

nodo

REVISTA DE INVESTIGACIÓN – CREACIÓN

Rectora

MARY FALK DE LOSADA

Vicerrectora académica

DIANA ISABEL QUINTERO

Vicerrector de Ciencia, Tecnología e Innovación

EDWIN ALFREDO REYES GUZMÁN

Secretaría General

MARTHA LUCÍA CARVALHO

Decano Facultad de Artes

HUMBERTO PARGA HERRERA

Directora del Fondo Editorial

LORENA RUIZ SERNA

nodo

Volumen 20 Número 40

enero-junio 2026

10.54104/nodo.v20n40

Editora

María Luisa Passarge

Corrección de estilo

La Cabra Ediciones

Diseño editorial y diagramación

María Luisa Passarge

Portada

Maribel Portela, *Retoño*, 2022,

PVC y hueso, 23 × 38 × 21 cm

ISSN: 1909-3888

ISSN (en línea): 2346-092X

Correspondencia

revista.nodo@uan.edu.co

Carrera 3 Este núm. 47a-15, Bloque 6

Código postal 11031, Bogotá, Colombia

Teléfono: (+57) 1 315 2980

<http://revistas.uan.edu.co/index.php/nodo>

Indexaciones

Latindex Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas en América Latina, el Caribe, España y Portugal

Dialnet Portal de difusión de la producción científica hispana, Universidad de La Rioja, España

Clase Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

Ulrich's Periodicals Directory, Estados Unidos

IBSS International Bibliography of the Social Sciences, Inglaterra

ARLA Asociación de Revistas Latinoamericanas de Arquitectura

ESCI Emerging Sources Citation Index, Thomson Reuters

Redib Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico

Comité Editorial • Editorial Committee

Argentina

JULIANA MARCÚS | Sociología

Doctora en Ciencias Sociales

Universidad de Buenos Aires

Brasil

LILIAN AMARAL | Arte

Posdoctora en Artes

Universidad Federal de Goiás

Chile

FRANCISCO SABATINI DOWNEY | Sociología

Doctor en Planificación Urbana

Pontificia Universidad Católica de Chile

Italia

LILIANA FRACASSO LAMPARIELLO | Arquitectura

Doctora en Geografía

Accademia di Belle Arti di Venezia

Colombia

HUMBERTO PARGA HERRERA | Diseño Industrial

Doctor en Educación y Sociedad

Universidad Antonio Nariño

RITA HINOJOSA DE PARRA | Artes Plásticas

Especialista en Docencia Universitaria

Universidad Antonio Nariño

JUAN FERNANDO PARRA | Diseño Industrial

Doctor (c) en Arte y Arquitectura

Universidad Antonio Nariño

España

MANUEL DELGADO RUIZ | Historia del Arte

Doctor en Antropología

Universidad de Barcelona

MARÍA DEL PILAR SAIZ CERREDA | Literatura

Doctora en Filología

Universidad de Navarra

México

GABRIELA DE LA PEÑA ASTORGA | Ciencias de la Comunicación

Doctora en Antropología del Espacio y el Territorio

Universidad Autónoma de Coahuila



Todos los artículos publicados en **nodo** se encuentran disponibles en el portal de revistas especializadas de la Universidad Antonio Nariño | <http://revistas.uan.edu.co/index.php/nodo> y en Dialnet | <http://unirioja.es/servlet/revista?codigo=14493>

Comité Científico • Scientific Committee

Alemania

RICARDO ADRIÁN VERGARA DURÁN |
Antropología
Doctor en Geografía
Investigador independiente

Argentina

SILVIA D. MATTEUCCI | Ciencias Biológicas
Doctora en Fisiología Vegetal
Ecóloga
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

ADOLFO BELTZER | Biología
Doctor en Biología
Universidad Autónoma de Entre Ríos

Brasil

MARIO DOS SANTOS | Arquitectura
Doctor en Ingeniería de Producto
Pontificia Universidade Católica do Rio
Grande do Sul

Chile

HUGO MONDRAGÓN LÓPEZ | Arquitectura
Doctor en Arquitectura y Estudios Urbanos
Pontificia Universidad Católica de Chile

FULVIO ROSSETTI | Arquitectura
Doctor en Arquitectura y Estudios Urbanos
Pontificia Universidad Católica de Chile

Colombia

FAVIO GONZÁLEZ GARAVITO | Biología y
Química
Doctor en Biología
Universidad Nacional de Colombia
MAURICIO MUÑOZ ESCALANTE | Arquitectura
Magíster en Arquitectura
Universidad Antonio Nariño

España

JOSEP CERDÀ y FERRÉ | Arte
Doctor en Artes
Universitat de Barcelona

ANA TOMÁS MIRALLES | Arte y Gráfica
Magíster en Cerámica
Doctora en Bellas Artes
Universidad Politècnica de València

Italia

LAURA FREGOLENT | Arquitectura
Doctora en Urbanismo
Istituto Universitario di Architettura
di Venezia

México

JOSÉ FUENTES GÓMEZ | Ciencias
antropológicas
Doctor en Ciencias Sociales
Universidad Autónoma de Yucatán

ADRIANA INÉS OLIVARES GONZÁLEZ |
Arquitectura
Doctora en Arquitectura y Urbanismo
Universidad de Guadalajara

VERÓNICA LIVIER DÍAZ NÚÑEZ | Arquitectura
Doctora en Ciudad, Territorio y
Sustentabilidad
Universidad de Guadalajara

DANIEL GONZÁLEZ ROMERO | Arquitectura
Doctor en Urbanismo y Arquitectura
Universidad de Guadalajara

Reino Unido

NUBIA ZULMA NIETO FLORES | Relaciones
internacionales
Doctora en Geografía
Investigadora independiente de los países
mediterráneos y latinoamericanos

