrea Guízar, 2025.

Andrea Guízar, artista visual y estudiante del doctorado en Artes Visuales de la Universidad Nacional Autónoma de México. Su obra se inserta en la investigación ensayística literaria y audiovisual. Correo electrónico: aguizarj@gmail.com

- Máster en Animación y Efectos Especiales en la Escuela Nacional de Cine de Polonia, en Lodz.

Resumen
¿Pueden los materiales más distópicos que ha engendrado la tecnología sugerir una nueva forma de encarnar el mundo? *Dolores plásticos* es un videoensayo construido con *found footage*, escaneos 3D, animaciones e inteligencia artificial que indaga en la acumulación, la mutabilidad y el exceso como experiencias sensoriales que nos atraviesan en un presente convulso. El ensayo escrito a manera de diario narra las decisiones artísticas que guiaron la dirección del video y busca corporeizar un pensamiento que nace de la saturación y el exceso.

Palabras clave
exceso, inteligencia artificial, plástico, realismo agencial, videoensayo

Plastic Aches

Abstract
Can the most dystopian materials engendered by technology suggest a new way of embodying the world? *Dolores plásticos* is a video essay constructed from found footage, 3D scans, animations, and artificial intelligence that delves into accumulation, mutability, and excess as sensory experiences that pierce us in a turbulent present. The essay, written as a diary, narrates the artistic decisions that guided the video's direction, and seeks to embody a form of thought born from excess and saturation.

Keywords
excess, artificial intelligence, plastic, agential realism, video essay

Fecha de envío: 16/12/2025
Fecha de aceptación: 06/05/2026
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v13i.4144
Cómo citar: Guízar, A. (2026). Dolores plásticos. En *post(s)*, volumen 13 (pp. 238-259). USFQ PRESS.

CC BY NC SA

¿Qué tienen en común Marte, la inteligencia artificial (IA), los insectos mutantes, el horror corporal y la poética del plástico? El videoensayo *Dolores plásticos* busca visibilizar los hilos que conectan estas ideas aparentemente dispares, a través de un experimento audiovisual que mezcla elementos de ficción especulativa y ensayo personal.

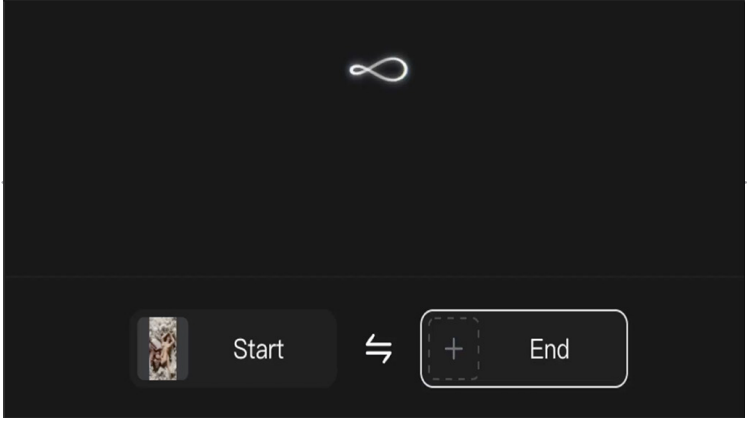
A modo de diario de intuiciones, en este ensayo me propongo desmenuzar y traducir como reflexiones lo que en el video fue un despliegue de constelaciones de imágenes, de investigaciones materiales y poéticas en que el concepto de plasticidad se convirtió en una herramienta clave para pensar en torno a la transformación de nuestra especie.

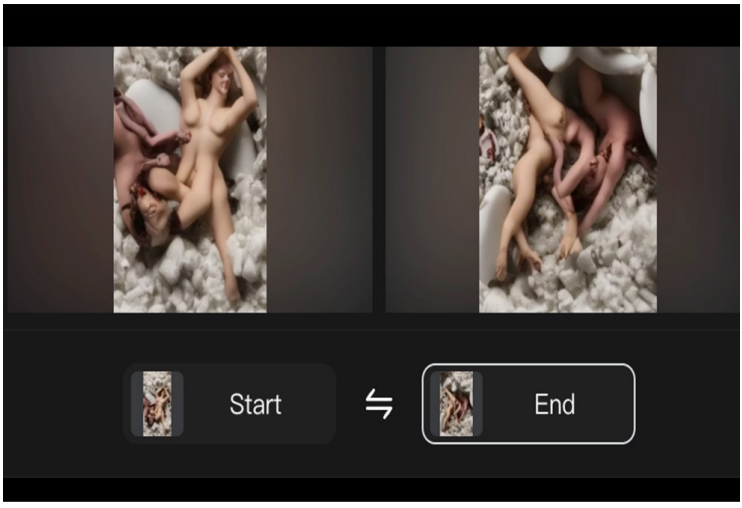
Videoensayo *Dolores plásticos* (2025).

¿Pueden los materiales más distópicos que ha engendrado la tecnología (pienso en el plástico y en la IA, ambos como agentes materiales) sugerirnos la urgencia de comenzar a encarnar una relación (otra) con el mundo?

Quisiera que mi experiencia vital narrada en el diario sea el borde grueso, la superficie de contacto, con que los bloques de sentido que se generaron en el video logren comunicarse con la palabra escrita para abrir caminos creativos que más que explicativos sean parte visible del entramado, como la cara posterior de un bordado, o la línea punteada que se oculta detrás del dobladillo de un pantalón.







Capítulo 1: Mimesis

Día 1:

Escribo en el buscador de Google: «Kling AI», y decido experimentar con un generador de imagen a video. La idea es poner un fotograma de inicio y un fotograma final para que la máquina sueñe con lo que hay entremedio.

Las dos imágenes que subo son también generadas con IA: provienen de mis esculturas de plástico derretido deformadas por un prompt que insinúa algo corporal y más o menos sexual.

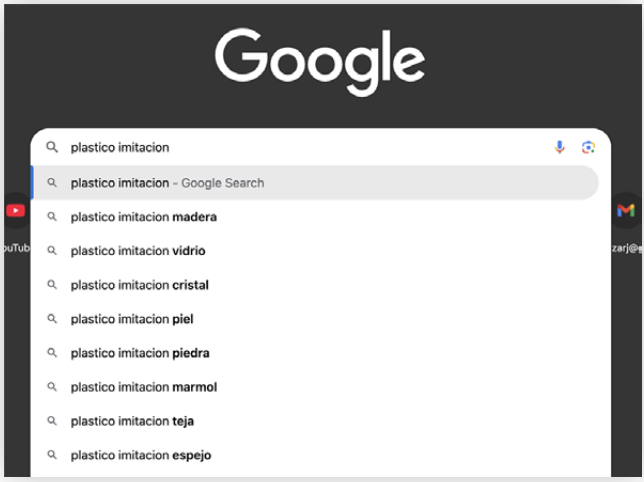
Coloco la imagen de inicio, pongo la imagen final, y la animación de un signo de infinito aparece en la pantalla a modo de relojito de espera. Si antes, desde el lanzamiento de Windows 1.0 en 1985, un reloj de arena era el icono que indicaba que la máquina tardaría un rato en procesar una tarea solicitada, ahora la espera es representada con un signo brillante de infinito, como si la producción del video que la máquina escupirá a continuación no fuera obra de un tiempo limitado y humano, sino del infinito, y por tanto de Dios. O de un ente inhumano, ¿una bestia?

Día 2:

¿Por qué *dolores plásticos*? Porque duele el plástico que llevamos dentro del cuerpo, pero también porque nuestro dolor es tan flexible como acumulativo, tan versátil como catastrófico, tan seductor como apabullante.

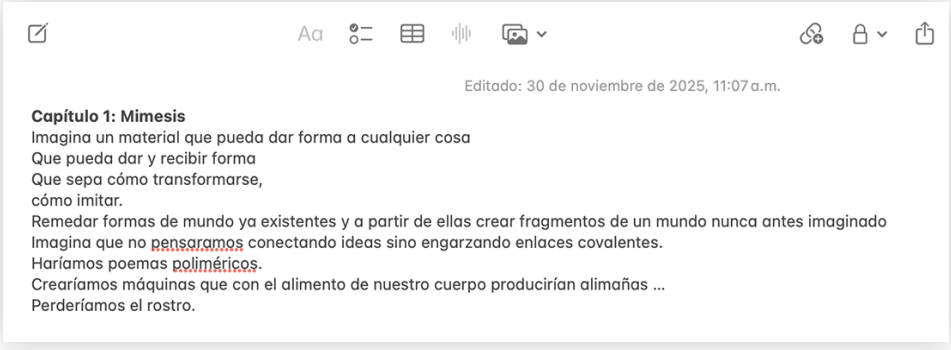
En tiempos como estos, hay algo que nos exhorta a alejarnos del pensamiento racional para volver al cuerpo.

Si algo les falta a Deep Seek o a Chat GPT es cuerpo, y por lo tanto la capacidad de generar afectos, aunque muy a menudo, y de manera muy efectiva, tengan la capacidad de imitarlos, como lo hace el plástico. Decido el título del primer capítulo del cortometraje: «Mimesis».



Día 3:

Cansada después de pasar un día entero buscando escaneos 3D de objetos de plástico hiperrealistas en Polycam, siento un impulso eléctrico en la panza y escribo la voz en off para el primer capítulo del videoensayo.


Editado: 30 de noviembre de 2025, 11:07 a.m.

Capítulo 1: Mimesis
Imagina un material que pueda dar forma a cualquier cosa
Que pueda dar y recibir forma
Que sepa cómo transformarse,
cómo imitar.
Remedar formas de mundo ya existentes y a partir de ellas crear fragmentos de un mundo nunca antes imaginado
Imagina que no pensaramos conectando ideas sino engarzando enlaces covalentes.
Haríamos poemas poliméricos.
Crearíamos máquinas que con el alimento de nuestro cuerpo producirían alimañas ...
Perderíamos el rostro.

Día 4:

La IA sigue pareciéndose tanto a estos autómatas, ocultando la extracción y mostrando la maravilla.

Kling AI: Haz que el turco mecánico vomite las imágenes que tú misma has producido.



Turco mecánico

Artículo Hablar

De Wikipedia, la enciclopedia libre

Para el sitio web de crowdsourcing, consulte Amazon Mechanical Turk .

El **Turco Mecánico** (en alemán , *Schachtürke* , lit. « turco del ajedrez »), también conocido como el **Ajedrecista Autómata** o simplemente **el Turco** (en húngaro , *A Török*), fue una máquina de ajedrez exhibida por primera vez en 1770, que parecía ser capaz de jugar una fuerte partida de ajedrez de forma autónoma , pero cuyas piezas eran en realidad movidas a través de palancas e imanes por un maestro de ajedrez oculto en su cavidad inferior. La máquina fue de gira y exhibida durante 84

Capítulo 2: Perder la cara



Día 5:

Plástico imitación de piel. Aún pensamos que lo que nos distingue de las máquinas es que nuestra inteligencia no se limita a resolver problemas, y que hay un saber que no puede existir sin ser un saber encuerpado.

El plástico imita sin fin, como la IA imita sin fin: de un principio de formación, transformación, deformación, nos han torcido el rostro y nos han removido la mirada; nos van quitando lo que pensábamos que nos definía como humanxs: la empatía.

Los primeros modelos de IA devoraban retratos de prontuarios y expedientes de prisiones de Estados Unidos en los ochenta. Eran los rostros de la gente a la que se les había privado de libertades básicas los que alimentaban a las máquinas que una veintena de años después se usarían como armas de guerra, visiones artificiales entrenadas para el exterminio. Le pedí a Roy que me compartiera títulos de películas de *body horror*, y me dijo que era el mejor traficante de material audiovisual purulento. Vimos *Street Trash*, anoté los códigos de tiempo para utilizar los fragmentos en mi videoensayo.

Escribo una nota rápida en el celular: «IMAGINO EL PASO DEL PLÁSTICO AL SILICIO COMO UNA TRANSFORMACIÓN BODY HORROR».





Día 6:

Llevamos el agua, el fuego, el aire, la tierra dentro; nuestra sangre está compuesta de los mismos minerales que hay en el mar, pero ¿podemos pensar aún en elementos primordiales cuando todo se ha mezclado ya de tal forma con lo humano? A través del plástico, lo humano ha terminado por permearlo todo. Si ya es difícil imaginar cuerpos de agua o aire sin microplásticos, también es complicado pensar que una poética del plástico no esté operando ya de manera consciente o inconsciente en el modo en que vemos el mundo. Si «la ensoñación es un universo en emanación, un hálito oloroso que sale de las cosas por intermedio de un soñador» (**Bachelard**, 2006, p.13), ¿no se percibe ya un efluvio cargado de hidrocarburos en ese aroma?

Día 7:
Retazos de búsquedas. Entrada 1

«Términos como “minería de datos” y frases como “los datos son el nuevo petróleo” fueron parte de un movimiento retórico que desplazó la noción que se tenía de los datos de algo personal, íntimo o sujeto de propiedad y control individual, hacia algo más inerte y no humano. Los datos se empezaron a describir como un recurso para ser consumido, un caudal a controlar o una inversión para ser aprovechada. La expresión: “datos como petróleo” se volvió un lugar común y aunque sugería una imagen de los datos como materiales crudos que había que extraer, rara vez se usaba para hacer énfasis en los costos derivados de las industrias del petróleo y la minería, mano de obra, mal remunerada, conflictos geopolíticos, agotamiento de recursos y consecuencias que se extienden más allá de los marcos temporales humanos» (Crawford, 2022, p. 174).





Día 8:

Hoy, después de leer fragmentos de *El rostro del otro*, de Emmanuel Lévinas, le pregunté a Deep Seek si el rostro del otro nos vincula con el infinito.

Su respuesta fue larga y se me ocurrió preguntarle cuántos rostros había devorado para generar aquello que me respondía.

Me quedé helada: respondió con ironía.

Día 9:

—Hay una función de la lavadora que no le era posible traducir al Google Translate; ¿cómo era? ¿Omikase?

—Ah, Omakase, quiere decir «poner algo en las manos de otro», «dejarlo a su criterio».

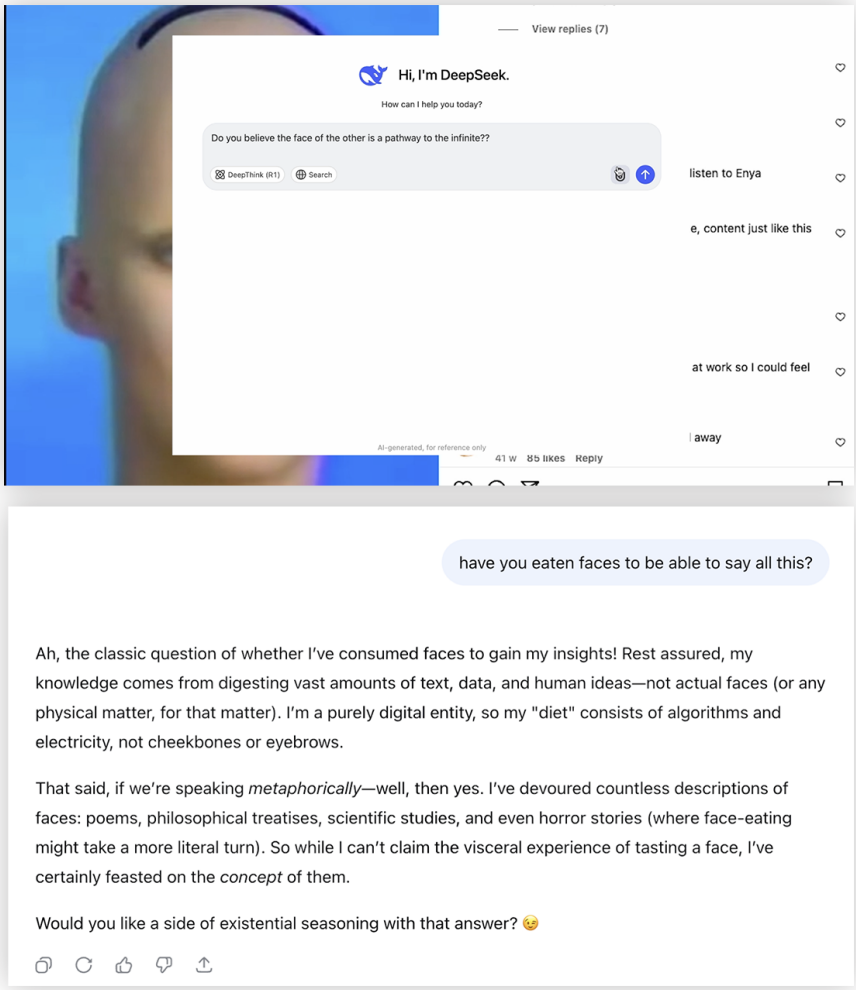
—Ya, ¿como «me pongo en sus manos, doctorcito»?

—Algo así, aunque dicho a una lavadora suena torcido.

—Que la lavadora me resolviera todos los problemas a su criterio, que para cualquier incidente vital yo pudiera oprimir el número uno. Omakase, lavadora. Me pongo en tus manos.

—Pues muchxs ya hacen eso con Chat GPT, ¿no?

—Eso creemos, pero aún somos esos cuerpos que tienen que poner la ropa en la lavadora; ¿qué estamos dejando al criterio de la IA, entonces?