Árbitros • Referees

Argentina

PATRICIA FOGELMAN | Filosofía e Historia
de las Civilizaciones
CONICET / UNTREF, Programa
Transversal-GRAMA, Centro Materia, IIAC

SOFÍA ZURBRIGGEN | Filosofía y Política
latinoamericana
Centro de Investigación de la Facultad
de Filosofía y Letras/CONICET

Colombia

JULIANA ATUESTA ORTIZ | Artes Escénicas
Pontificia Universidad Javeriana

STIVEN BOHÓRQUEZ | Historia del Arte
y Musicología
Universidad de Antioquia

Ecuador

MARIO MARINO MADROÑERO MORILLO |
Antropología
Universidad de las Artes

España

SUSANA PÉREZ TESTOR | Psicología
Universitat Ramon Llull y Conservatorio
Superior de Danza, Institut del Teatre

MIGUEL ANXO RODRÍGUEZ GONZÁLEZ |
Historia del Arte
Universidad de Santiago de Compostela

GREGORIO VICENTE NICOLÁS | Expresión
Musical
Universidad de Murcia

México

ANA JULIA ARROYO URIÓSTEGUI | Historia
del Arte
Universidad Autónoma Metropolitana

MARÍA DEL CARMEN BERNÁRDEZ DE LA
GRANJA | Diseño y Estudios Urbanos
Universidad Autónoma Metropolitana

ARMANDO CRISTETO PATIÑO TORRES |
Fotografía y Artes Visuales
Investigador independiente

ANDRÉS DE LUNA | Ciencias Sociales
Universidad Autónoma Metropolitana

ADRIANA ESPINOZA CERVIÑO | Filosofía
Contemporánea
Universidad Autónoma del Estado de México

DANIEL FAJARDO MONTAÑO | Arte
Universidad Autónoma Metropolitana

OLIVIA FRAGOSO SUSUNAGA | Crítica de la
Cultura y Creación Artística
Universidad Autónoma Metropolitana

IKER GÓMEZ DE LA HOZ | Humanidades,
Lenguaje y Cultura
Universidad Veracruzana

RENATO GONZÁLEZ MELLO | Historia del Arte
Universidad Nacional Autónoma de México

GABRIELA PALOMA IBÁÑEZ VILLALOBOS |
Artes Visuales
Universidad Autónoma Metropolitana

DIEGO LIZARAZO ARIAS | Filosofía
Universidad Autónoma Metropolitana

ANTONIO PEDRO MOLERO SAÑUDO |
Historia del Arte
Investigador independiente

JORGE MORALES MORENO | Urbanismo
Universidad Autónoma Metropolitana

ANDREA MARCOVICH PADLOG | Estética
Universidad Autónoma Metropolitana

SANDRA AMELIA MARTÍ | Pensamiento
Estratégico y Estudios Urbanos
Universidad Autónoma Metropolitana

LILIANA MASCAREÑAS GONZÁLEZ |
Relaciones Internacionales
Universidad del Claustro de Sor Juana

JUAN MANUEL OLIVERAS y ALBERÚ |
Heurística y Hermenéutica del Arte
Universidad Autónoma Metropolitana

JORGE GABRIEL ORTIZ LEROUX | Diseño
y Estudios Urbanos
Universidad Autónoma Metropolitana

FAUSTO EDUARDO RODRÍGUEZ MANZO |
Diseño (Confort Acústico)
Universidad Autónoma Metropolitana

SILVIA ISIS SAAVEDRA LUNA | Comunicación
y Política
Universidad Autónoma Metropolitana

ELENA ESPERANZA SEGURAJÁURGUI
ÁLVAREZ | Artes Visuales
Universidad Autónoma Metropolitana

LUIS JORGE SOTO WALLS | Arquitectura
Universidad Autónoma Metropolitana

FRANCISCO GERARDO TOLEDO RAMÍREZ |
Media Studies
Universidad Autónoma Metropolitana

MARÍA PENÉLOPE VARGAS ESTRADA |
Estudios Transdisciplinarios de la Cultura
y la Comunicación
Universidad Autónoma Metropolitana



Perfil editorial

La revista **nodo** es una publicación semestral editada por la Facultad de Artes y la Vicerrectoría de Ciencia, Tecnología e Innovación (VCTI) de la Universidad Antonio Nariño (UAN), en Bogotá, Colombia.

Publica artículos de investigación y creación científica y tecnológica, de reflexión y de revisión en **artes y humanidades**, con ejes transversales como **ciudad, industrias creativas y culturales, estéticas emergentes**, procesos derivados de la **investigación creación** que, desde estructuras disciplinadas y planificadas, generen nuevos conocimientos, desarrollos tecnológicos e innovaciones aplicados a temas coyunturales que impactan a las sociedades en general.

La revista **nodo** está dirigida a investigadores, docentes y estudiantes.

revista.nodo@uan.edu.co

Editorial profile

nodo Magazine is a biannual publication edited by the Faculty of Arts and the Vice-Rector's Office for Science, Technology and Innovation (VCTI) from the Antonio Nariño University (UAN), in Bogotá, Colombia.

It publishes articles documenting research and creation in science and technology, as well as reflections and revisions in the **arts and humanities**, with transversal axes such as **cities, creative and cultural industries, emerging aesthetics**, processes derived from **research creation** that, from disciplined and planned structures, generate new technological developments, knowledge and innovation applied to conjunctural issues that impact societies in general.

The **nodo** Magazine is written for researchers, teachers and students.

revista.nodo@uan.edu.co

Contenido

REVISTA **nodo** 40 | enero-junio 2026

- 8** Presentación
Presentation
- 10** Prólogo
Prologue
NORMA PATIÑO
- 12** *Feral*. Prácticas de investigación-creación
Feral. Research-creation practices
LUZ MARÍA SÁNCHEZ CARDONA
- 32** Teresa Margolles, Laura Valencia y Fabiola Rayas: una obra cuerpo a cuerpo con la violencia
Teresa Margolles, Laura Valencia and Fabiola Rayas: a work that confronts violence head-on
CAROLINE PERRÉE
- 52** Imagen, figura y salvajismo: una apuesta afectiva desde la práctica artística en la conformación de imaginarios en resistencia
Image, figure, and savagery: an affective commitment from artistic practice in the shaping of imaginaries in resistance
JULIANA ROJAS GUTIÉRREZ
- 62** Mirar desde adentro: producción audiovisual indígena frente a la violencia del archivo
Looking from within: Indigenous audiovisual production confronting the violence of the archive
MARÍA CRISTINA LUNA TAMAYO
- 71** Mujeres y diosas. La cuerpa lésbica como posibilidad enunciativa en las artes visuales. Ensayo crítico-creativo desde la práctica artística y el archivo autobiográfico
The lesbian body as an enunciative position in the visual arts. A critical-creative essay from artistic practice and the autobiographical archive
LILA JAMIESON

- 84** Estéticas de los comunes sobre el fenómeno migratorio en la obra de Zanele Muholi, Marta Palau y Lara Ruiz
Aesthetics of the commons on the migratory phenomenon in the work of Zanele Muholi, Marta Palau and Lara Ruiz
 RAQUEL LARA RUIZ Y FELISMINO BORGES DA SILVA
- 114** Solidaridad, dolor y resistencia: el mural de Sofía Bassi y sus colegas rupturistas tras las rejas
Solidarity, pain and resistance: the mural by Sofía Bassi and her fellow activists behind bars
 DINA COMISARENCO MIRKIN
- 126** Trazos para una mirada
Traces toward a concept of gaze
 SILVIA PAPPE
- 140** Praxis epistemológica: arte e investigación como procesos de producción de conocimiento
Epistemological praxis: Art and investigation as process of knowledge production
 MABEL ARELLANO LUNA Y ELSA HERRERA
- 156** Performance político y acción colectiva. Dispositivos pedagógicos para el cambio social
Political performance and collective action. Pedagogical tools for social change
 GUADALUPE OLIVIER TÉLLEZ
- 168** Cuando el espacio recuerda: *La muerte sale por oriente*
When space remembers: Death rises in the East
 CECILIA ITZEL NORIEGA VEGA
- 176** Danzar en época de guerra. Una mirada al expresionismo alemán y a las raíces del butoh
Dance in times of war. A view to the german expressionism and the roots of butoh
 NAYELI PÉREZ MONJARAZ
- 187** La transexualidad en la obra fotográfica de Susana Casarin
Transsexuality in the photographic work of Susana Casarin
 NORMA SALAZAR

Dossier de arte

- 102** Maribel Portela. Retorno al reino vegetal
Maribel Portela. Return to the vegetal kingdom
IRVING DOMÍNGUEZ
- 150** Ciudad futura. Panoramas utópicos y distópicos
The future city. Utopian and dystopian panoramas
MARÍA CAMPIGLIA CALVEIRO

El Faro de Nodo

- 195** *Naó: sanación sonora en espiral* como dispositivo de investigación-creación intercultural
Naó: spiral sound healing as an intercultural research-creation device
PAOLA TÁSAI

Reseñas

- 198** *Inés Amor y los primeros años de la Galería de Arte Mexicano*, de Eréndira Derbez
DINA COMISARENCO
- 200** *Por un arte al servicio del pueblo: Frente Nacional de Artes Plásticas (1952-1963)*,
de Raúl Cano Monroy
DINA COMISARENCO

- 204** Instructivo para autores

Presentación

Diversidad, activismos y transformaciones. Las mujeres en la investigación-creación artística

E N ESTE NÚMERO 40 DE **nodo** contamos con la Dra. **Norma Patiño** (México, 1957) como editora invitada. Fotógrafa, doctora en Diseño y Estudios Urbanos, maestra en Historiografía de México y diseñadora gráfica por la Universidad Nacional Autónoma de México, adscrita actualmente a la unidad Azcapotzalco de la Universidad Autónoma Metropolitana, ha dedicado más de tres décadas a la docencia y a la investigación, así como a una práctica artística y activista incansable. Su obra retratística, sus proyectos en comunidades indígenas y su lucha contra la violencia de género encarnan los ejes que atraviesan este número: cuerpo, memoria, territorio y transformación. Agradecemos profundamente su generosidad, rigor y visión para congregar y articular este volumen.

La convocatoria aspiraba a reunir voces de diversos países; sin embargo, encontró una respuesta contundente y mayoritariamente mexicana. Lejos de considerarse un desbalance, esta circunstancia revela la vitalidad, madurez y potencia crítica que las investigadoras-creadoras de este país han alcanzado en el campo de los estudios artísticos con perspectiva de género y decolonial. México, escenario de violencias estructurales profundas pero también de resistencias creativas incesantes, se erige aquí como un nodo epistemológico central que demuestra que el conocimiento situado no es una abstracción, sino una cartografía viva atravesada por el dolor, la memoria y la acción colectiva.

Este número reúne trece artículos que, desde enfoques complementarios, abordan las intersecciones entre creación artística, militancia feminista y transformación social. Un primer bloque se ocupa de metodologías y epistemologías de la investigación-creación. Figuran el ensayo de **Luz María Sánchez Cardona**, que introduce el léxico de “lo feral” y las “epistemologías ferales” como herramientas para una producción situada de conocimiento; **Mabel Arellano Luna** y **Elsa Herrera Bautista** reflexionan sobre la relación entre arte e investigación como procesos generadores de conocimiento cognitivo y estético; **Guadalupe Olivier Téllez** analiza el performance político como dispositivo pedagógico para el cambio social, y **Silvia Pappé** diserta en torno a la mirada como concepto articulador entre danza, dibujo y archivo.