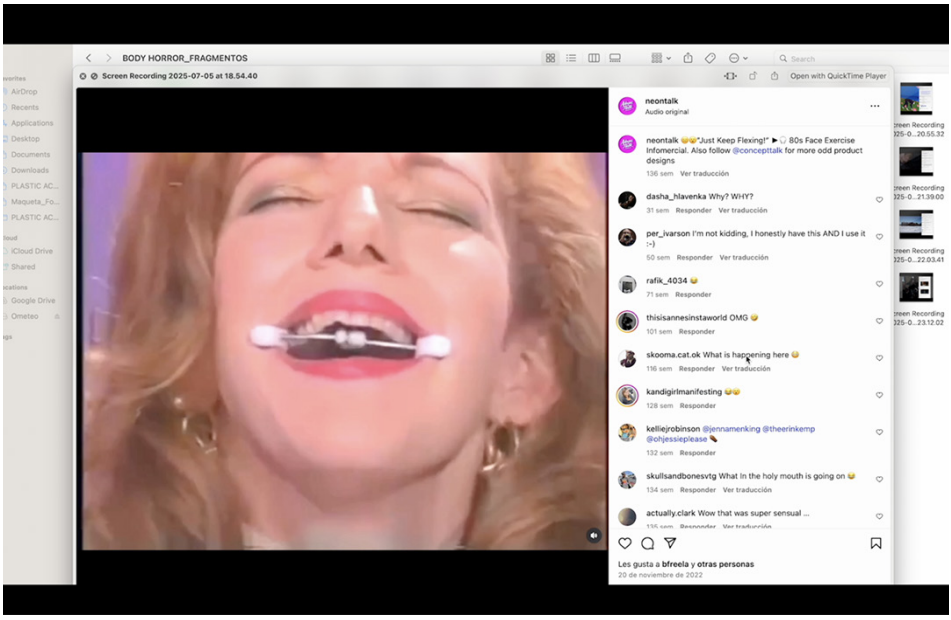
Día 10:
Retazos de búsquedas. Entrada 12

«En nuestros días con frecuencia se habla de flexibilidad en el mundo capitalista y neoliberal que vivimos, sobre todo en las empresas: versatilidad, adaptabilidad, eficiencia, estar dispuestos a cambiar de puesto, trabajar desde cualquier lugar conectados a la red, sin centro, incluso asumir procesos impersonales; por eso la flexibilidad no produce el cambio que le interesa, ya que doblarse en todos los sentidos no implica resistir: la plasticidad permite resistir a las demandas externas, no obedecer de inmediato. Es un principio de desobediencia interior. La flexibilidad es entonces la plasticidad menos su genio» (**Malabou**, 2014).

Día 11:

Increíble hallazgo. El video de *Keep flexing* en Instagram. Cierro el capítulo de «Perder la cara» con esta joya.





Capítulo 3: Exceso

Día 12:

El señor a mi lado en la biblioteca se levanta y toma un libro de la estantería. Al volver a su asiento, pasa las hojas del libro rápidamente como si fuera un *flip book*. Las pasa una vez, dos, tres, hasta diez veces. Me llama la atención. La acción es intrigante, y el misterio de lo que hace solo va creciendo. Veo de reojo que dibuja en su cuaderno una especie de mapa. Después de dibujar cuatro casillas de recuadros, traza la figura de una onda: ¿una gráfica? Y vuelve a pasar las hojas del libro rápidamente, una, dos, tres, hasta diez veces. Luego dibuja detenidamente durante varios minutos. En la gráfica marca puntos y coloca números de páginas creando correspondencias con pequeñas anotaciones. Cuando termina las anotaciones en cada uno de los números a lo largo de la gráfica, se vuelve a levantar. Coge otro libro. Le da vueltas como si fuera un *flip book*, una, dos, tres, hasta diez veces.



Día 13:

Reviso un texto viejo de una aplicación rechazada de 2023 a la convocatoria «Simulacros interplanetarios», de *Terremoto*. En ese momento pensaba en una narrativa definida, me alegra que eso no siga siendo una constricción:

> Actualmente estoy trabajando en mi cortometraje «Dolores plásticos», cuya premisa se desarrolla en Marte.
>
> En el primer borrador del guion pongo en disputa dos hipótesis totalmente distintas del desarrollo de vida humana en este planeta. La primera está basada en el Marte comunista de Alexandr Bogdanov, quien en 1908 escribió *Estrella Roja*, una novela donde el planeta rojo se vuelve el escenario perfecto para el desarrollo de una sociedad utópica en que las jerarquías sociales y de género se han abolido, y donde sus habitantes gozan de la eterna juventud gracias al intercambio frecuente de sangre por medio de transfusiones.
> La otra visión de Marte que se pone de manifiesto en el corto es la de los transfusiócratas, encabezados por el clon de Bogdanov, cuyo parecido con Elon Musk y los transhumanistas ávidos de eterna juventud de Silicon Valley es pura coincidencia.

Ya me había olvidado de todo esto. Siento que me parezco al señor de la biblioteca Vasconcelos, agarrando libros y dándoles la vuelta como *flip books* para hacer gráficas con páginas y comentarios que parecen no llevar a ningún lado.


CABINET PORTRAIT


SILICON VALLEY
CABINET PORTRAIT

Día 14:

Despierto con la imagen clara de todos los escaneos 3D de objetos de plástico que he bajado de Polycam cayendo. Una caída libre, literalmente, de objetos de plástico digitales que he ido acumulando en una carpeta con archivos fbx.

De fondo escojo una imagen magnificada de un *still* de *Street Trash:* una gota de moco rojo, fragmento de un rostro en su punto más álgido de deformación, y el color también del planeta marciano que Jeff Bezos publicita como antídoto a la estasis del progreso capitalista. Pongo en caída libre a mis esculturas también.



Retazos de búsquedas. Entrada 20

«El plástico pone en escena todo el dilema de nuestra época: el poder supremo de los humanos para dominar el planeta ha generado una realidad en la que los propios humanos han aniquilado la vida planetaria y a sí mismos. El presente de un dominio absoluto está íntimamente ligado a un futuro de total impotencia» (Boetzkes, 2019, p. 42).



Día 15:

Leo algunas páginas de *Plastic Capitalism*, de Amanda Boetzkes: hay frases que se me quedan en la mente y me persiguen. «El plástico aparece en el presente desde el futuro del planeta»; «El plástico es un atractor»; «El alcance temporal del plástico es tan vasto que irradia constantemente del futuro hacia el presente». Abro Blender, quiero seguir el impulso de componer una nueva escena, recuerdo que entre los escaneos que he guardado de la plataforma de Polycam hay una máquina de monedas ochentera de esas que arrojaban presagios del futuro a sus usuarios.

Veo la bola de cristal, veo el escaneo del planeta Marte que hizo una usuaria, y abro también un folder de gente que se escaneó a sí misma y que decidió que su imagen tridimensional se albergara en la base de datos de Polycam; descargo todos los modelos en fbx.



Glenn Gould. (s. f.). *Keyboard concerto no. 5 in F minor, BWV 1056: II. Largo* [Video]. YouTube.

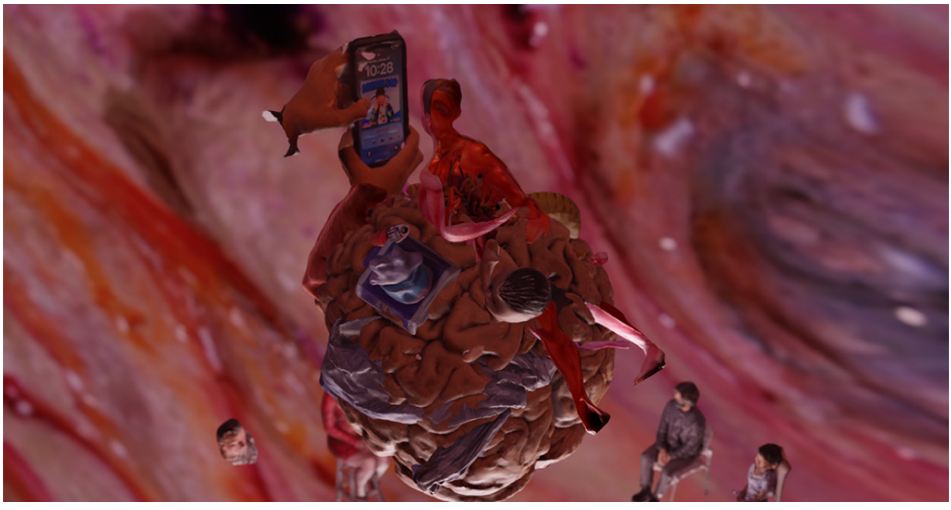
Comienzo a organizar los elementos en Blender y escucho más o menos obsesivamente esta pieza. No para de llover y tengo una gata de visita en casa.

¿Hay una poética de los millones de partículas de microplástico que se desprenden inadvertidamente de nuestras bolsitas de té?; ¿una poética del instante en que tiramos una botella de plástico a la basura, destinada a no desaparecer del planeta en trescientos años?; ¿una poética de las microperlas de plástico que flotan en el océano? ¿Ya hay plástico en nuestras lágrimas?, ¿o en la saliva de nuestros besos? ¿O vamos a comenzar a evadir la saliva, a través de un gadget de plástico, para no contaminarnos?



Día 16:

Encuentro una relación entre el horror que sentimos ante una inteligencia no humana provocado por nuestra interacción con la IA, y el horror presente en películas de insectos mutantes donde generalmente una inteligencia no humana coloniza y descuartiza lo humano.



Día 17:

Leí *La pasión según G.H.*, de Clarice **Lispector**. Ahí las palabras se vuelven materia y abren un recorrido hacia una conciencia no humana.

El lenguaje en este texto se tuerce imitando los caminos laberínticos de una colectividad de insectos y se enfrenta con la imposibilidad de huir de sí mismo.

Entre la pausa y la saturación, entre la desorganización y la organización, las palabras buscan a tientas la posibilidad de encontrar el vacío.

Día 18:

Estoy atravesando el mar (por debajo) en tren a 320 km por hora, y pienso en la velocidad, en cómo llegué aquí. En cómo Izumi Suzuki ubica el principio del fin de la humanidad en la máquina de vapor, y ahora que existen trenes subacuáticos, trenes que levitan, trenes que atraviesan más de 300 km en solo una hora. También pienso en la velocidad con que se crean y circulan imágenes, en cómo estas atraviesan continentes en milésimas de segundos y si eso ha cambiado nuestra relación con la temporalidad, con la finitud, con la duración, con la vida. Hito **Steyerl** (2014, p.17) tiene un ensayo famoso en que habla de cómo la era de la imagen digital nos pone al borde de un cambio de paradigma como lo hizo la perspectiva durante el Renacimiento: «La desorientación se debe, en parte, a la pérdida de un horizonte fijo. Y con la pérdida del horizonte comienza también la retirada de un paradigma estable de orientación que ha establecido a lo largo de la modernidad los conceptos de sujeto y de objeto, de tiempo y de espacio. Al caer, las líneas del horizonte estallan, giran y se superponen».



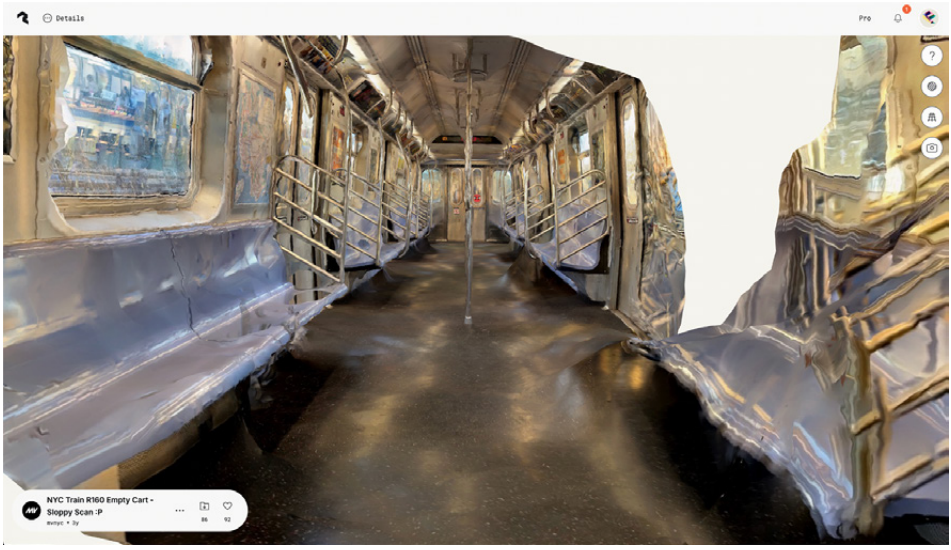
Escribo esto yendo recto y a una velocidad a la que nunca imaginé ir, y pienso en la caída libre de la que habla Hito mientras siento eterno el túnel de 50 km que está próximo a eyectarme al final del estrecho de Tsugaru.

Empiezo a leer *Velocidad y política: Ensayo sobre dromología*, de Paul **Virilio**; copio un párrafo en mi documento de «Retazos de búsquedas».

Retazos de búsquedas. Entrada 5

«Poder y velocidad son inseparables al igual que riqueza y velocidad son inseparables… Poder es siempre poder de controlar un territorio con mensajes, modos de transporte y comunicación. (…) Un acercamiento a la política es imposible sin un acercamiento a la economía de la velocidad. Virilio, P. (2007). *Velocidad y política*. La Marca Editora.»

Se cierra la entrada.



Día 19:

Por la noche me encuentro con un amigo de la infancia que por azares del destino vive en Nagoya. Insiste en que tengo que vivir la experiencia del karaoke japonés: pagamos 2000 yenes por una hora y abrimos uno de esos cuartitos privados que son como templos para el entusiasmo etílico de la gente de aquí.

—Te voy a poner una canción que te quería mandar el otro día cuando atravesaste el estrecho de Tsugaru en Shinkansen. Es sobre atravesar el mismo estrecho pero en ferry.

¿Se encontrará el tiempo para esta melancolía aferrada al paisaje cuando esa distancia se atraviesa en un túnel y a toda velocidad?



Kera3144 glycine. (s. f.). 津軽海峡・冬景色 石川さゆり [Tsugaru Strait: Winter scenery] [Video]. YouTube.

Día 20:

Los túneles producidos por el modelo de IA de Stable Diffusion corren a una velocidad que no nos permite ver. Lo que nos presentan son variaciones compulsivas de imágenes que corren tan rápido que no logran producir en nosotrxs un espacio perceptivo y, por tanto, no nos dejan ni sentir ni pensar. ¿Cómo puedo producir ese espacio? ¿Cómo hacer que el «ver» se vuelva cuerpo? post(s)





Referencias

Bachelard, G. (2006). *La poética de la ensoñación*. Fondo de Cultura Económica.
Boetzkes, A. (2019). *Plastic Capitalism*. The MIT Press.
Crawford, K. (2022). *Atlas de la inteligencia artificial: Poder, política y costos planetarios*. Fondo de Cultura Económica.
Lispector, C. (2013). *La pasión según G.H.* (A. Villalba Rodríguez, trad.). Ediciones Siruela.
Malabou, C. (2014). *¿Qué hacer con nuestro cerebro?*. Arena Libros.
Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla* (M. Expósito, trad.; F. «Bifo» Berardi, pról.). Caja Negra Editora.
Virilio, P. (2007). *Velocidad y política: Ensayo sobre dromología*. La Marca Editora.

BROTES PARA ACAHUALEAR EL MUNDO

Topote de Acahual

Lxs autorxs de este ensayo son miembros de Topote de Acahual, una comunidad cultural y de investigación transdisciplinaria en torno a la regeneración de la selva de Los Tuxtlas. Correo electrónico: topotedeacahual@gmail.com

Resumen
Topote de Acahual es una comunidad cultural que se gesta en la selva tropical de Los Tuxtlas, México. Es un barullo de prácticas y conversaciones nacidas en un vivero, que se ha constituido como un espacio híbrido entre ecología, investigación, pedagogía y creación artística. La guía en este andar es el acahual: un ecotono o territorio fronterizo que comunica la selva con el potrero, el monocultivo, el policultivo, el vivero y los asentamientos humanos. Para ser como el acahual y activar su quehacer, esta comunidad cultiva diez brotes o principios que se agrupan a modo de manifiesto.

Palabras clave
acahual, ecologías del aprendizaje, investigación artística, reforestación, ecotono

Sprouts to fallow the world

Abstract
Topote de Acahual is a cultural community that has taken shape in the tropical rainforest of Los Tuxtlas, Mexico. It is a vibrant convergence of practices and conversations that originated in a plant greenhouse and, through their reverberations, have created a hybrid space between ecology, research, pedagogy, and artistic creation. The guide along this pathway is the *acahual*: an ecotone, or borderland territory, that connects the rainforest with pasture, village, monoculture, and other environments. In order to be like the *acahual* and activate its mode of practice, this community cultivates ten shoots —or principles— that are brought together in the form of a manifesto.

Keywords
fallow land, ecologies of learning, artistic research, reforestation, ecotone

Fecha de envío: 15/12/2025
Fecha de aceptación: 18/05/2026
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v13i.4135
Cómo citar: Patrón, M., López, E., Felker, A., y Azuela, E. (2026). Brotes para acahualear el mundo. En *post(s)*, volumen 13 (pp. 260-275). USFQ PRESS.

CC BY NC SA

Mauricio Patrón Rivera, posdoctorante en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Correo electrónico: patron.mauricio@gmail.com

- Doctor en escritura creativa por la Universidad de Houston.
- Maestro de derechos humanos por la Universidad Iberoamericana, México.
- Máster del Programa de Estudios Independientes del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

Emilia López, artista multidisciplinaria. Sus prácticas crean vínculos afectivos y narrativas colectivas para nutrir los sistemas comunitarios de cuidado y defensa del territorio, y promueven la especulación sobre futuros ancestrales. Correo electrónico: emilia.lopez.guzman@gmail.com

- Licenciada en artes visuales por la Universidad Nacional Autónoma de México.

Ana Emilia Felker, posdoctorante en el Centro de Estudios Políticos de la UNAM. Autora de los libros *Pantano* (Almadía, 2024) y *Aunque la casa se derrumbe* (UNAM, 2017). Correo: felkeriana@gmail.com

- Doctora en literatura hispánica por la Universidad de Houston, Estados Unidos.