Un segundo bloque aborda cuerpos, identidades y disidencias sexuales. **Lila Jamieson** reflexiona sobre la cuerpo lésbica como posibilidad enunciativa en las artes visuales, y construye un contraarchivo desde la práctica artística y el archivo autobiográfico. **Juliana Rojas Gutiérrez** indaga en el giro afectivo como modo de resistencia a partir de la imagen y la colaboración, y **Norma Salazar** analiza la obra fotográfica de Susana Casarin como herramienta de visibilización de personas transgénero y travestis.

Un tercer eje se articula en torno a violencia, memoria y activismos artísticos. **Caroline Perrée** traza un recorrido por tres generaciones de artistas mexicanas —Teresa Margolles, Laura Valencia y Fabiola Rayas— que han puesto el cuerpo contra la violencia en el espacio público. **Dina Comisarenko Mirkin** analiza el mural

colectivo creado en la cárcel de Acapulco por Sofía Bassi y sus colegas rupturistas, destacando el arte como forma de superación del dolor y la resistencia colectiva. **Cecilia Itzel Noriega Vega** estudia el proyecto *La muerte sale por oriente* de la artista Sonia Madrigal como una herramienta de denuncia contra la violencia de género desde la experiencia estético-afectiva. Finalmente, **Nayeli Pérez Monjaraz** nos ofrece una mirada filosófica y antropológica a la danza en contextos de guerra, desde el expresionismo alemán hasta las raíces del butoh.

Un cuarto bloque explora narrativas audiovisuales, archivo y miradas desde adentro. **María Cristina Luna Tamayo** analiza prácticas audiovisuales de mujeres creadoras indígenas como formas críticas de intervención en los regímenes hegemónicos de representación. **Raquel Lara Ruiz** y **Felismino Borges da Silva** proponen el concepto de “estéticas de los comunes” para abordar el fenómeno migratorio en la obra de Zanele Muholi, Marta Palau y Lara Ruiz.

Este conjunto de textos, que atraviesa generaciones, disciplinas y territorios, encuentra un puente en la sección **DOSSIER DE ARTE**, donde presentamos a dos artistas cuyas obras dialogan con los ejes centrales del número. El curador **Irving Ramírez** nos acerca a **Maribel Portela** y su exposición *Arboleda sonora*, un proyecto que indaga en las resonancias entre lo vegetal, lo sonoro y lo femenino. Por su parte, la artista **María Campiglia Calveiro** nos presenta *Ciudad futura. Panoramas utópicos y distópicos*, una reflexión visual sobre los imaginarios urbanos en tensión. Ambas propuestas operan como bisagras entre lo sensible y lo conceptual, lo íntimo y lo colectivo.

En la sección **FARO DE NODO**, la artista interdisciplinaria **Paola Tásai** nos comparte su proyecto *Naó: Spiral Sound Healing*, un dispositivo de investigación-creación intercultural que explora el sonido como espacio de memoria, resiliencia y transformación. Su obra sonora, anclada en sus raíces del norte de México, nos recuerda que la creación artística es también una práctica de sanación y reconexión con lo ancestral.

Finalmente, en la sección **RESEÑAS**, **Dina Comisarenco** presenta dos lecturas fundamentales para comprender la historia del arte mexicano del siglo xx: *Inés Amor y los primeros años de la Galería de Arte Mexicano*, de Eréndira Derbez, y *Por un arte al servicio del pueblo: Frente Nacional de Artes Plásticas (1952-1963)*, de Raúl Cano Monroy. Ambas obras contribuyen a llenar vacíos historiográficos y a visibilizar los esfuerzos colectivos por construir un arte comprometido con su tiempo.

Agradecemos a las autoras que hicieron posible este número. Sus voces, provenientes mayoritariamente de México pero también de España, Reino Unido y Francia, demuestran que la investigación-creación con perspectiva feminista es hoy un campo fértil, crítico y urgente. Invitamos a lectoras y lectores a sumergirse en estas páginas, convencidos de que el arte, cuando es pensado desde el cuerpo, el territorio y el activismo, no sólo representa el mundo: lo transforma. Gracias también a quienes fungieron como revisoras y revisores de los artículos. Sus observaciones fueron siempre una guía para cada una de las autoras.

Aprovechamos para extender la invitación a participar en el número del segundo semestre, **El museo frente al patrimonio de los pueblos originarios. Prácticas curatoriales, narrativas disruptivas y gestión del patrimonio cultural** (editora invitada: Dra. **Emilia Raggi Lucio**). Hasta entonces.

Dirección Editorial



Prólogo

Mujeres: voces que investigan, crean y transforman

NORMA PATIÑO

La experiencia de ser editora invitada del número 40 de la revista **nodo** ha representado para mí un privilegio y una valiosa oportunidad de aprendizaje. Este proceso ha superado ampliamente mis expectativas y adquiere un significado especial al estar dedicado a las investigadoras: mujeres de enorme talento cuyas reflexiones sobre el arte y la creación enriquecen profundamente este proyecto.

Reunir a creadoras, investigadoras y escritoras de gran calidad intelectual y humana ha sido, a la vez, un propósito y un sueño cumplido: acercarme al trabajo artístico desde la reflexión crítica y el análisis riguroso. El camino ha estado lleno de desafíos, desde la convocatoria abierta y la búsqueda de investigadoras en universidades, institutos y espacios independientes, hasta la invitación personal a mujeres reconocidas por sus destacadas trayectorias. La respuesta fue extraordinaria. El encuentro entre tantas perspectivas ha dado lugar a un espacio fértil para quienes dedican su labor a la investigación, la escritura, el arte y la creación.

El proceso editorial también implicó la selección y coordinación de revisores especializados para cada artículo, siguiendo estrictamente el sistema de evaluación por pares bajo la modalidad de doble ciego. A través de sus observaciones y recomendaciones, compartieron generosamente conocimientos y puntos de vista que enriquecieron cada texto. El resultado final ha sido incluso más significativo de lo que imaginaba; serán los lectores quienes, en última instancia, lo juzguen y valoren.

Agradezco a la Universidad Antonio Nariño por brindarme la oportunidad de estar al frente de este número. Asimismo, agradezco la posibilidad de trabajar junto a María Luisa Passarge, con quien el diálogo ha sido siempre estimulante y generoso. Compartir esta labor editorial con una profesional de su experiencia ha constituido una enseñanza invaluable.

En los últimos años, mis investigaciones sobre las mujeres me han permitido encontrar nuevas fuerzas para abordar problemáticas que requieren atención urgente desde los lenguajes y las herramientas de la creación: el arte, el diseño, la fotografía, el dibujo, la pintura, la danza y el arte sonoro, entre otros. Por ello, participar en este volumen representa para mí una profunda satisfacción.

En este 2026, cuando ya ha transcurrido la cuarta parte del siglo XXI, los espacios de diálogo se han ampliado y permiten nombrar, debatir y argumentar desde la investigación. En este escenario, la labor de las mujeres adquiere una relevancia particular, no sólo por los avances alcanzados en los estudios de género, los feminismos y las luchas por los derechos humanos, sino también por la necesidad de reconocer su contribución a la creación artística, la investigación y la escritura.

Este número busca dar testimonio de esa presencia y de la fuerza de un diálogo necesario entre mujeres, dedicado al trabajo de creación y dirigido a investigadores, investigadoras, docentes y estudiantes del ámbito académico. Aunque la convocatoria estuvo abierta a diversos países, tal vez sea significativo que las contribuciones reunidas provienen principalmente de voces latinoamericanas, especialmente de México, quizás como una respuesta a las preocupaciones de las mujeres investigadoras habitantes de un mundo en plena crisis y transición. Temas como la violencia, el indigenismo y los derechos humanos, el fenómeno migratorio, la comunidad LGBTQ+, así como las diversas formas de activismo, denuncia y protesta que atraviesan el discurso social contemporáneo, encuentran también resonancia en el campo artístico.

Los artículos reunidos abordan estas problemáticas con sensibilidad, sentido crítico y creatividad, desde enfoques transdisciplinarios que incorporan los nuevos medios, el performance, el arte sonoro, las mujeres en el muralismo y la exploración del cuerpo como territorio de enunciación. En ellos, el arte feminista, el arte lésbico, la danza y otras prácticas contemporáneas trazan formas de reflexión y expresión que responden a las inquietudes de nuestro tiempo. Ante la amplitud y riqueza de las propuestas, sólo queda invitar a las y los lectores a acercarse a este número: un caudal de miradas y un espacio de reconocimiento al trabajo de mujeres que, desde múltiples disciplinas y territorios, investigan, crean y transforman. ●

Feral. Prácticas de investigación-creación

Feral. Research-creation practices

LUZ MARÍA SÁNCHEZ CARDONA*

Resumen

Este ensayo introduce un léxico operativo y un procedimiento metodológico para abordar la investigación-creación como producción situada de conocimiento. Anclado en un punto de partida autoetnográfico marcado por la violencia en México, define aparato (percepción/archivo/activación), lo feral y epistemologías ferales junto con dos ejes posicionales: locus de enunciación y desplazamiento epistémico. Enmarca el aparato como un principio relacional de estructuración y lo feral como una orientación más allá de marcos domesticados de inteligibilidad. Propone la Investigación Artística Transdisciplinaria Basada en la Percepción (S-BTAR) como un procedimiento que vincula herramientas conceptuales con decisiones creativas. El argumento se evidencia a través de estudios de caso que incluyen *2487*, *detritus*, *power · room* y *Vis.[un]necesaria_1.01*.

Palabras clave • aparato, autoetnografía, feral, investigación-creación, S-BTAR.

Abstract

This essay introduces an operational lexicon and a methodological procedure for approaching research-creation as situated knowledge production. Grounded in an autoethnographic point of departure shaped by violence in Mexico, it defines apparatus (perception/archive/activation), the feral, and feral epistemologies, alongside two positional axes: locus of enunciation and epistemic displacement. It frames the apparatus as a relational structuring principle and the feral as an orientation beyond domesticated frameworks of intelligibility, and proposes Sensing-Based Transdisciplinary Artistic Research (S-BTAR) as a procedure that links conceptual tools to creative decisions. The argument is evidenced through case studies including *2487*, *detritus*, *power · room*, and *Vis.[un]necessary_force_1.01*.

Keywords • apparatus, autoethnography, feral, research-creation, S-BTAR.

* **LUZ MARÍA SÁNCHEZ CARDONA** | Investigadora en artes digitales y nuevos medios, arte sonoro y estudios sonoros, investigación artística e investigación-creación, transdisciplinarietà, estética, filosofía, historia del arte, literatura, pedagogía en artes. Universidad Oberta de Catalunya • <https://orcid.org/0000-0003-4279-9490> • studio@luzmariasanchez.com

FECHA DE RECEPCIÓN: 18 de febrero de 2026 • FECHA DE ACEPTACIÓN: 14 de abril de 2026.

Citar este artículo como: SÁNCHEZ CARDONA, L. M. (2026). *Feral*. Prácticas de investigación-creación. Revista *Nodo*, 20(40), enero-junio, pp. 12-31. doi: 10.54104/nodo.v20n40.2462

What counts is to be in the world, the posture is immaterial, so long as one is on earth.