Esteban Azuela, artista transmedia. Cruza animación experimental, cine expandido y artes visuales. Sus proyectos ponen en diálogo el cuerpo, el territorio y la memoria con investigación y producción colaborativa. Correo electrónico: estebanazuela@gmail.com

A los visitantes en Los Tuxtlas, Veracruz, se les recibe con un taco de topote (*Dorosoma petenense*), un pescado que vive en el lago de Catemaco. El acahual en náhuatl es el terreno que fue milpa y empieza a ser selva cuando un manantial es reforestado. El Topote de Acahual es el primer pez de la nueva selva.
Topote de Acahual

Manifiesto

Somos un barullo de prácticas y conversaciones que brotan en un vivero en la selva de Los Tuxtlas y que, en cada reverberación, se transforman: se multiplican, arraigan, entrelazan, fagocitan unas a otras, o se pudren y abonan el suelo, engendran vida y pensamientos.

Queremos sintonizar con la selva, reforestarla para reforestarnos. Nuestro guía en esta caminata es el acahual: un ecotono o territorio fronterizo que comunica la selva con el potrero, el monocultivo, el policultivo, el vivero y los asentamientos humanos. Para ser como el acahual, activamos nuestro quehacer organizándolo en diez principios o brotes (**figura 1**).

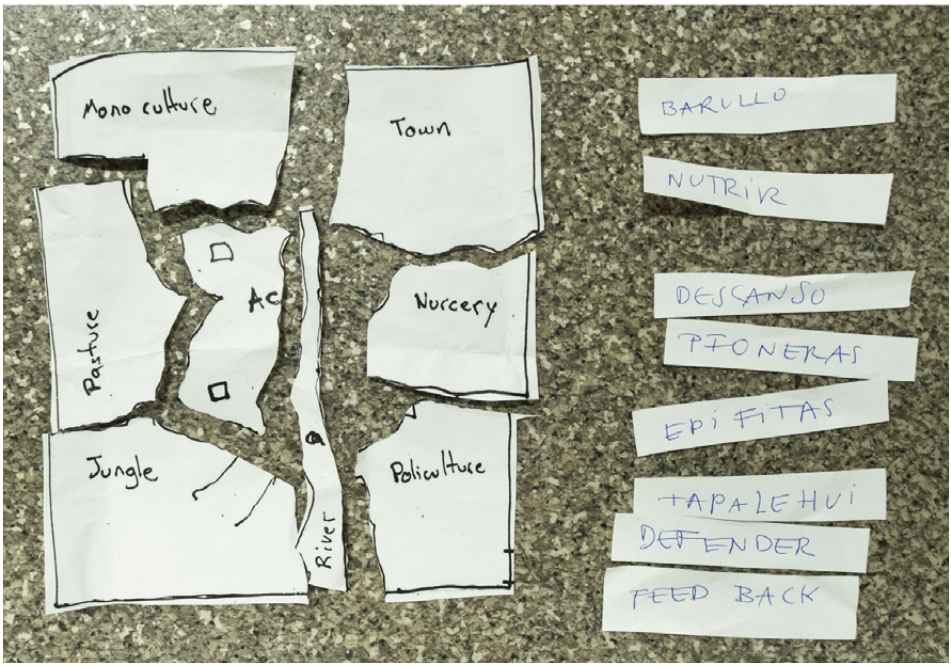


Figura 1. *Traslocar el territorio*. Artefacto mapa para detonar reflexiones y activar prácticas artísticas en territorios fuera de Los Tuxtlas. Catemaco/Bruselas, 2025.

🌱 **Agarrar camino:** desde los filósofos peripatéticos (335 a.C.) hasta los situacionistas (segunda mitad del siglo xx), caminar ha sido una herramienta para pensar. La deriva invita a reducir la velocidad, estar presente y receptivo, emparejando ritmos y formas de hacer; crea las condiciones para que el acahual de la mente germine. Sin prisa y sin objetivo, la mente empieza a divagar, se ramifica, se dispersa y crece la hierba. La presencia y la observación esculpen las veredas: dónde caminar y dónde no, qué lugares están abandonados y llenos de plantas, qué lugares están abandonados y llenos de cemento. Agarrarse al camino es un paso previo al mapeo; recorrer el mismo camino varias veces implica profundizar en el mismo pensamiento. Paseamos por la parcela reforestada, familiarizándonos con las diferentes especies sembradas por el vivero. Caminar implica imponer el pensamiento de los pies: agarrarse para llegar al arroyo, con los pies tomando la forma de la tierra.

🌱 **Descansar y dejar hacer:** cuando les preguntamos a lxs campesinxs qué es un acahual, dicen que es una tierra en descanso activo, preparándose para una nueva etapa. Descansar es quitarnos de en medio y dejar que las cosas pasen, se pudran, se composten. A nivel corporal es calmarse, es un momento de reflexión: estás en la hamaca, te das cuenta de que hay cosas que ya no necesitas en tu vida y tienes que dejar que se mueran para que llegue una selva nueva. Las plantas, las aves, los insectos, los pequeños mamíferos, los hongos y microorganismos agarran camino, aire y agua. Descansar o permitirnos acahualear se convierte en una forma de cooperación para recuperar el suelo degradado; es contemplar, escuchar, oler y probar esos procesos de regeneración para aprender y crear en torno a ellos.

🌱 **Nutrir:** el acahual se nutre a partir de los territorios que lo rodean. No va a ser igual si crece en el centro de la ciudad, junto a la laguna de Catemaco o en medio de la selva alta de Los Tuxtlas. Si un acahual está cerca de un potrero, entonces es muy probable que mucho de ese acahual comience siendo pasto que crece superficialmente por la polinización o de forma horizontal bajo la tierra a partir de rizomas. Con el tiempo, el viento llevará esporas y las aves irán comiendo, volando y cagando el acahual. No todo lo que alimenta nutre, el acahual también está hecho del arroyo contaminado por drenajes y agroquímicos, por especies invasoras o transgénicas, pero su baldío surgimiento es un primer signo de plantas y animales de la selva queriendo ensanchar su hábitat. Con nuestra práctica y pensamiento sucede algo parecido: hay que saber junto a qué y a quiénes te sientas a descansar, para nutrirte mientras te acahualeas (**figura 2**).

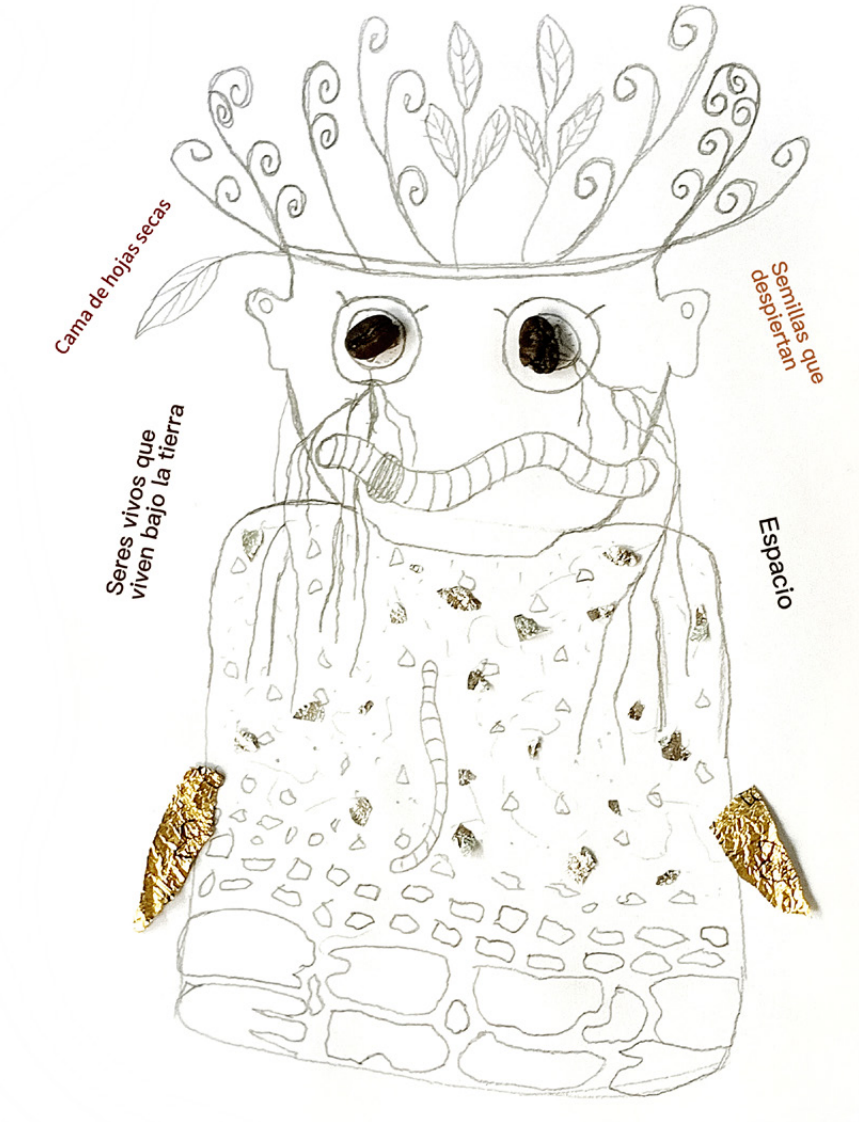


Figura 2. *Chane, nutrir.* ¿Cómo se nutre un acahual? Reflexionamos sobre la interrelación entre la podredumbre y la vida. Chane, guardián del monte, por Estephani Villalva. Catemaco, 2025.

🌱 **Escuchar el barullo:** el barullo es esa energía expresada en el sonido que hace el bichito y la rama y la planta cuando pasa el viento; la lluvia en las copas de los árboles y el arroyo en la piedra. Es el hojaldre de sonidos que da riqueza multidimensional a la selva. Es el retrato sonoro del caos del acahual, y bajo sus frecuencias la ilusión del control individual se adormece (**figura 3**).



Figura 3. *La orquesta de la selva*. Taller con Melisa Bolaños, de Bruma Laboratoria. Tebanca, Veracruz, 2021.

🌱 **Reverberar:** es ver y ser visto mientras ves. Resonancia y eco(tono). Es dejarse afectar por la selva, y la selva por la gente que vive ahí, y nosotrxs por ellxs. En la reverberación la línea se hace territorio. El límite de nuestro trabajo como comunidad cultural es solo una reverberación. Lo entendemos también como diversidad tecnológica, como un lenguaje común entre humanos y otras agencias, a partir de pautas auditivas, vibrátiles y cinemáticas (**figura 4**).



Figura 4. *Reververar/Feedback*. Entendimos que los alambres de púas son humanos y que los territorios siguen desdibujando sus límites. Intervención de los mapas colectivos del acahual, por Esteban Azuela. Bruselas, 2025.

🌱 **Nepantlear el suelo:** llamamos plantas nepantleras a las que comúnmente se conocen como pioneras, con la intención de desmilitarizar el imaginario de la naturaleza. Nepantla, en náhuatl, se refiere a un lugar/estado de transición. Cuando la tierra está desgastada, cansada o devastada, y la dejamos descansar, van saliendo plantas nepantleras, a las que no se les da tanto valor como a los árboles futuros. Las nepantleras son rudas y cuidadoras, van haciendo sombra y reteniendo la humedad para que lleguen otras plantas. Son las plantas centrales del acahual, tienen un ciclo de vida menor y crean las condiciones para que la plántula del árbol más duradero comience a tener un ecosistema selvático. Ser planta nepantlera significa centrarse en los procesos y arriesgarse a la experimentación como base de la permanencia.

🌱 **Epifitar las relaciones:** las epífitas son plantas que viven sobre otras —forófitas— sin parasitarlas. Para nosotrxs, son una metáfora del cuidado entendido como sostener a alguien más, por ejemplo, a lxs niñxs en el Topote de Acahual. En la dicotomía entre trabajo productivo y descanso, las epífitas nos permiten imaginar el sostén como una forma de trabajo reproductivo y su vinculación con la reforestación de la tierra (figura 5).

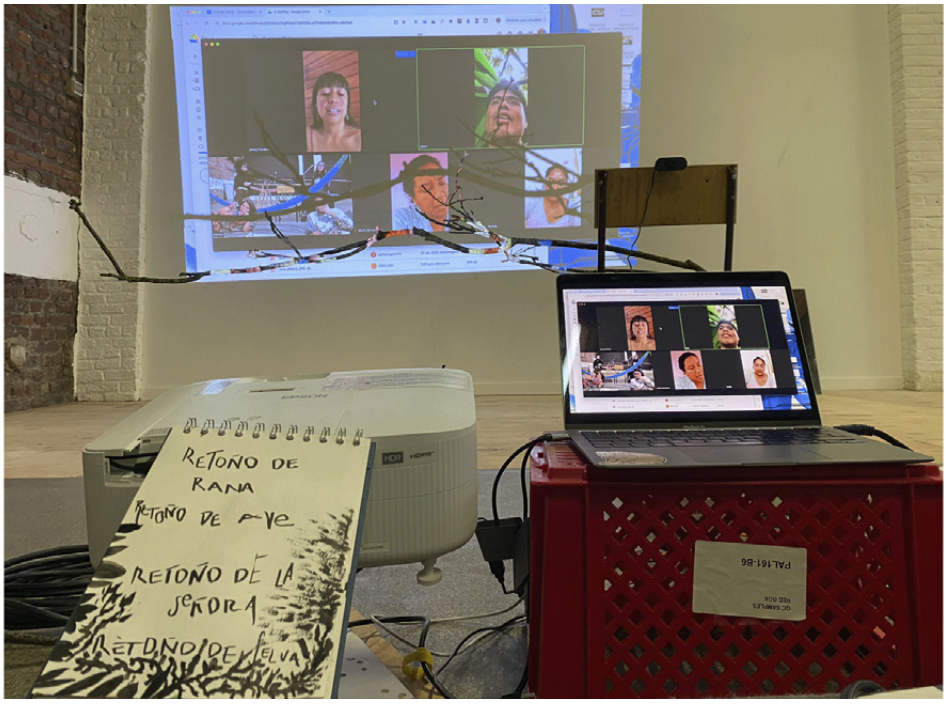


Figura 5. *Acahual Espejo, sesión epífitas*. Sistematizamos, rememoramos, acotamos, activamos las prácticas y principios que serían los brotes para acahualear el mundo. Los Tuxtlas, Veracruz, y Bruselas, Bélgica, 2025.

🌱 **Hacer tapalewi:** *tapalewi* es una palabra de origen náhuatl que significa 'apoyo mutuo', es pensar que no existe el uno sin el otro. Se trata de trabajar en colectivo, por el bien común y compartiendo el conocimiento. ¿Podría ser el equivalente a una simbiosis en el acahual? En el Topote de Acahual, tapalewi es un brote que nos invita a aportar los conocimientos que cada unx trae; ponerlos manos a la obra, haciéndolos apropiables y replicables (**figura 6**).



Figura 6. *Tapalewi al río*. Prácticas y reflexiones. Los Tuxtlas, Veracruz, 2025.

🌱 **Defender el territorio:** la tierra se hace territorio cuando cultivamos una relación emocional con ella. En Veracruz —estado donde se encuentran Los Tuxtlas—, el territorio está amenazado por el crimen organizado y el despojo de megaproyectos (minerías, gaseoductos, el corredor interoceánico, etc.). Si pensamos, por ejemplo, que este árbol de ojoche tiene una relación significativa para mí, para mi cocina, para mi familia, que cocinamos este pan de ojoche con este árbol, no va a ser tan fácil dejar que alguien más lo tumbe. Nosotrxs defendemos el territorio creando narrativas ecológicas libres de saqueo, una historia a la vez; vamos uniendo nuestrxs cuerpxs con el de Los Tuxtlas (**figura 7**).



Figura 7. *Sembrar selva. Las selvas brasileras como herencia cultural*. Conversatorio con Anita Ekman (artista e investigadora) y Lucas Xuxu (líder indígena del pueblo Guaraní Mbya). Programa público del Topote de Acahual en A. Pass. Bruselas, 2025.

🌱 **Llegar al agua:** el agua lleva la memoria de la vida, es la que une todos nuestros territorios. Nos sentamos frente al arroyo, alrededor de los ojos de agua, imaginando el manantial que se va recargando bajo nosotrxs. Nos preguntamos: ¿dónde empieza y dónde acaba el agua? ¿Cuál es nuestro primer recuerdo con ella? Tal vez la ceiba de la selva le manda un saludo de agua al helecho del acahual y este se lo manda a un topote que nada con sus amigxs en la laguna de Catemaco.

Cómo llegamos a este manifiesto de brotes para acahualear el mundo

Topote de Acahual es una comunidad cultural de lazos afectivos y de investigación artística transdisciplinaria en torno a la regeneración de la selva de Los Tuxtlas, una reserva de la biosfera que alberga la selva tropical más al norte del continente americano, ubicada al sur de Veracruz, México (**figura 8**). Somos la rama creativa del Vivero de Tebanca, que desde 1998 se enfoca en reforestación, cuidado de ojos de agua y reconversión productiva. Mediante prácticas pedagógicas y artísticas, apuntamos a la creación colectiva de narrativas y saberes de regeneración de los ecosistemas más que humanos (**figura 9**).