BECKETT (1995: 116)

MI PRÁCTICA EMERGE como resultado del contacto con la violencia durante las décadas de 1970 y 1980 en México, donde la violencia política y la pérdida personal se entrelazaron.¹ Crecí en plena era del partido político hegemónico que gobernó México de 1929 a 2000 bajo un sistema autoritario-electoral (Schedler, 2015).

Los líderes de las organizaciones delictivas —comúnmente llamadas “cárteles”— operaban en los estados del norte de México mientras sus familias vivían en Guadalajara, mi ciudad natal. La violencia a plena vista —en las calles, los restaurantes y a través de encuentros directos con hombres armados— era parte del cotidiano.

Este contexto dejó una *herida primal* que marcó mi lugar de enunciación y alimentó un sentido de urgencia que se ha extendido a mi investigación y producción artística. Los efectos persistentes de la violencia —agravados por la pérdida y erosión profunda de mis salvaguardas— dieron forma a una suerte de hipervigilancia que en su momento orienté hacia la supervivencia, y que terminó por convertirse en la base de una estructura de “sentir/percibir” que conformó el fundamento de mi práctica en sentido amplio.

PARTE I. Herramientas conceptuales²

Los constructos que elaboré a finales de los años noventa surgieron de condiciones que hoy puedo reconocer como *ferales*. Entonces se trataba de una práctica en solitario, con muy pocos interlocutores,³ pero que ya

requería de la colaboración con especialistas de otras disciplinas. En ese momento, el pensamiento decolonial apenas comenzaba a tomar forma. Aníbal Quijano (1992) había introducido el concepto de la colonialidad del poder y Enrique Dussel había hecho la primera vinculación de la modernidad con la conquista colonial (1994). Mi práctica era “contemporánea” en el sentido en que lo propone Giorgio Agamben:

Pertenece en verdad a su tiempo, es en verdad contemporáneo, aquel que no coincide a la perfección con éste ni se adecua a sus pretensiones, y entonces, en este sentido, es inactual; pero, justamente por esto, a partir de ese alejamiento y ese anacronismo, es más capaz que los otros de percibir y aferrar su tiempo. (2011: 18)

Fue precisamente a través de esa distancia que pude trabajar en las fracturas emergentes del lenguaje y del poder.

1.1. Apparatus/Aparato

Mi práctica artística es el resultado de mi capacidad de *percibir* la realidad y el posterior [re]entrenamiento de esa capacidad a través de la creación de lo que he llamado *constructos* —estructuras en las que organizo unidades de significado que pueden ser imagen, sonido, texto—. En el proceso creativo incorporo estos constructos a sistemas de operación complejos: una suerte de meta-estructuras que atraviesan mis archivos y obras, y que hoy nombro con mayor precisión mediante la categoría de *apparatus*. De estos sistemas de operación es que genero lo que llamo estructuras epistémicas.

Para precisar qué tipo de operatividad pongo en juego me remito al puente Agamben-Foucault. Agamben

¹ Agresta (2015).

² Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones son de la autora.

³ Destaco el diálogo con Patrick Charpenel (México, 1967) y Baudelio Lara (México, 1959) en torno a mi primera exposición in-

dividual (*Sitio*, 1999-2000), o con Guillermo Santamarina (México, 1957) y Manuel Rocha Iturbide (México, 1963) para mis participaciones en el Festival de Arte Sonoro de la Ciudad de México.

recupera a Foucault y nos recuerda que el dispositivo es “un conjunto de estrategias de relaciones de fuerza que condicionan ciertos tipos de saber y son condicionados por ellas” (Foucault, 1977, *cit.* en Agamben, 2014: 8), para después proponer sus tres rasgos: heterogeneidad (como red), función estratégica y constitución en el cruce poder/saber (Agamben, 2014: 8-9). Esa síntesis me permite desplazar la discusión desde “qué es” el dispositivo hacia “cómo opera”. Y es en ese desplazamiento —del “qué es” al “cómo opera”— donde sitúo mi uso del dispositivo y lo incorporo a mis categorías conceptuales.

Al establecer mi léxico encontré —a partir de la lectura de *What is an apparatus?* (2009), de Agamben— que sus traductores optaron por el término *apparatus* sobre *dispositiv*, dado que en el uso cotidiano el término puede designar cualquier tipo de artefacto.⁴ Aunado a esto está la observación de Agamben que indica que la máquina de Kafka en *In the Penal Colony* se denomina *Apparat* (*cit.* en Agamben, 2009: 55). Es, pues, desde esa lectura en inglés que decido incorporar *aparato* a mi léxico, integrando también esa resonancia kafkiana que me permite pensarlo como montaje operativo.

Así, en mi práctica, el *aparato* designa una estructura relacional que articula materiales, tecnologías, disposiciones espaciales, protocolos de archivo y modos de activación; y produce condiciones de percepción, organiza aquello que es posible registrar y vuelve perceptible la experiencia. El aparato constituye el régimen de relaciones que hace posible que la obra funcione como máquina epistémica, y lo distingo en tres vertientes:

- El aparato⁵ de percepción, que decodifica la realidad y la registra en forma de datos a través de procesos de percepción. Opera como una estructura de percepción y como un modo de indagación o búsqueda. Moviliza las redes afectivas y cognitivas del cuerpo

para vincular la percepción con la emoción y el razonamiento. A través de esta convergencia, el cuerpo configurado como máquina se vuelve un instrumento epistémico.

- El aparato archivístico, que reúne, ordena y reactiva los datos en el archivo mediante sistemas —generativos o no—. En mi investigación artística, cada proyecto se construye en un archivo que media entre aquello que se conoce, se recuerda, se puede visitar y se acciona. Los archivos son sistemas relacionales estructurados: cada uno construye una infraestructura operativa interna que define lo que puede conocerse (registrarse) o recordarse (activarse), como textos, grabaciones e imágenes fijas o en movimiento. Este aparato archivístico funciona como un mecanismo activo, mediando entre percepción y memoria.
- Y el aparato performativo, que se activa como un sistema espacial y relacional: procesos se ponen en marcha mediante instrucciones que recibe la máquina, y la interacción o participación⁶ del público. En ese sentido, la obra existe en un estado de potencialidad —el llamado espacio liminal— hasta que una acción reanima sus mecanismos.

1.2. Lo feral

Uso el término *feral*⁷ para nombrar una salida de regímenes de saber domesticados. Se trata de una ruptura: me aparto de los marcos habituales de inteligibilidad hacia una forma de indocilidad —un espacio de disrupción y [des]aprendizaje—.

El término se vincula a *ferālis* (de *fera*, “bestia salvaje”, + *-ālis*) y se define como aquello que regresa a un estado indómito tras la domesticación o que escapa de ella⁸. Es decir, *feral* implica la posibilidad de existir

⁴ Ver la nota de los traductores (Agamben, 2009: 55).

⁵ En *Vis.Fuerza[in]necesaria_3* utilicé “dispositivo” en sentido amplio y “aparato” para la extensión de la funcionalidad del teléfono mediante herramienta digital (Sánchez Cardona, 2023). Aquí desarrollo esa distinción con mayor precisión y lo propongo como categoría independiente.

⁶ Sigo la genealogía propuesta por Kluszczyński (2013) entre participación (acciones/decisiones que completan el evento) e interacción (activación por movimiento/comportamiento mediante sensores e interfaz).

⁷ Ver Sánchez Cardona, 2025.

⁸ Para el campo lexicográfico de *feral* (en inglés), ver *Merriam-*

en estado salvaje después de haber sido domesticado. Aquí “lo salvaje” no remite a una naturaleza pura o intacta, categoría en sí misma problemática.⁹

Feral remite a un movimiento fuera de celdas epistémicas. Se trata de apartarse (si fuera posible) de ciertos órdenes de inteligibilidad para abrir un campo de indagación afectiva y política. En este texto, *feral* funciona como un criterio de orientación: nombra el lugar desde el cual decido cómo mirar, cómo escuchar y cómo nombrar.

PARTE II. Herramientas epistémicas y topologías teóricas

2.1. Herramientas epistémicas

Presento tres herramientas epistémicas interrelacionadas con las que comunico algunos de mis procesos. Las describo como conceptos operativos: palabras específicas con las que configuro un léxico propio que surge de, y se integra a, un espacio epistémico particular.

Las epistemologías ferales¹⁰ constituyen un marco transdisciplinario que sitúa la producción de sentido en la *aisthesis/aestheSis*¹¹ y en la geopolítica de la percepción. Subrayo el plural —epistemologías— para dar cuenta de múltiples modos de conocer que emergen del desplazamiento y de las condiciones encarnadas que activan formas de *desobediencia epistémica*.¹²

Webster (s. f.) y Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus (s. f.).

⁹ “Salvaje / wilderness” es aquí una construcción cultural (no un “afuera” no humano); sigo a Cronon: *wilderness es una creación profundamente humana* (Cronon, 1995:1). Para antecedentes de epistemología salvaje (*wild epistemology*) y pensamiento salvaje (*wild thought*), ver Fischer (2023) y Lévi-Strauss (1962).

¹⁰ En este marco acuñé *feral auralities* (auralidades ferales) para nombrar prácticas de escucha/sonorización que se desvinculan de cercos disciplinares y afirman la percepción como situada y geopolítica (Sánchez Cardona, 2025).

¹¹ Sigo el uso de Mignolo de *aisthesis/aestheSis* para referirse a la percepción/sensación (*sensing*) desde la totalidad del cuerpo y no desde la mirada occidental (*Western gaze*) (Mignolo, 2010).

¹² La *desobediencia epistémica* (Mignolo, 2009) nombra el rechazo de la epistemología occidental como universal y la decisión de pensar desde posiciones situadas; ver Mignolo (2009: 160-161).

El locus de enunciación¹³ es una herramienta posicional y epistémica que delimita el lugar desde el cual hablo y produzco conocimiento. Este locus está marcado por un *desplazamiento epistémico*¹⁴ y por prácticas fronterizas de *pensar-ser-hacer*¹⁵, desvinculadas de lo que llamo *spatia hominum*¹⁶.

Y la culpa de pertenencia¹⁷, una herramienta ética que [re]ancla mi conexión con el contexto. Articula la tensión que surge de ocupar una posición de privilegio dentro de la matriz colonial del poder —la de una *nueva mestiza*¹⁸—, donde ese privilegio corre el riesgo de convertirse en [auto]instrumentalización. Esta herramienta se activa operativamente a través de tres verificaciones: 1) trazabilidad del material (de dónde proviene, bajo qué condiciones y con qué riesgos); 2) devolución (cómo y a quién regresa algo —información, recursos, visibilidad, cuidado— en el proceso); y 3) control de mediación (cómo evito que el proyecto se convierta en instrumento).

Estas tres herramientas nombran mi posición y mis tensiones operativas.

La sección siguiente traza la topología teórica que las alimenta y desplaza, y desde la cual paso al método y a los procesos de investigación-creación.

¹³ *Locus de enunciación*: posición geo- y corpo-política desde la cual se produce saber; su ocultamiento sostiene la ficción de un “ego” no situado (Grosfoguel, 2011: 5-6).