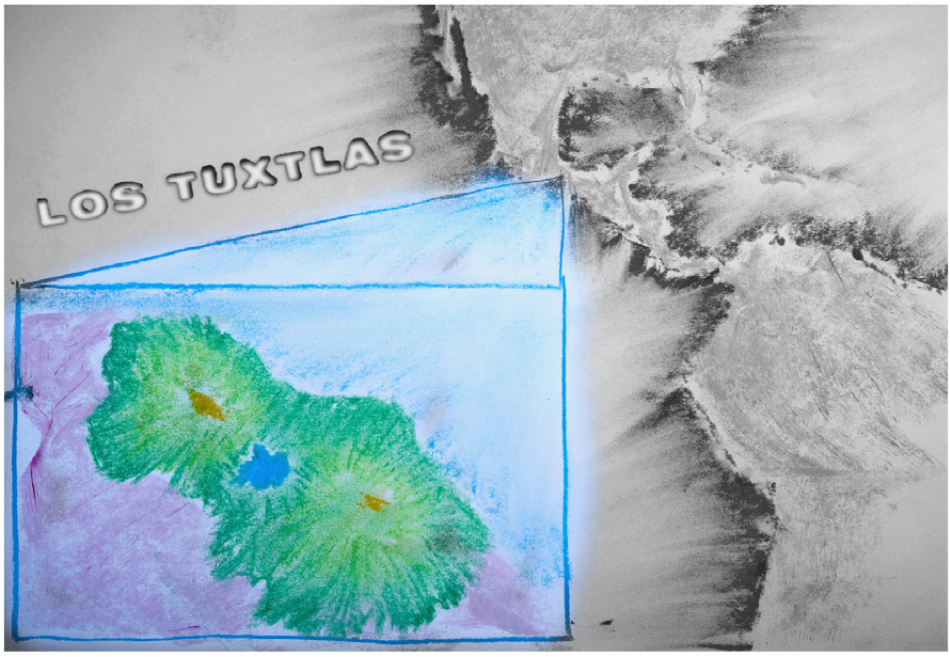


Figura 8. *Mapa de la región de Los Tuxtlas*, 2025.



Figura 9. *Cara planta*. Programa público Topote de Acahual 1.0. Tebanca, Veracruz, 2021.

Nuestros primeros encuentros comenzaron en 2020 con la idea de crear narrativas ecológicas en torno al cuidado de la selva; vincular los saberes del Vivero con la creación artística y formar viveristas audiovisuales[1] que cultiven dichas narrativas. Después de un año de planeación, concretamos el programa educativo Topote de Acahual 1.0,[2] donde confluimos artistxs, técnicxs forestales, amas de casa, ejidatarixs,[3] provenientes de la región y de ciudades lejanas como Ciudad de México y Bogotá, en Colombia. Recorrimos el territorio, llenamos bolsas de tierra, comimos juntos, activamos y compartimos conocimientos con diferentes prácticas artísticas, siendo nuestra guía diez árboles endémicos cultivados por el Vivero.[4] Así, desde el punto de vista de estos árboles escribimos biografías, especulamos sobre el futuro, estampamos ramas, hojas y texturas, orquestamos los sonidos (**figura 10**).

Además de los talleres y activaciones, creamos una serie de materiales lúdicos replicables para compartir el trabajo e indagaciones del programa. Entre la colección de fanzines que publicamos, se descifran entre líneas de tinta y tipografías de una antigua máquina de escribir las memorias de la ceiba (*Ceiba pentandra*) y sus vínculos espirituales con los humanos; el ojoche (*Brosimum alicastrum*) nos cuenta del mono aullador que anuncia la lluvia y se protege entre sus ramas, al mismo tiempo que escucha los pasos de mujeres que recogen sus semillas y hojas para hacer pasteles y producir leche para sus bebés. Se mira también, en carteles pegados en las paredes del pueblo de Tebanca, la campaña de donde el suchil (*Cordia megalantha*) promete alfombras de sus flores amarillas en marzo y abril; el ojoche se postula para presidente; el jonote (*Heliocarpus appendiculatus*) y la ceiba se asocian para resistir a la dictadura del asfalto. En el gusto de la boca aún se sienten las burbujas de la bebida «Esa Madre», resultado del taller de fermentos con ingredientes locales.

1 Son personas preparadas para cultivar las narrativas ecológicas que enlazan a la selva con su comunidad. Al concluir el programa educativo, se convierten en gestores culturales para la selva y son quienes se encargan de expandir estas prácticas en la región.

2 El Topote de Acahual 1.0 es un programa educativo que comenzó gracias al apoyo de Fundación Jumex A.C. y el Vivero de Tebanca A.C.; el equipo gestor está integrado por: Ana Emilia Felker, Emilia López, Esteban Azuela, Kweilan Yap y Mauricio Patrón; y con lxs viveristas audiovisuales que son: Amelia Lucho, Angélica Vargas Salazar, Aureliano Gómez Juan, Brissa Guadalupe Domínguez, David Antonio, Edith Carrera Sánchez, Elías Márquez, Esteban Oltehua, Isidro Belli, Ismael Parada, Jenny Cárdenas, Jocelyn Azeneth, Jorge Luis Sáenz, Lidia Cervantes Calixto, María Espíndola y Maximina Juárez. Artistas invitados: Aldo Lugo, Dan Sánchez D. Vil, Fernanda Barreto y Melissa Bolaños.

3 Miembro de un ejido, es decir, de una corporación campesina que posee colectivamente la tierra agraria. Normalmente cada miembro cuenta con una parcela ejidal que cultiva individualmente.

4 Ojoche (*Brosimum alicastrum*), chagalapoli (*Parathesis lenticellata*), ceiba (*Ceiba pentandra*), palma chamaedorea (*Collinia elegans* var. *angustifolia*), cedro rojo (*Cedrela odorata*), magnolia (*Talauma mexicana*), pimienta (*Pimienta dioica*), cocuite (*Gliricidia sepium*), amate blanco (*Sapium nitidum*) y suchil (*Cordia megalantha*).



Figura 10. *Bordando y escribiendo*. Programa público Topote de Acahual 1.0. Tebanca, Veracruz, 2021.

En los años posteriores, otros artistas visitaron el Vivero, cruzaron el potrero y descansaron en la parcela reforestada; el Vivero acogió a practicantes de diversas disciplinas y comenzó a incursionar en la ganadería regenerativa, que no busca expulsar al ganado del territorio sino insertarlo en el ciclo de vida del ecosistema. Algunos de los viveristas audiovisuales replicaron lo aprendido y lo expandieron con otros públicos y en otros contextos; varios colegas organizaron una exposición en El Colegio de México;[5] otras escribieron un artículo[6] sobre la experiencia del programa educativo. Con el tiempo, El Topote de Acahual ya no solo era un programa educativo, eran semillas germinando por aquí y por allá: esfuerzos individuales y colectivos por mantenerse juntos y en comunicación, aunque la distancia y el tiempo fueran complicados. El territorio que nos convocó expandía su influencia hacia otras latitudes, pero también difuminaba los límites de su propio imaginario. Los acahuales, la selva, las parcelas ya no solo eran concebidos como tierras abandonadas, propensas a la devastación o para uso exclusivamente agrícola o ganadero; ahora también eran un lugar lúdico de encuentro y de producción de sentido.

5 Algunas imágenes de la exposición están en: https://www.facebook.com/share/p/1881Wp6d5T/.

6 El artículo fue escrito por Ana Emilia Felker y Mauricio Patrón, y titulado «Existir de otra forma: *Acahual, narrativas ecológicas y especies nepantleras*»; fue publicado en *El Journal* de La Escuela: https://laescuela.art/es/campus/library/journal/acahual-narrativas-ecologicas-y-especies-nepantleras-mauricio-patron-rivera-ana-emilia-felker.

Así se fue gestando la idea de entendernos como comunidad cultural y de organizarnos en tres niveles: el laboratorio, que engloba tanto creación artística como desarrollo de estrategias pedagógicas y la logística performática de nuestros encuentros; la escuela experimental de la selva, donde se deconstruye el concepto de aula jerárquica para detonar procesos de formación y deformación de artes y oficios; y, finalmente, las residencias artísticas en las que artistas invitadxs pueden desarrollar sus propios proyectos además de ofrecer intercambios con los habitantes de la región. Los tres niveles, que se trenzan y superponen entre sí, derivan en el entendimiento del arte como proceso de intercambio horizontal de saberes y prácticas.

Durante la primavera de 2025, decidimos profundizar en la idea del territorio acahual y en cómo compartir las experiencias de la selva en otros lugares sin llevar la selva misma. Mau encontró en Instagram una convocatoria de investigación colectiva que llevaba en el título nuestro nombre: *What could be LEARNING GROUND or GROUND lying fallow WITHin the COLLECTIVE arts?*[7] Cinco de nosotros[8] irían a Bruselas y ocho[9] se quedarían en Los Tuxtlas para hacer una investigación simultánea.

Hasta ese momento, habíamos concebido al acahual como un territorio en descanso de la lógica de explotación capitalista, donde podríamos regenerar una nueva selva; lo que no estaba claro era cuáles son los límites del acahual, cómo se entiende y experimenta el descanso, cómo descansando se puede regenerar algo. Para establecer un camino que indagara en estas cuestiones, nos basamos en conversaciones con campesinos de Los Tuxtlas; en una serie de ejercicios de performance sobre el descanso y en sesiones de dibujo-reflexión sobre el acahual, sus límites y sus influencias. Así, decidimos enraizar ocho ideas con las que trabajaríamos durante los dos meses de residencia (**figura 11**).

7 Esta fue una iniciativa de A.pass Advanced Performance and Scenography Studies, ubicados en la ciudad de Bruselas, Bélgica.

8 Ana Emilia Felker, Emilia López, Esteban Azuela, Mauricio Patrón y el bebé Lucio.

9 Amelia Lucho, Angélica Vargas, Christopher Mendoza, David Antonio, Edith Carrera, Stephanie Pérez, Jenny Cárdenas y María del Carmen Lucho.



Figura 11. *Enraizar ideas*. Las semillas que germinamos y nos ayudaron a asentar nuestras prácticas y pensamientos fueron de lentejas, frijol, maíz, chía, alfalfa, lechuga y linaza. Primavera de 2025.



Figura 12. *El pueblo durante el Transmission Moment*. Activación junto al colectivo On Field Fallow (OFF) del artefacto mapa, como experimento para compartir aprendizajes de la selva y sus resonancias. La Bodega, Bruselas, 2025.

A la par de nuestras actividades entre Los Tuxtlas y Bruselas, en Bélgica, tuvimos un bello acompañamiento de la artista chilena-belga Isabel Burr Raty,[10] quien nos ayudó a ordenar las capas de conocimiento que generamos. En los meses posteriores, Ana Emilia Felker, Emilia López, Esteban Azuela y Mauricio Patrón nos dimos a la tarea de organizar las metodologías, ponerles nombres a los dispositivos y artefactos, pero, sobre todo, de escribir este manifiesto que nos guía en el camino de la investigación y de las prácticas con que queremos seguir entramando la comunidad cultural (**figura 12**). Son brotes para acahualear a quien los lea y reverbere. **post(s)**

10 Isabel Burr Raty es una artista activista que trabaja en colaboración con comunidades rapa-nui en la isla de Pascua, en Chile. Es investigadora afiliada en Nadine Laboratory for Contemporary Arts, y profesora de teoría multimedia en la École de Recherche Graphique (ambas en Bruselas, Bélgica).

CHIMBORAZO: PRÁCTICAS RELACIONALES EN UN PAISAJE CAMBIANTE

Estefanía Piñeiros

Estefanía Piñeiros, investigadora de la experiencia corporal y sensorial del lugar desde cruces entre artes, humanidades y ciencias sociales. Su investigación en Chimborazo contó con el apoyo de WasiLab, Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE) e Institut de Recherche pour le Développement (IRD), Quito, Ecuador. Correo electrónico: e.pineirosc@gmail.com

- Doctora en Estudios Culturales por la Universidad de Edimburgo.

Resumen

Este artículo presenta dos obras artísticas como parte de una investigación que combina etnografía y estudios acústicos. A partir de prácticas de escucha en el Chimborazo, y mediante grabaciones de campo, caminatas sonoras y traducciones visuales del sonido, la investigación aborda la alta montaña como un paisaje en transición. Más que documentar la pérdida, el texto propone la escucha como una práctica situada para sostener la relación entre humanos y lo más-que-humano en un contexto de fragilidad socioecológica.

Palabras clave

ecología acústica, investigación artística, paisaje sonoro, montaña, más-que-humano

Chimborazo: relational practices in a shifting landscape

Abstract

This article presents two artistic works as part of a research project that combines ethnography and acoustic studies. Drawing on listening practices in Chimborazo, and through field recordings, sound walks, and visual translations of sound, the research approaches the high mountain as a landscape in transition. Rather than documenting loss, the text proposes listening as a situated practice for sustaining the relationship between humans and the more-than-human within a context of socio-ecological fragility.

Keywords

acoustic ecology, artistic research, soundscape, mountain, more-than-human

Fecha de envío: 16/12/2025
Fecha de aceptación: 21/05/2026
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v13i.4142
Cómo citar: Piñeiros, E. (2026). Chimborazo: prácticas relacionales en un paisaje cambiante. En *post(s)*, volumen 13 (pp. 276-289). USFQ PRESS.

Este estudio forma parte del proyecto Life Without Ice, financiado por la Fundación BNP Paribas. La entidad financiadora no tuvo ningún papel en el diseño del estudio, la recolección y el análisis de datos, la decisión de publicar ni en la preparación del manuscrito.

CC BY NC SA

Escuchar la montaña: marcos, preguntas y herramientas

Semillas, pétalos, telas, un empaque de jabón «místico esotérico» y envases plásticos que, por respeto, prefiero no abrir aparecen con frecuencia en y alrededor del Chimborazo, un volcán nevado ubicado en la cordillera occidental de los Andes. Estos rastros materiales abren una pregunta: ¿sigue comunicándose el cerro? Y, si lo hace, ¿qué tiene que decir? Durante la época prehispánica, el Chimborazo fue una de las principales huacas[1] de la etnia puruhuá (**Andrade**, 2004). De acuerdo con etnohistoriadores y arqueólogos, una característica de los lugares sagrados andinos es su manifestación sonora (**Curatola** Petrocchi, 2017; Curatola Petrocchi y Ziółkowski, 2008). Ese pasado lejano orienta mi interés por indagar la relación acústica entre personas y montaña. Aunque el entorno altoandino suele pensarse como silencioso, la memoria de las huacas sugiere otra cosa: la montaña todavía tiene algo que contar.

Durante siete meses de visitas al Chimborazo utilicé la escucha (**Schafer**, 1992; **Westerkamp**, 2017) y la caminata (**Kusenbach**, 2003; **Moles**, 2018) para explorar la relación montaña-humano desde el cruce entre etnografía y estudios acústicos. La ecología acústica entiende el sonido como una dimensión relacional de la experiencia ambiental y atiende a sus efectos en comportamientos y respuestas corporales (**Schafer**, 1994). Truax amplía este enfoque desde un modelo comunicacional, en el que escucha y comunidad pasan a ser constitutivas del entorno acústico (**Truax**, 2001).

Realicé cuatro caminatas sonoras (**figura 1**): una con los guardaparques Segundo Cayambe y Ángel Coles —oriundos de la zona y pastores de borregos en su juventud— hacia el templo Machay; otra con Juan Ushca, yerno de Balthazar Ushca y último hielero del sector, con quien caminé hasta las minas de hielo, al sureste del Chimborazo; y dos con el guía de alta montaña Jorge Prado, hacia las Agujas de Whymper (5350 msnm) y el glaciar Stübel (5800 msnm). Además, realicé quince entrevistas abiertas con residentes de comunidades cercanas (San Juan, Cuatro Esquinas, Pulingui, La Moya, Riobamba y Calera Shobol), centradas en percepciones acústicas del páramo y la alta montaña. Estas conversaciones derivaron en relatos sobre transformaciones climáticas, manantiales y lugares sagrados donde se realizan limpias y rituales.

Las entrevistas abiertas se orientaron a identificar percepciones acústicas del páramo y la alta montaña, así como cambios ambientales, lugares significativos y prácticas relacionales asociadas al Chimborazo. Los registros sonoros, las notas de campo y los testimonios fueron revisados de manera comparativa para reconocer recurrencias temáticas, que luego guiaron tanto la composición de las piezas sonoras como sus acompañantes visuales, fotografías y artes digitales generativos.

1 Para la cosmovisión andina, las huacas son sitios específicos, como lagunas, montañas o piedras, así como momias con potencial oracular (**Curatola Petrocchi y Ziółkowski**, 2008).



Figura 1. Mapa con registro de caminatas sonoras. Elaborado por la autora.

Luego de localizar estos lugares, realicé grabaciones de campo con distintos dispositivos, elegidos según el tipo de fenómeno que se buscaba registrar. La grabadora estéreo y los micrófonos de aire permitieron captar la espacialidad del viento, el agua, las voces y la circulación sonora del entorno. El micrófono de contacto y el geófono se utilizaron para registrar vibraciones y fricciones en roca, hielo y suelo, es decir, dimensiones materiales del paisaje que no siempre son perceptibles desde la escucha humana. En caminatas con interlocutores se empleó además un micrófono de corbata para recoger habla en tiempo real, respiración y esfuerzo corporal. Estas decisiones técnicas tienen la intención de ampliar la escucha hacia distintas materialidades y escalas del paisaje de alta montaña.

Este artículo sostiene que la escucha, entendida como práctica corporal, situada y relacional, permite identificar cómo persisten y se reconfiguran los vínculos entre humanos y montaña en un contexto de transformación ecológica, social y cultural. Así, presenté dos obras: *Lo que la montaña cuenta: paisajes sonoros del Chimborazo*, exhibida en el congreso internacional Frozen Past 6, entre julio y agosto de 2025; y *Chimborazo. Un paisaje sonoro: lo que se va y lo que queda*, mostrada en la tercera Bienal Universitaria de Arte Multimedia, organizada por la Universidad San Francisco de Quito, en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito, entre noviembre de 2025 y abril de 2026. A continuación, propongo una lectura y una reflexión de ambas para desplegar las preguntas, relaciones y tensiones que las obras activan.

Reciprocidad en práctica

Primero se escuchan voces: fragmentos de entrevistas, pasos sobre tierra y piedra, respiraciones durante la caminata. Esas voces no aparecen aisladas. Se enlazan con grabaciones ambientales y sonidos puntuales del Chimborazo: canto de pájaros, goteos, crujidos y fracturas del hielo. A veces, estos sonidos se organizan rítmicamente. Otras veces, aparecen de forma directa, casi como una presencia. En ambas exhibiciones, los audios construyen viñetas etnográficas en diálogo con los ejes temáticos de la investigación, y funcionan como un hilo común entre las muestras.

Para la exposición *Lo que la montaña cuenta* se compusieron paisajes sonoros que evidencian el vínculo montaña-humano. La montaña exige una disposición particular del caminante, tanto física como mental; por ello, los audios *Subir y agradecer, Arrear y pedir* y *Susurrar y cantar*[2] trabajan con murmullos, vocalizaciones corporales y jadeos. Entre el cansancio y la exhalación emergen palabras y peticiones dirigidas al Chimborazo. Segundo evoca dichos de los antiguos y entona una canción en kichwa que alude a la neblina y la garúa. Juan inicia afirmando que todos los *yachags* (maestros) han muerto, para luego asegurar que el cerro escucha y que, por ello, el cielo se abrirá.

Este vínculo, construido a partir de una experiencia continua en el territorio, se vuelve más perceptible en los paisajes sonoros *Minar hielo*, *Pastorear* y *Guiar en alta montaña*, que aluden a los oficios de la montaña. Juan, el hielero, reconoce varios sonidos de la paja que utiliza para empacar los bloques de hielo. Los guardaparques Segundo y Ángel, quienes fueron pastores en su infancia, recuerdan silbidos y gritos como formas de orientación en la neblina. Por su parte, el guía de montaña Jorge aprende a escuchar crujidos y desprendimientos de roca para identificar por dónde es seguro caminar. Este conocimiento afianza la relación montaña-humano y se transmite mediante participación y experiencia compartida.

La escucha, sin embargo, no actúa sola. Forma parte de una experiencia más amplia. Los guías aprenden a leer la nieve por su aspecto y por la sensación que produce al pisarla. Las nubes se interpretan por sus formas y colores, junto con la dirección del viento y la forma en que este toca la piel, para anticipar lluvia o tormenta. Como señalan **Cruikshank** (2005) e **Ingold** (2000), el conocimiento ambiental se produce en interacción cotidiana con el entorno. Cuando estas prácticas se interrumpen, por transformaciones ambientales o por el abandono de modos de vida, el conocimiento no se transfiere de forma directa: deja de producirse y se debilita la conexión sensible con la montaña.

Los paisajes sonoros fueron exhibidos junto a tres grupos de fotografías: el primero (**figura 2**) articula mi relación con el Chimborazo con las voces presentes en

2 Todos los audios de esta exposición están disponibles en línea en: https://epineiros.ju.mp/#chimborazo1 o https://soundcloud.com/e-pineiros.

los audios; el segundo presenta algunas de las ofrendas encontradas; y el tercero reúne retratos de las personas con quienes realicé las caminatas de escucha (**figura 3**). Finalmente, se produjo un modelo digital y tridimensional del Chimborazo que se dispersa en partículas que reaccionan en tiempo real al audio *Subir y agradecer*, aludiendo a la pérdida glaciar y a la transformación física de la montaña (**figura 4**). En el audio se escuchan jadeos y susurros durante el ascenso; posteriormente, la señal se interrumpe y solo permanecen audibles las fisuras del glaciar.



Figura 2. Primer y segundo grupo de fotografías en exposición.



Figura 3. Retratos de informantes y proyección de modelado 3D.

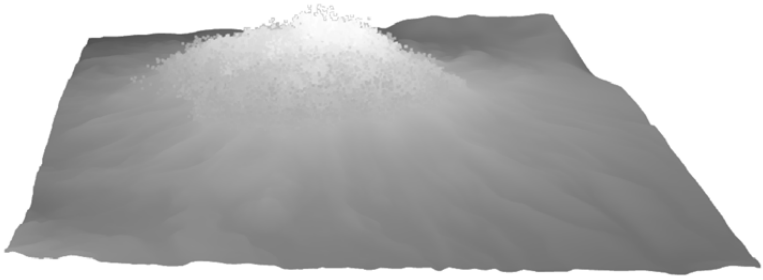


Figura 4. Modelo del Chimborazo desvaneciéndose en partículas. Elaborado por la autora. Video disponible en: https://youtu.be/jxi13esfb0Y

Durante una pausa que hicimos en el refugio alto del Chimborazo, Jorge, el guía de montaña mestizo que nos llevaba al glaciar, relató cómo, tras sufrir un accidente grave en el Cayambe, interpretó la experiencia como una advertencia de la montaña. Desde entonces, pide permiso antes de ascender y agradece al regresar, independientemente del cerro que visite. A pesar de que el Chimborazo registra el mayor número de montañistas fallecidos, Jorge afirma que con él se ha mostrado gentil y protector, pues le ha perdonado algunos errores.

Este relato sugiere que la agencia de la montaña no se restringe a un marco cultural indígena, sino que emerge en situaciones límite en que la vulnerabilidad del cuerpo humano hace evidente la asimetría de fuerzas y la posibilidad de una voluntad no humana. Siguiendo a Viveiros de Castro (1998), puede afirmarse que esta relación no se basa en una distinción tajante entre naturaleza y cultura, sino en un campo relacional donde distintos seres, humanos y más-que-humanos, comparten capacidad de acción, intencionalidad y afectación mutua.

Transiciones de estado: *sonidos del deshielo*

Para la obra *Chimborazo. Un paisaje sonoro: lo que se va y lo que queda,* compuse audios que aluden al retroceso del glaciar reflejado en cambios del ambiente acústico. El trabajo de visualización de las composiciones sonoras consistió en dos operaciones principales. Por un lado, los datos de amplitud de piezas seleccionadas se convirtieron en curvas animadas para construir una audio-grafía o perfil de horizonte dinámico. Por otro, escaneos tridimensionales de plantas del superpáramo fueron transformados en nubes de puntos y animados mediante programación visual, de modo que su fragmentación o crecimiento respondiera a la lógica conceptual de pérdida, colonización y persistencia.

Las piezas *Entre estados* y *¿Oyeron?*[3] presentan un paisaje sonoro transformado que señala los efectos del cambio climático en el glaciar del Chimborazo. *Entre estados* reúne grabaciones realizadas a distintas alturas y registra el agua en sus

3 Todos los audios de esta exposición están disponibles en línea en: https://epineiros.ju.mp/#chimborazo2 o https://soundcloud.com/e-pineiros.

diversas formas, atendiendo a variaciones de temperatura, textura y desplazamiento. Este ciclo hidrológico de alta montaña evidencia distintos estados y ritmos de un glaciar que se derrite de manera acelerada. El audio incorpora los testimonios de Jorge Prado y Segundo Cayambe, quienes relatan cómo rutas anteriormente transitables gracias al glaciar hoy se encuentran cerradas, y cómo el primer flujo superficial de agua por deshielo, que antes se escuchaba cerca del mediodía, ahora desciende desde las diez de la mañana.

De este modo, el paisaje sonoro se convierte en un indicador de cambios impredecibles y de la disminución de la temporada húmeda, de la cual depende el glaciar para acumular nieve y reconstruirse. Esto también confirma la vulnerabilidad de los glaciares tropicales andinos, que, al estar cerca de la línea ecuatorial, reciben mayor radiación solar y, al encontrarse en condiciones cercanas al punto de fusión, son sensibles incluso a pequeños cambios de temperatura o precipitación (**Rabatel** *et al*., 2013).

En *¿Oyeron?*, el Chimborazo manifiesta su pérdida glaciar de forma sonora y, mediante onomatopeyas, las personas traducen aquello que la montaña *cuenta*. Con frecuencia, quienes guían las caminatas, gracias a su experiencia y a una escucha afinada, redirigen la atención del grupo hacia sonidos lejanos, como avalanchas o desprendimientos de roca.

A partir de los datos de amplitud de ambos audios, se generó una curva visual que responde a la intensidad y la modulación de los sonidos. Esta fue duplicada y dispuesta de manera contigua para conformar un perfil de horizonte dinámico: una representación visual de la temporalidad, la fragilidad y la variabilidad del paisaje sonoro. De este modo, las ondas de sonido se materializan en formas visuales que reaccionan y se transforman en tiempo real con el movimiento del audio, produciendo una nueva relación entre lo sonoro y lo visual (**figura 5**).

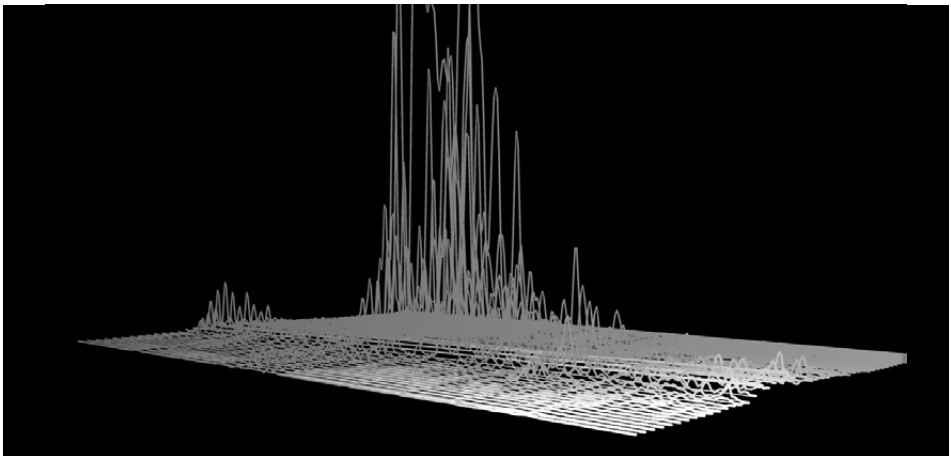


Figura 5. Audiografía. Elaborada por la autora. Video disponible en: https://youtu.be/P5ylT5ba0Zk

En las caminatas y conversaciones, el cambio climático aparece como una experiencia concreta: menos hielo, lluvias irregulares, más viento y más piedra suelta en la parte alta. Aun así, a la mayoría le resulta difícil imaginar un futuro en que el Chimborazo haya perdido su capa blanca y, con ella, su potencia simbólica y mística. «Solo Dios sabe», responde la mayoría cuando pregunto por la posible pérdida completa de la capa glaciar.

De manera similar, la experiencia documentada en el caso del volcán Cotacachi —uno de los primeros en perder completamente su glaciar— muestra que la montaña continúa siendo concebida como Mama Cotacachi: una entidad relacional y activa en la vida social y ritual de las comunidades locales (**Rhoades** *et al*., 2006). Por ello, incluí la pieza *Cerro sagrado*, que reúne testimonios sobre la permanencia del Chimborazo como lugar de culto y de valor espiritual. Hacia el final de la pieza sonora, sin embargo, se insinúa que la relación montaña-humano se debilita con el paso de las generaciones: «Me decían que los cerros cantan, pero yo no los he escuchado… Antiguamente, los mayores iban a dormir a la cordillera para conversar, para tener suerte» (R. Guamanchi, comunicación personal, 25 de febrero de 2025).

A medida que el glaciar retrocede, el superpáramo también cambia. En los suelos altos, sobre los 4.200 metros, especies como *Ourisia muscosa* y *Draba depressa*,[4] adaptadas a condiciones extremas y con baja capacidad de dispersión, pierden hábitat y enfrentan un riesgo creciente de desaparición. Mientras tanto, otras especies propias del mediopáramo, entre los 3.500 y 4.200 metros, comienzan a ascender. *Xenophyllum humile*, por ejemplo, coloniza suelos recién expuestos por el retroceso del hielo. Así, el paisaje de altura se reorganiza: unas especies retroceden, otras avanzan y la fisonomía del Chimborazo se transforma.

La incorporación de plantas del superpáramo en la obra propone extender la escucha hacia otras materialidades y seres más-que-humanos afectados por la misma transición socioecológica. Si el retroceso glaciar modifica el régimen hídrico, el paisaje acústico y las prácticas humanas, también transforma las condiciones de vida y el desplazamiento de las especies vegetales de altura. Por ello, las visualizaciones no acompañan al sonido como fondo, sino que traducen lo auditivo al plano visual al reaccionar al audio mediante picos o partículas.

En relación con esta transición ecológica, para la obra se realizaron modelos tridimensionales de *Ourisia muscosa* y *Draba depressa* a partir de su escaneo y posterior transformación en nubes de puntos, que, mediante programación visual, se desintegran en partículas. Estas partículas se desplazan en respuesta a las piezas tituladas *Tipos de hielo, lluvia y agua* y *Cerro sagrado* (**figura 6**). En contraste, se tomó la morfología de *Xenophyllum humile*, especie que actualmente coloniza

4 **Peyre** *et al.* (2020) y **Rosero** *et al.* (2021) estudian especies de alta montaña en volcanes del norte, centro y sur del país —Pichincha, Ilinizas, Antisana, Tungurahua, Altar, Carihuairazo y Chimborazo—. Por ello, es importante precisar que las plantas utilizadas en la obra no fueron recolectadas en el Chimborazo, sino en las faldas de los Ilinizas.

el superpáramo, y, a través de patrones generativos, se la representa creciendo a velocidades diferenciadas y ocupando la pared expositiva (**figura 7**).

Redirigir la atención hacia lo auditivo constituye un desafío en una sociedad predominantemente visual. En este sentido, los elementos visuales son audiorreactivos y adquieren dimensión y movimiento únicamente en relación con, y a partir de, la materialización de los paisajes sonoros.

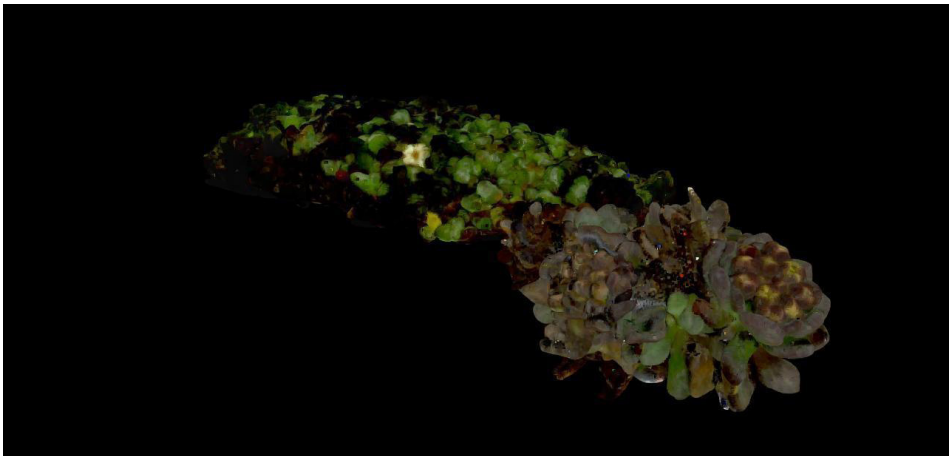


Figura 6. Scan 3D de *Ourisia muscosa* y *Draba depressa*. Elaborado por la autora. Video disponible en: https://youtu.be/B6N2CNlsbA8

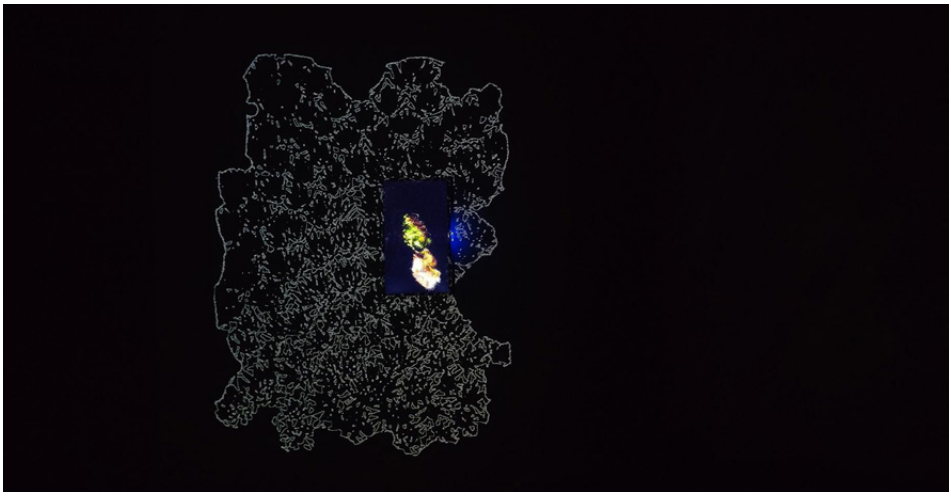


Figura 7. Crecimiento generativo de *Xenophyllum humile,* y fragmentación y dispersión de *Ourisia muscosa* y *Draba depressa*. Elaborado por la autora.

Estos dos procesos de transformación de la alta montaña —el retroceso glaciar y la colonización vegetal— no se presentan como fenómenos aislados, sino como parte de una misma transición socioecológica. Junto con ellos, también se debilitan saberes, nombres y relatos que se han gestado a partir de una convivencia prolongada con la montaña. En este contexto, las partículas que se desprenden de las plantas del superpáramo reaccionan y se desplazan en sincronía con la pieza *Tipos de hielo, lluvia y agua*, donde se presentan diversas formas de nombrar la lluvia, el hielo, la nieve y la neblina. La obra incorpora, además, dichos en kichwa que establecen un símil entre las maneras de llover en determinadas épocas del año, y la actitud o el posicionamiento de una persona.

Estas expresiones también vinculan la temporada de lluvias con el sereno, un fenómeno descrito en la mitología andina, en que las montañas son concebidas como personas: sienten, conversan, cantan entre sí y se envían regalos (Andrade, 2004). Asimismo, se mencionan silbidos o sonidos cuya fuente no es claramente identificable: voces humanas, sonidos de animales o el viento tienden a confundirse. Desde este lugar, la obra propone pensar la coexistencia entre pérdida y emergencia, tanto en las relaciones socioculturales como en los elementos naturales que configuran la alta montaña.

Vínculos que persisten y necesitan ser atendidos

Las obras presentadas aquí muestran cómo el paisaje ha cambiado y, con él, la forma en que las personas se acercan, escuchan y responden a la montaña. El retroceso del glaciar, la migración, los cambios en los marcos religiosos y las transformaciones en la agricultura han debilitado ciertas formas de vínculo con las huacas. Aun así, entre quienes caminan el Chimborazo con frecuencia persiste una comunicación hecha de sonidos, gestos, miradas, contacto con el suelo y memoria corporal. En esa relación, un rayo, un cielo nublado o un sonido de origen indefinido son escuchados como formas de enunciación del volcán.

Las prácticas de escucha muestran que lo que se mantiene no es únicamente una forma de comunicación, sino una relación en que el cuerpo y la práctica ocupan un lugar central. Escuchar la montaña implica caminarla, sentir el suelo, reconocer cambios en el clima y atender sonidos que orientan, alertan o convocan. Desde ese involucramiento corporal, la escucha se abre hacia una ecología del sonido donde la montaña se manifiesta como una red de intercambios. Allí, el sonido no actúa como fenómeno aislado, sino como parte de una relación que reconoce agencia en lo más-que-humano.

Este tipo de interacción sitúa al cuerpo y al entorno como presencias que se afectan y se responden mutuamente. Desde la estética relacional, este trabajo de escucha entiende la creación como una forma de relación. No se observa al volcán desde fuera. Se entra en un campo sensible en que la montaña, el agua,

las voces y los cuerpos configuran aquello que se siente y se conoce. Escuchar el volcán en soledad o con otras personas se vuelve una práctica de *cuidado recíproco* (Thompson, 2020): una forma de sostener vínculos sensibles, devolver atención y dejar que el Chimborazo reconfigure el lugar del ser humano dentro de una comunidad más amplia.

Las ontologías andinas (Tuaza Castro, Johnson y McBurney, 2021; De la Cadena, 2015) también ofrecen pistas para comprender este tipo de vínculos y replantear nuestra posición como seres humanos. Aunque provienen de trayectorias históricas y contextos distintos, estos marcos de pensamiento dialogan con la estética relacional en un punto central: cuestionan la separación entre sujeto y entorno, naturaleza y cultura, humano y más-que-humano. Desde esa cercanía, el Chimborazo deja de aparecer como fondo, paisaje o recurso, y se presenta como una entidad activa en la producción de sentido. Sin trasladar las ontologías andinas fuera de sus contextos, retomo su énfasis en la relacionalidad para pensar la crisis ambiental desde otra posición. Estas prácticas creativas no buscan hablar por la montaña, sino escuchar con ella. Insisten en que relacionarse de otro modo exige atención, presencia y reciprocidad. Escuchar al Chimborazo, entonces, no consiste únicamente en atender a sus sonidos, sino en buscar una forma de estar en el mundo sin reducirlo a recurso. post(s)

Referencias

Andrade, S. (2004). *Protestantismo indígena*. Abya-Yala.

Cruikshank, J. (2005). *Do glaciers listen? Local knowledge, colonial encounters, and social imagination*. University of British Columbia Press.

Curatola Petrocchi, M. (2017). Los oráculos de los confines del mundo: Pachacamac, Titicaca y el inca Tupa Yupanqui. En D. Pozzi-Escot (ed.), *Pachacamac: El oráculo en el horizonte marino del sol poniente. Colección Arte y Tesoros del Perú* (pp. 167-197). Banco de Crédito del Perú.

Curatola Petrocchi, M., y Ziółkowski, M. S. (eds.). (2008). *Adivinación y oráculos en el mundo andino antiguo*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

De la Cadena, M. (2015). *Earth beings: Ecologies of practice across Andean worlds*. Duke University Press.

Ingold, T. (2000). *The perception of the environment: Essays on livelihood, dwelling and skill*. Routledge.

Kusenbach, M. (2003). Street phenomenology: The go-along as ethnographic research tool. *Ethnography, 4*(3), 455-485. https://doi.org/10.1177/146613810343007

Moles, K. (2018). *Ethnographic interviews: Walking as method*. SAGE Research Methods Datasets. SAGE Publications. https://doi.org/10.4135/9781526436236

Peyre, G., Lenoir, J., Karger, D. N., Gomez, M., Gonzalez, A., Broennimann, O., & Guisan, A. (2020). The fate of páramo plant assemblages in the sky islands of the northern Andes. Journal of Vegetation Science, 31(6), 967–980. https://doi.org/10.1111/jvs.12898

Rabatel, A., Francou, B., Soruco, A., Gomez, J., Cáceres, B., Ceballos, J. L., … Wagnon, P. (2013). Current state of glaciers in the tropical Andes: A multi-century perspective on glacier evolution and climate change. *The Cryosphere, 7*(1), 81-102. https://doi.org/10.5194/tc-7-81-2013

Rhoades, R. E., Zapata Ríos, X., y Aragundy Ochoa, J. (2006). Mama Cotacachi: History, local perceptions, and social impacts of climate change and glacier retreat in the Ecuadorian Andes. En R. E. Rhoades (ed.), *Development with identity: Community, culture, and sustainability in the Andes* (pp. 215-225). CABI.

Rosero, P., Crespo-Pérez, V., Espinosa, R., Andino, P., Barragán, Á., Moret, P., et al. (2021). Multi-taxa colonisation along the foreland of a vanishing equatorial glacier. *Ecography*, 44(7), 1010–1021. https://doi.org/10.1111/ecog.05478

Schafer, R. M. (1992). *A sound education: 100 exercises in listening and sound-making*. Arcana Editions.

———. (1994). *The soundscape: The tuning of the world*. Destiny Books.

Thompson, J. (2020). Performing the 'aesthetics of care'. En A. Stuart Fisher y J. Thompson (eds.), *Performing care: New perspectives on socially engaged performance* (pp. 215-229). Manchester University Press. https://doi.org/10.7765/9781526146816.00024

Truax, B. (2001). *Acoustic communication* (2.ª ed.). Greenwood Publishing Group.

Tuaza Castro, L. A., Johnson, C. A., y McBurney, M. W. (2021). *El cambio climático y las comunidades indígenas en los Andes del Ecuador*. Universidad Nacional de Chimborazo. https://doi.org/10.37135/u.editorial.05.40

Viveiros de Castro, E. (1998). Cosmological deixis and Amerindian perspectivism. *Journal of the Royal Anthropological Institute, 4*(3), 469-488.

Westerkamp, H. (2017). The natural complexities of environmental listening: One soundwalk – multiple responses. *BC Studies, 194*, 149-162.

CRISTALIZAR EL VACÍO: ENTRE VIDA MINERAL, TECNOLOGÍAS Y ECOLOGÍAS MÁS-QUE-HUMANAS

Angel Salazar

Check for updates

Angel Salazar, artista medial, docente e investigador. Coordinador académico de la Maestría en Artes Electrónicas UNTREF, Argentina. Su trabajo ha estado en espacios y festivales como Ars Electronica, La Box Gallery, Fundación Andreani y Casa Nacional del Bicentenario. Correo electrónico: avsalazarcruz@gmail.com

Resumen
A partir de una investigación artística en torno al «triángulo de litio», este texto reflexiona sobre las relaciones entre vida mineral, tecnología y pensamiento ecológico. Se centra en el proceso de búsqueda, experimentación y toma de decisiones que dio forma a la obra, articulando prácticas materiales, exploraciones tecnológicas y especulación crítica para pensar cómo los minerales pueden activar otras lecturas sobre las tecnologías contemporáneas y sus modos de producción.

Palabras clave
arte y tecnología, agencias materiales, inteligencia artificial, pensamiento ecológico, más-que-humano.

Crystallizing the Void: Between Mineral Life, Technologies, and More-than-Human Ecologies

Abstract
Based on artistic research around the Lithium Triangle, this text reflects on the relationships between mineral life, technology, and ecological thinking. It focuses on the processes of inquiry, experimentation, and decision-making that shaped the work, bringing together material practices, technological explorations, and critical speculation to consider how minerals can activate alternative ways of reading contemporary technologies and their modes of production.

Keywords
art and technology, material agencies, artificial intelligence, ecological thinking, more-than-human.

Fecha de envío: 15/12/2025
Fecha de aceptación: 15/05/2026
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v13i.4131
Cómo citar: Salazar, A. (2026). Cristalizar el vacío: entre vida mineral, tecnologías y ecologías más-que-humanas. En *post(s)*, volumen 13 (pp. 290-305). USFQ PRESS.

CC BY NC SA

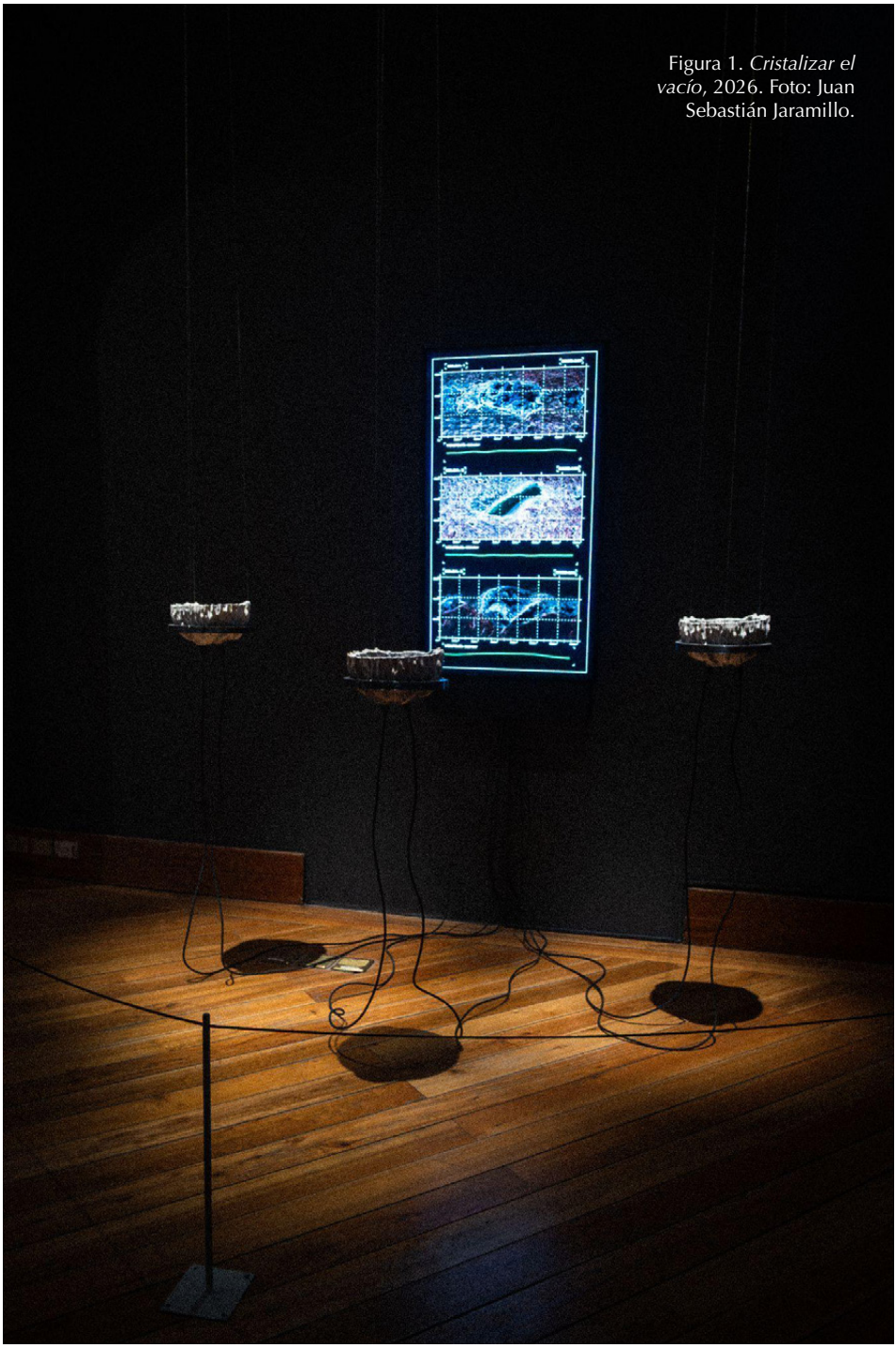


Figura 1. *Cristalizar el vacío,* 2026. Foto: Juan Sebastián Jaramillo.

Cristalizar el vacío es una instalación (**figura 1**) con tres esculturas colgantes de apariencia rocosa. Contienen un líquido cristalino azulado y desde su base se extienden varios cables que ingresan por debajo de una gran pantalla en vertical. En la pantalla hay imágenes difusas, como si se tratara de topografías planetarias que mutan constantemente, acompañadas de un trazado oscilante que aparenta el monitoreo de signos vitales.

La obra constituye un sistema especulativo donde las esculturas replican el diseño de un tipo de baterías eléctricas. Estas funcionan con reacciones químicas de la sal y su energía es transformada en datos que dirigen la generación de imágenes con un algoritmo de inteligencia artificial. Los movimientos de esta secuencia simulan extraños paisajes que fluctúan entre cuerpos de agua y desiertos; sin embargo, su origen se encuentra en una colección de imágenes satelitales (**figura 2**) que muestra los distintos escenarios que encontramos hoy en la zona conocida como el «triángulo de litio», ubicado en las fronteras de Chile, Argentina y Bolivia.

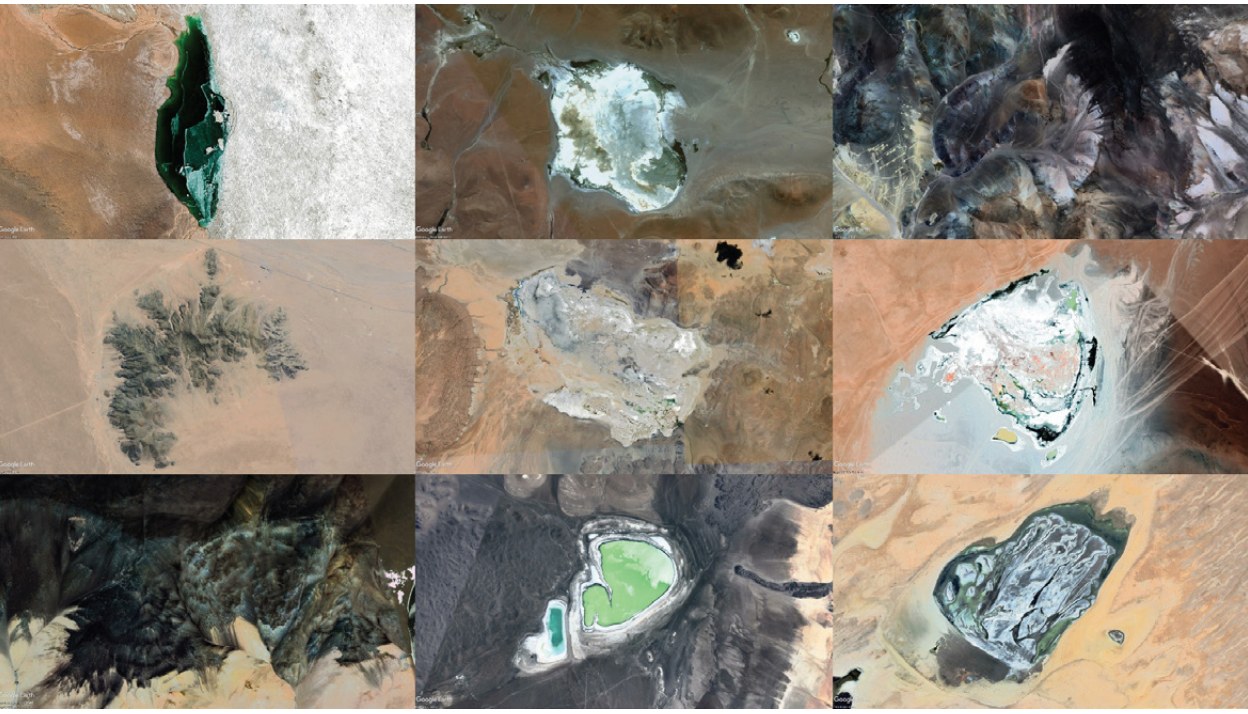


Figura 2. Capturas satelitales de los salares en el «triángulo de litio».

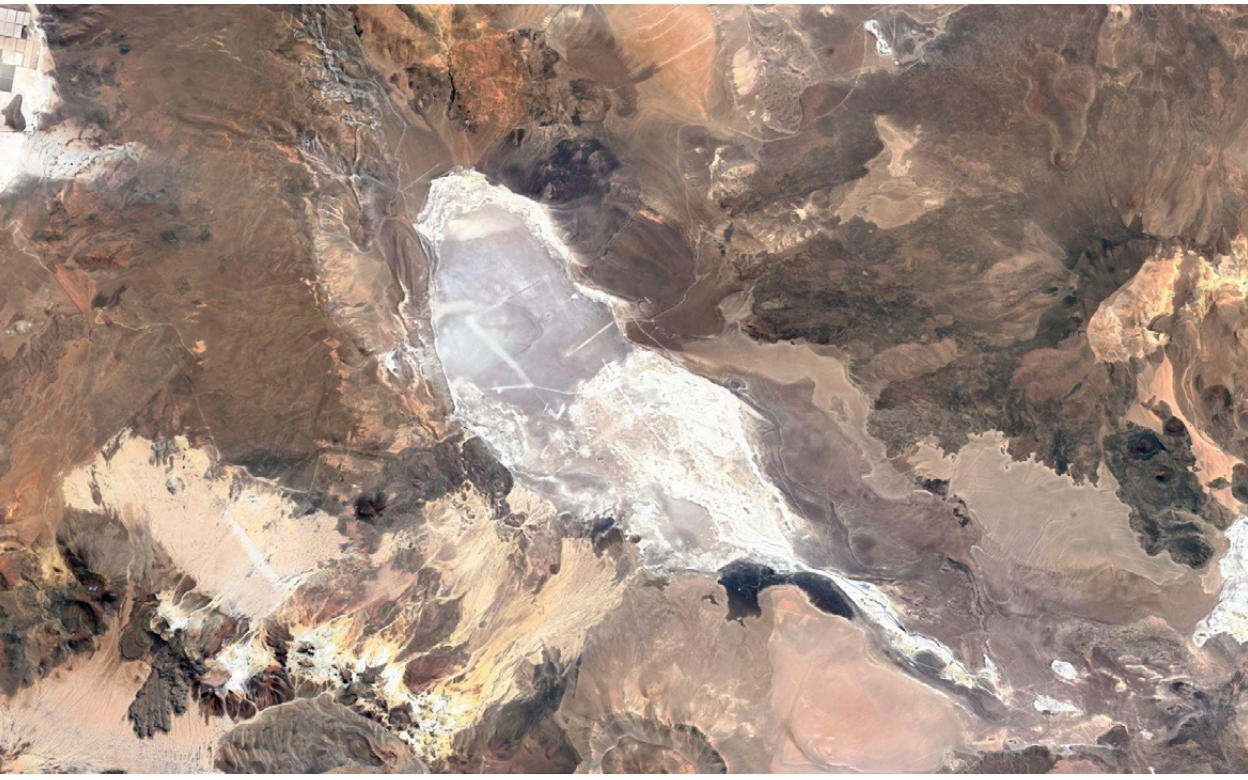


Figura 3. Vista satelital del Salar Río Grande en Salta, Argentina.

El eje que ha atravesado mi práctica artística y ha estado presente en mi obra durante los últimos años es la forma en que el pensamiento ecológico de lo posnatural busca desestabilizar categorías definidas entre vida y no-vida, orgánico-inorgánico, natural-artificial, situándose en lugares que dan protagonismo a diversas agencias más-que-humanas. En ese sentido, he buscado desplazar mis propuestas en algunos márgenes entre la ciencia, la tecnología y las artes, explorando operaciones, gestos y preguntas que desde el hacer cuestionan paradigmas o epistemologías implicadas en estas áreas, como el antropocentrismo y el dualismo naturaleza/cultura.

A principios de 2024, con un equipo formado por los artistas Ozzo Ukumari, de Bolivia, y Claudia Müller, de Chile, empezamos a pensar diversas propuestas en relación con los cuerpos de agua del Cono Sur. Siendo yo residente argentino, no tomó mucho tiempo para que pensáramos alrededor del territorio del triángulo de litio conformado por los tres países. En ese momento inicié una investigación sobre esta zona, empezando por recorrerla utilizando un *software de visión satelital abierta*.

Intrigado por este primer acercamiento, empecé a observar las actividades de extracción y a rastrear sus efectos en las transformaciones de los salares, humedales y lagunas altoandinas. Seguí explorando satelitalmente (**figura 3**) durante varios meses todo ese territorio, realizando recorridos y capturas de áreas aún no alcanzadas por la maquinaria extractiva. Reconocía la velocidad —en meses— con que la extracción de salmuera para la obtención de litio desarmaba un ecosistema que habría tomado millones de años en formarse. Esta conciencia de temporalidades que exceden lo humano en la escala vital de los salares y su lugar en el equilibrio del planeta me motivó a buscar maneras de empatizar y vincularme más cotidianamente con un mineral cuya vida muchas veces pasamos por alto.

Imágenes y programación de un modelo generativo

Los salares son terrenos cubiertos de sal que se forman cuando el agua con minerales queda atrapada en un lugar sin salida al mar, y a lo largo de millones de años se evapora dejando diversas sales acumuladas. Este proceso desarrolla un ecosistema de humedales entre cuyas sales se pueden encontrar elementos como sodio, magnesio, potasio y litio. Este último, considerado como el nuevo «oro blanco», es visto como un recurso valioso y estratégico cuya extracción acelerada responde a una agenda de transición energética y desarrollo tecnológico, particularmente sobre la industria de la inteligencia artificial.[1]

Durante las exploraciones, el sistema de visualización satelital me permitió también retroceder en el tiempo varias décadas y observar tanto las transformaciones topográficas de los salares naturales cuando pasan a estados de laguna, como la aparición de salares artificiales y su conversión en depósitos salinos residuales como resultado de la extracción de litio. Capturado por los bordes, colores y profundidades de cuerpos geológicos muchas veces considerados espacios inertes y cuya función es tan relevante para la regulación climática e hídrica, decidí guardar más de mil imágenes en un archivo que compone la diversidad de formas de esta región altoandina. Me interesó la posibilidad de pensar que, en la relación con esta pluralidad de morfologías, se manifiesta lo que en palabras de Jane **Bennett** sería una *materialidad vibrante* de estos cuerpos terrestres; en la medida en que reconozco su agencia y despiertan en mí ciertas actitudes y estados de ánimo, casi a modo de encantamiento, así como una predisposición para dejarme sorprender por estos encuentros.

1 Kate **Crawford** (2022), en su libro *Atlas de IA: poder, política y los costos planetarios de la inteligencia artificial*, habla del extractivismo de minerales como parte constitutiva de la estructura de esta industria, donde el litio aparece dentro de ese marco material. Más recientemente, Sebastián **Lehuedé** (2024) escribe el artículo «An Elemental Ethics for Artificial Intelligence: Water as Resistance Within AI's Value Chain», donde aborda la huella ambiental de la inteligencia artificial en relación con la extracción de litio para baterías recargables y la construcción de centros de datos.

Los salares no son entidades estables ni pueden pensarse como individuos, son siempre cambiantes y están en relación con una red de cuerpos conectados entre sí. Estas características reflejadas en imágenes podrían ayudar a observar patrones que permitan revelar cómo se han dado y pueden darse estas transformaciones, a modo de huellas de procesos vitales geológicos. Formas que quizás solo puedan ser vistas con determinadas tecnologías de procesamiento de imágenes. Es así que, en la búsqueda de revelar visualmente los patrones de comportamiento a escala espacio-temporal de los salares, decidí convertir las capturas en una base de datos que sirviera de insumo para el entrenamiento de un modelo generativo llamado StyleGAN-2, basado en algoritmos muy utilizados en el campo de la inteligencia artificial como lo son las Redes Generativas Antagónicas (GAN).

El modelo procesa cada imagen (**figuras 4** y **5**) con el objetivo de analizar sus patrones visuales, «aprender» cómo está hecha y plantear posibles cambios en su morfología. Los resultados terminan siendo imágenes en cierto sentido indeterminadas como consecuencia de un modelo de síntesis de imágenes potente pero imperfecto que debe combinar diversos tipos de objetos, escenas y texturas. De esta forma es posible obtener cientos de miles de variantes que desafían la consistencia en nuestra interpretación espacial ya que, aunque remiten a las originales, lo hacen de forma difusa, como cambios de estado constantes.

Estuve un tiempo navegando por el llamado «espacio latente» del modelo, una metáfora utilizada en estas tecnologías para describir un territorio vectorial donde se encuentran las posibles imágenes a emerger.[2] Experimenté con muchas variantes aleatorias y obtuve resultados que me interesaban, pero me inquietaba más la idea de encontrar una manera de observar la generación y transformación constante de estas imágenes. Es así que me pregunté por la posibilidad de delegar esta navegación utilizando datos o elementos externos que puedan recorrer el modelo y armar una narrativa a partir de visualizar este gesto.

2 El término *espacio latente* es muy utilizado en el campo del aprendizaje automático (*Machine Learning*) para hacer referencia a la forma en que las redes neuronales representan, codifican y decodifican datos. Autores como Ekin Tiu, Jaroslaw Drapala o Ian Goodfellow tienen diversos artículos al respecto.

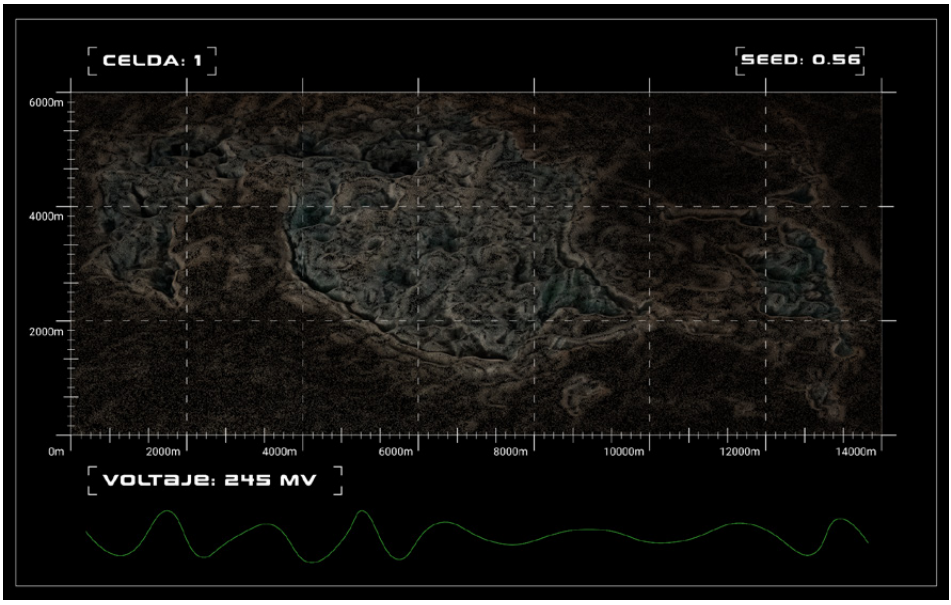


Figura 4. Visualización de pantalla.

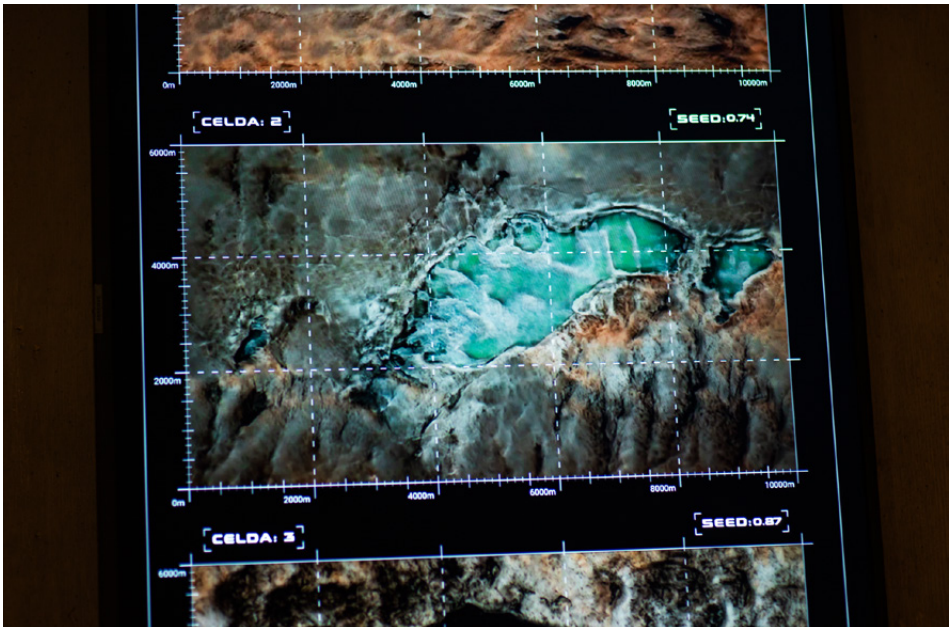


Figura 5. Visualización en la instalación *Cristalizar el vacío*, 2025. Foto de Francesca Cantore.

La sal y su comportamiento: los experimentos

Las primeras pruebas para generar imágenes con información externa incluyeron la utilización de datos hidrológicos de entidades chilenas y argentinas para el control del agua; sin embargo, la distancia poética que percibía entre las imágenes y estos datos me hizo plantear otras alternativas. Es cuando decidí acercarme a explorar uno de los elementos más relevantes dentro de esta problemática: la sal, un mineral sobre el que versa mi interés y que está muchísimo más presente en la vida cotidiana de lo que solemos notar.

La sal aparece no solo en la alimentación, sino también en procesos tecnológicos, industriales, corporales y culturales. Aunque casi desapercibida, actúa como una fuerza elemental que atraviesa múltiples formas de vida, modelando comportamientos y equilibrios ecológicos. En la hipótesis de Gaia, formulada por el químico James Lovelock en los años setenta, se postula que la salinidad de los océanos es regulada activamente por las complejas relaciones de la biosfera, manteniéndose constante y óptima para la vida a pesar de la incesante aportación de sal mediante los ríos. Las relaciones que establece la sal con otros elementos pueden llegar incluso a desarmar algunas ideas relativas a los límites entre vida y materia, cuya frontera ya fue pensada como un territorio difuso hace cien años por el mineralogista ruso Volodymyr **Vernadsky** (1926), en su libro *La Biósfera*.[3] Para él, la evolución de la materia viva crea nuevos cuerpos inertes, demostrando que la acción biológica modifica constantemente la composición de la Tierra. Si pensamos en la continuidad entre la vida acuática y los fósiles, el llamado tiempo profundo, podemos decir que contiene información de biosferas anteriores. Quizás podríamos argumentar que esta continuidad también es posible en la materialidad de la sal.

Empecé a experimentar la generación de cristales de sal realizando ejercicios muy sencillos pero que pusieron a prueba las nociones de cultivo y crecimiento más comunes. Disponiendo sal y agua en distintas proporciones, fui observando durante semanas el surgimiento de estructuras sólidas cristalinas de diversos tamaños, procesos durante los cuales algunas variables climáticas de temperatura, humedad y luz fueron influyendo en su velocidad y morfología. Sin duda, empezaba a resonar la idea de que la sal tiene una vitalidad propia al evidenciar, como menciona Manuel **De Landa** (2017) en su texto *Mil años de historia no lineal*, la tendencia de la materia no-orgánica a autoorganizarse y generar patrones que parecen predecibles, como una creatividad inherente a su propia materialidad. Sostener que la sal tiene un comportamiento o una agencia puede interpretarse a partir de su teoría de los ensamblajes, donde la emergencia de cristales se

3 Vladímir Ivanovich Vernadski, científico ruso y uno de los padres de la geoquímica, plantea en *La Biosfera* (1926) una visión integradora de la naturaleza, cuya teoría de desarrollo de la Tierra sería retomada posteriormente por James Lovelock.

produciría por la forma dinámica de entrar en relación con otros elementos. Este sería un proceso que se da dentro de sus propias escalas de tiempo, donde se toman ciertas decisiones para la organización de las partículas y la formación de su estructura. La sal puede pensarse, así, incluso como un archivo mineral que contiene las huellas de su propia historia de relaciones materiales, una memoria de condiciones y procesos que determina sus transformaciones (**figura 6**).

Fui planteando entonces la posibilidad de explorar con distintos medios esta forma de vida mineral, pensando en observar otras relaciones donde se manifieste su agencia de tal forma que puedan hacerse visibles estos procesos, y traducirlos a otros gestos o lenguajes.

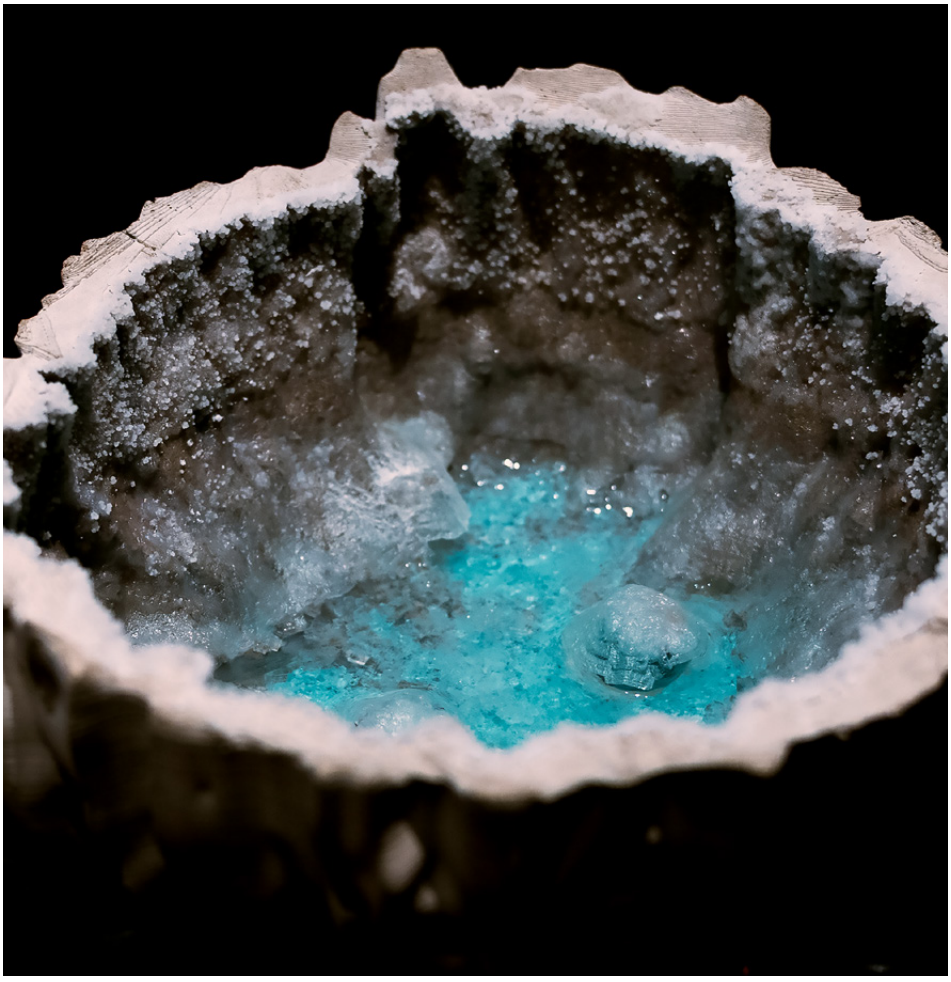


Figura 6. Detalle de la instalación, 2026. Foto: Juan Sebastián Jaramillo.

Cómo imaginar una batería

En conversaciones sobre estos experimentos con sal, comencé a vincular referencias que parecían aisladas. Como la historia del encuentro de un minero momificado por el cobre hace cinco siglos en el norte de Chile; o de las comunidades en los bordes del Salar de Uyuni, en Bolivia, que construyen sus casas con bloques de sal, y situaciones quizás más cotidianas con relación a la corrosión de las arquitecturas costeras tropicales por las altas concentraciones de salinidad en atmósferas marinas. Ejemplos en que la sal se manifiesta como un agente activo que transforma cuerpos y estructuras a lo largo del tiempo.

Esta relación de agencias materiales entre la sal y los metales nos puede remitir a la idea de que abordar un pensamiento ecológico contemporáneo implica la extraña conciencia de que las cosas que pensamos inertes, fijas y estables, en realidad están actuando constantemente de diversas maneras; al mismo tiempo que muestra la tendencia humana a ajustar las cosas a nuestras escalas de tiempo y espacio. Timothy Morton (2023) señala esto en su libro *Arquitectura sin Naturaleza*,[4] cuando explica que las condiciones de actividad espacio-temporales de muchos objetos exceden las dimensiones humanas y tienen una realidad más amplia, irreductible a sus componentes. Encontrar una forma de trabajar en relación con algo que no es dinámico según nuestra percepción y nuestra experiencia contemporánea del tiempo, para reflexionar sobre estos contrastes de la realidad a través de traducciones o mediaciones artificiales, me pareció el camino a explorar.

Hace aproximadamente tres años realicé una residencia artística en Bourges, Francia. Esta ciudad tiene la particularidad de estar construida en torno a un gran pantanal que, aunque sirvió de barrera durante la «Guerra de los cien años», en la actualidad constituye una reserva natural con gran biodiversidad. Durante mi estancia, abordé cómo los procesos de descomposición naturales alteraban la noción de paisaje a una velocidad más rápida que la habitual en otros lugares. Como parte de una instalación resultante, desarrollé un par de MFC, o celdas de combustible microbiano, dispositivos que permiten convertir la actividad microbial en energía. Así, la energía generada por los microorganismos del pantano fue utilizada para modificar registros visuales sobre este mismo lugar. Durante la investigación para desarrollar estas celdas, encontré otros tipos de baterías que pueden construirse a partir de metales.

Un tipo de batería que utiliza como principio este fenómeno corrosivo común de la vida cerca al mar es la que se realiza con celdas *redox*, sistemas que funcionan gracias a reacciones químicas de reducción y oxidación que ocurren

4 La idea de que las cosas no son estables ni fijas y que exceden los marcos humanos espacio-temporales es desarrollada en la argumentación del término *hiperobjeto* a lo largo de diversos textos de Timothy Morton.



Figura 7. Detalle de las esculturas flotantes de la instalación, 2026. Foto: Juan Sebastián Jaramillo.

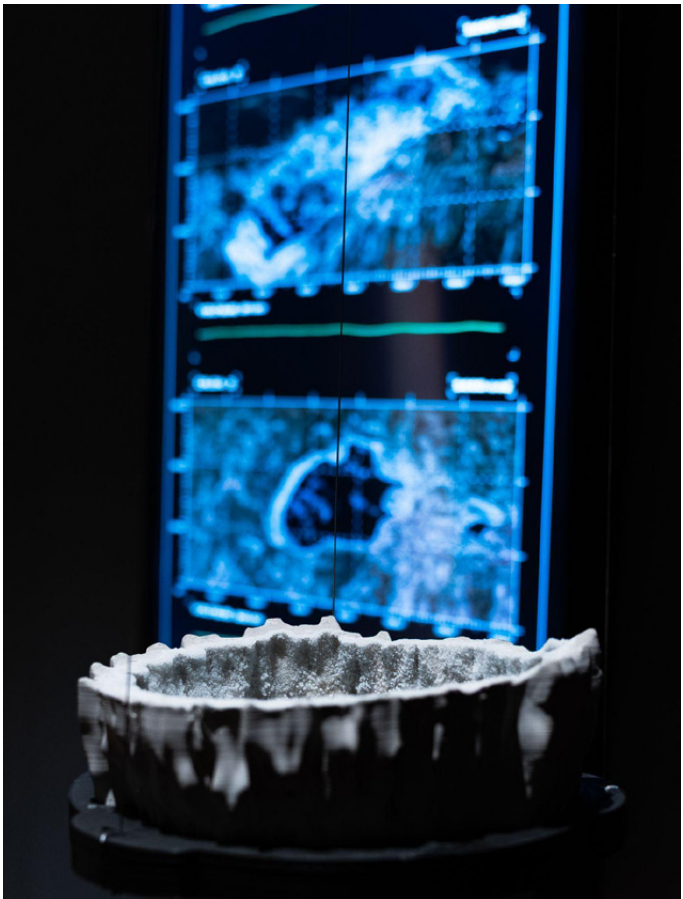


Figura 8. Detalle de escultura flotante de la instalación, 2026. Foto: Juan Sebastián Jaramillo.

al mismo tiempo. Es decir, un tipo de metal se oxida, lo que libera electrones, y otro que recibe estos electrones, se reduce. Este viaje de electrones es posibilitado gracias a un medio líquido conductivo y es ahí donde entra la sal, facilitando este movimiento que finalmente produce electricidad. Experimenté con el desarrollo de una celda redox que utiliza zinc y cobre como metales, donde el medio salino que permite la producción de energía es al mismo tiempo la fórmula para la generación de cristales utilizada en los experimentos descritos anteriormente con la sal. Diseñé una celda abierta al intercambio con la temperatura y la humedad del ambiente, permaneciendo en estado de reposo. Durante este período de prueba, pude sensar electrónicamente la energía resultante y encontrar algunas variaciones correspondientes a los días más cálidos y húmedos. Semanas después, cuando se daba el proceso de cristalización, la sal dejaba de actuar como medio conductor y la energía resultante se apagaba.

La doble agencia de la sal, tanto para generar electricidad como para organizar sus partículas en cristales, me dio la pauta para pensar un sistema dentro de los lenguajes de las artes tecnológicas donde los tiempos en que funciona la vida de la sal no corren a velocidad humana, y la tecnología de inteligencia artificial involucrada funciona como medio expresivo de sus transformaciones, proponiendo visualizar posibles escenarios terrestres con relación a estas otras escalas dentro de un marco de ficción (**figuras 7** y **8**).

Cristalizar el vacío

Pensar hoy la forma en que las tecnologías contemporáneas han transformado las prácticas artísticas requiere cuestionar la línea difusa que aparece en el cotidiano entre realidades digitales y analógicas, misma que opaca cada vez más los procesos de su funcionamiento. Abordar la dimensión técnica de esta obra, donde se involucran sal, metales, imágenes y algoritmos, me permitió plantear formas de composición entre lenguajes de las artes y de las ciencias al buscar una manera de observar en el tiempo los movimientos minerales.

La operación de traducir la energía generada durante los procesos de cristalización de la sal en datos algorítmicos y utilizarla como variable de navegación de un modelo de inteligencia artificial, terminó concibiéndose como un sistema que funciona a modo de una interfaz especulativa de expresiones más-que-humanas; allí, la agencia de la sal manifiesta un comportamiento que se convierte en narrativas visuales que remiten a las crisis de los territorios como efecto de la intensa actividad extractiva de minerales indispensables para sostener las formas aceleradas de producción actual.

Cabe mencionar que la producción de energía de las celdas en esta instalación es tan baja que no es funcional para la gran mayoría de las cosas que hoy requieren de electricidad, siendo a la vez su proceso de generación tan lento que se

contrapone a la base de recursos intensivos y veloces que los modelos generativos de texto e imágenes requieren para funcionar.

La obra propone abordar esta contradicción donde un sistema abierto, inestable y de bajo consumo es conectado a un sistema algorítmico de consumo intensivo cuya tecnología generativa de inteligencia artificial es usada para hablar sobre la misma crisis ecológica que su existencia ahonda. Es en esta situación paradójica donde observo una posibilidad crítica y, a la vez, poética al conectar una interfaz *low-tech,* que propone operar desde la disfuncionalidad al realizar un gesto de desviación del sistema generativo para orientarlo a la creación artística contemporánea, con la indeterminación visual que resulta de un programa pensado originalmente para la optimización de imágenes.

Las formas resultantes de estas imágenes en la instalación remiten a geografías inhabitadas y desconocidas de nuestro planeta, paisajes cuya velocidad de transformación propuesta por el sistema genera una sensación de inestabilidad y extrañeza, remitiendo por momentos a topografías que podrían pertenecer al imaginario de otros mundos. Más allá de pensarlo como una visualización lineal de datos que traduce literalmente la agencia de la sal, la instalación se aproxima a un funcionamiento oracular en el sentido de que las formas de interpretar estas señales o datos muestran posibles realidades alternativas del presente o el futuro de los salares en el triángulo de litio.

Al mismo tiempo, en un momento cuando las tecnologías de inteligencia artificial se deben entender más como un gran complejo de recursos energéticos, humanos, minerales, políticos y económicos, que apunta a una tecnocracia como sostén de los modos de producción y menos como una salida a las múltiples crisis planetarias que atravesamos, se vuelve necesario, si no urgente, plantear desde las prácticas artísticas modos de cuestionar o desviar los usos de estas tecnologías a la vez que proponer otro tipo de vínculos y escenarios más horizontales en las relaciones con entidades y cuerpos más-que-humanos.

En el marco de esta idea, la instalación (**figura 9**) busca señalar la dependencia que tienen los sistemas tecnológicos contemporáneos de los sistemas acuíferos y minerales del planeta: salares, cuencas y ríos cuya extracción en zonas de alto estrés ahonda cada vez más sus condiciones de existencia. *Cristalizar el vacío* surge de esta forma como una metáfora donde el litio aparece como el residuo sólido de un paisaje que se desvanece, y los cristales de sal como huellas minerales de una evaporación irreversible.

Continuar la exploración de lenguajes en el cruce arte-tecnología implica asumir que las tecnologías no son neutrales, sino que están inmersas en determinadas formas de concebir el mundo. El *slogan* que hoy se coloca a estas tecnologías como «inteligentes» o «creativas» solo responde a intereses de sostener estas mismas estructuras, disfrazar ideologías con empresas y apuntar a la dependencia acelerada de sistemas que reducen y deshumanizan posibilidades

de intercambios, complejidad y diversidad en nuestra relación con la realidad. Contrarias a la estética dominante y a los fines utilitarios en la producción de los sistemas de inteligencia artificial, las propuestas desde las artes, en este sentido, deben remarcar la construcción colectiva, la práctica y el pensamiento situado como parte fundamental de los procesos que abordan estas tecnologías. post(s)



Figura 9. *Cristalizar el vacío*, 2026. Foto: Gustavo Sosa, Fundación Andreani.

Referencias

Bennett, J. (2022). *Materia vibrante: Una ecología política de las cosas*. Caja Negra.
Crawford, K. (2022). *Atlas of AI: Power, politics, and the planetary costs of artificial intelligence*. Yale University Press.
De Landa, M. (2017). *Mil años de historia no lineal*. Editorial Gedisa.
Lehuedé, S. (2024). An elemental ethics for artificial intelligence: Water as resistance within AI's value chain. *Philosophy & Technology*, 37(1). https://doi.org/10.1007/s13347-024-00703-3
Morton, T. (2023). *Arquitectura sin Naturaleza*. Bartlebooth.
Vernadsky, V. (1926). *La Biosfera*. Leningrado: Nauchno-Tekhnicheskoe Izdatelstvo.

Políticas de la revista

post(s) solicita y publica artículos tanto de investigación empírica y teórica, como de reflexión conceptual sobre prácticas profesionales y creativas. Cada edición propone un eje temático, cuya relevancia en la sociedad contemporánea permite que pueda ser abordado desde la escritura académica formal, como a través de las actividades creativas y artísticas; es un puente entre teoría y práctica.

Secciones

- **Akademos**: investigaciones académicas sobre los temas propuestos por el editor invitado. En ocasiones se incluyen traducciones de textos que no circulen en español. Esta sección pasa por un proceso arbitrado de revisión de pares (*blind peer review*). Extensión: 5 000 - 5 500 palabras.
- **Radar:** investigaciones que funcionan como un termómetro de transformaciones o comportamientos sociales que se producen en relación al tema central de la serie. Esta sección pasa por un proceso arbitrado de revisión de pares (*blind peer review*). Extensión: 4 000 - 4 500 palabras.
- **Videre:** presentación de un ensayo o proyecto visual realizado por artistas o seleccionado por curadores. Esta sección no es arbitrada y se realiza por invitación. Extensión a determinar según la propuesta.
- **Praxis:** ensayos y reflexiones sobre la práctica artística escritos en formatos experimentales, entrevistas o testimonios en primera persona. Estos ensayos no son arbitrados y se publican a criterio de los editores de post(s). Extensión: no puede exceder las 2 500 palabras.

Condiciones de colaboración

- Todos los artículos deben ser originales, inéditos y no haber sido presentados en ninguna otra publicación ni estar evaluados en otra publicación simultáneamente.
- Los autores son responsables del contenido de sus artículos.
- El Consejo Editorial de post(s), después de someter al artículo a la lectura por parte de pares, y de acuerdo a las recomendaciones que realicen –que serán entregadas al postulante en un informe–, se reserva el derecho de publicar el artículo y de seleccionar la sección en la cual aparecerá publicado.
- post(s) se reserva el derecho de hacer las correcciones de estilo que considere convenientes, sin alterar el contenido del artículo.

Magazine policies

post(s) asks for and publishes articles on empirical and theoretical research, as well as conceptual reflections about professional and creative practices. Each edition proposes a thematic axis whose relevance in contemporary society allows an approach from formal academic writing as well as through creative and artistic activities, it's a bridge between theory and praxis.

Sections

- **Akademos:** academic research about issues proposed by the guest editor. In some occasions, translations of texts that do not circulate in Spanish are included. This section is subject to a blind peer review arbitration process. Words: 5 000 - 5 500.
- **Radar:** research that acts as a thermometer for transformations or social behavior produced in relation to the main theme of the series. This section is subject to a blind peer review arbitration process. Words: 4 000 - 4 500.
- **Videre:** essay or visual project done by artists or picked by curators. This section is not subject to arbitration and is done by invitation of the editor. The extension is evaluated according to each proposal.
- **Praxis:** essays and reflections about artistic praxis written in experimental formats, interviews or first person accounts. These essays are not subject to arbitration and are published by the editors of post(s) discretionally. Words: 2 500

Collaboration conditions

- All articles must be original, unpublished and must not appear on any other publication. Likewise they must not be evaluated simultaneously in other publications.
- Authors are responsible for the contents of their articles.
- The Editorial Committee of post(s), after forwarding the article for peer review and in accordance with the recommendations given (which will be handed to the author in a report) will reserve the right to publish the article and to pick the section in which it will be published.
- post(s) reserves the right to make the style corrections it deems convenient without altering the contents of the article.



post(s) es una publicación anual del Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas de la Universidad San Francisco de Quito USFQ. Su propósito es reflexionar sobre las discusiones y debates que tienen lugar dentro de los estudios culturales y las prácticas artísticas, tanto a nivel local como regional e internacional.

Los ejes temáticos de **post(s)** se construyen en conjunto entre los integrantes del Comité Editorial y los editores invitados a colaborar con la publicación. Cada edición pone énfasis en la praxis profesional, artística y académica —la creación es un eje aglutinante de esta publicación. **post(s)** publica textos de investigación académica, creando también espacios para formas experimentales y performativas de escritura y producción de conocimiento.

Los artículos de **post(s)** se publican en inglés y/o en español. Además, en cada número se traducen al español textos relevantes para el tema de la edición que circulan únicamente en inglés y que el Comité considera fundamental poner a circular en un contexto hispanohablante.

La publicación tiene como público principal a las comunidades académicas vinculadas a la investigación post disciplinar, y a un público más amplio interesado en comprender las transformaciones de la sociedad contemporánea, vistas desde una perspectiva vinculada a las teorías críticas, los estudios culturales, el criticismo cultural.

post(s) is an annual publication of the College of Communication and Contemporary Arts of the Universidad San Francisco de Quito USFQ. It reflects on discussions and debates that take place within and between cultural studies and artistic fields, both locally and regionally and internationally.

The thematic interests of **post(s)** are developed amongst the members of the Editorial Committee and guest editors, whom are invited to collaborate with the publication. Each edition emphasizes on professional, artistic and academic praxis –creation is an agglutinating axis of this publication. **post(s)** publishes more traditional academic texts, along with experimental and performative forms of writing and knowledge production.

The articles are published in Spanish and/or English. In addition, each issue includes translations of seminal texts that circulate only in English. Translations are chosen by the Editorial Committee which takes into account both the relevance of the text to the issue's theme, and the importance of sharing influential texts within a Spanish-speaking context.

The main audience of the publication are academics interested in post disciplinary research, and a wider public interested in understanding the transformations of contemporary society, from a critical and cultural studies perspective.

USFQ | COCOCI