¹⁴ Propongo *desplazamiento epistémico* a partir de Anzaldúa (1987) (*tránsitos/switching*) en diálogo con el *epistemic delinking* en Mignolo (2009): separación consciente respecto de pretensiones universalistas de la matriz colonial del poder para abrir la elaboración situada del saber.

¹⁵ Ver Mignolo (2003, caps. 5-6: 217-277) sobre *border thinking*; “subalterno” remite a posiciones excluidas de estructuras hegemónicas (Spivak, 1988).

¹⁶ *Spatia hominum*: nombro así el espacio donde opera el régimen perceptivo occidentalcentrico que organiza, jerarquiza y valida lo “conocible”.

¹⁷ Culpa de pertenencia: término que propongo para nombrar la tensión entre complicidad/privilegio y pertenencia como adscripción, posesión y “pertenencias” (objetos/vínculos).

¹⁸ “Mestiza”: entre Anzaldúa (potencia inventiva de negociar entre culturas) y Aguilar Gil (mestizaje como operación estructural de borramiento); uso el término para nombrar simultáneamente invención y pérdida (Aguilar Gil, 2025; Anzaldúa, 1987: 78-79).

2.2. Topologías teóricas

Con topologías teóricas nombro un mapa de relaciones que se activa desde la práctica: un conjunto de vectores que orienta cómo registro la realidad y cómo diseño mis *constructos*. Organizo este mapa en cuatro vectores.

En el primer vector articulo lenguaje, autoridad y mando. Aquí Samuel Beckett funciona como matriz operativa para pensar el poder como estructura de enunciación: una maquinaria que organiza lo que se dice y lo que se escucha, en diálogo con marcos sobre soberanía, excepción y administración de la vida, articulados necesariamente con Giorgio Agamben y con Achille Mbembe.

En el segundo vector atiendo la operatividad de las infraestructuras: registros que circulan para ejecutar procedimientos de control, cálculo y gobierno; aquí trabajo con Harun Farocki e Hito Steyerl.

En el tercer vector sitúo la investigación-creación en una geopolítica de la percepción: el desplazamiento epistémico, la *aestheSis* y las disputas por el lugar desde donde se conoce. Con Walter Mignolo y Rita Segato puedo reubicar mi práctica fuera de regímenes domesticados hacia el espacio propio que llamo *epistemologías ferales*.

En el cuarto vector anclo el sentir/percibir como un campo de conocimiento: pensar el archivo y todos sus elementos como experiencia. En ese punto abro el diálogo con Ana María Ochoa Gautier, Salomé Voegelin y Jean-Luc Nancy.

Estos vectores sostienen la conformación de un léxico propio. Al intentar construir mi locus de enunciación y reconocer mi posición dentro del horizonte de la modernidad/colonialidad puedo abrir un espacio epistémico alterno.

PARTE III. Método y procesos de investigación artística

3. Proyectos de investigación artística. Investigación artística transdisciplinaria basada en la percepción¹⁹

Acuñé el término *Sensing-Based Transdisciplinary Artistic Research* (S-BTAR) —y lo traduzco provisionalmente al español como *Investigación artística transdisciplinaria basada en la percepción*— para describir una metodología que ubica la producción de conocimiento en la experiencia sensorial y afectiva, y que opera en dimensiones artísticas, epistémicas y políticas.

Con S-BTAR describo una metodología basada en la práctica artística que se despliega a través de seis procesos interdependientes y superpuestos —percibir, explorar, investigar en campo, crear, reflexionar y comunicar— sin una secuencia fija. Estos procesos se alinean a fines artísticos, epistémicos y políticos. Mediante esta estructura recursiva pongo en operación los fundamentos conceptuales desarrollados en la parte primera de este texto.

- 1) *Percibir* opera como modo de exploración y como aparato de percepción.
- 2) *Explorar* implica una indagación conceptual, histórica, archivística, que me proporciona el sustento teórico y contextual desde el cual mis preguntas de investigación artística emergen y evolucionan. La investigación precede y acompaña mi práctica, lo que me permite poner a prueba los marcos críticos y redefinirlos a través del hacer/crear/construir objetos epistémicos.
- 3) *Investigar en campo* implica una extensión y una búsqueda de contacto directo fuera del estudio: la posibilidad de transitar espacios geopolíticos, escuchar, documentar y relacionarme con realidades sociales y materiales.

¹⁹ Aquí “percepción” se usa en dos sentidos: afectivo y sensorial/físico.

- 4) *Crear* y
- 5) *reflexionar* son procesos continuos e inseparables que tienen lugar a lo largo de cada etapa del ciclo —como ocurre también con la *exploración*.
- 6) *Comunicar* me permite devolver el conocimiento generado a la esfera pública mediante exposiciones, diálogos y publicaciones.

Aquí incluyo la dimensión pedagógica de mi práctica, donde el aprendizaje colectivo se vuelve una forma de investigación, en sintonía con las ideas de Paulo Freire sobre una educación dialógica y la praxis como proceso de transformación colectiva (2005).

Práctica transdisciplinar

Mi práctica es transdisciplinar y dialoga con los dos sentidos dominantes propuestos por Basarab Nicolescu. El primer sentido, que recupera de Piaget, entiende *trans* como “a través” y “entre” disciplinas, como una articulación que opera todavía dentro del marco disciplinar para alcanzar una *etapa superior de disciplinariedad* (Nicolescu, 2010: 18). El segundo sentido entiende *trans* como “más allá” y, por tanto, como un ir más allá de las disciplinas. Dentro de este segundo sentido distingo entre ampliar/mejorar la ciencia —el conocimiento— y lo que me interesa realmente: transformar los regímenes de conocimiento (Steelman *et al.*, 2019: 772).

Genealogías conceptuales situadas

Mi investigación-creación se desarrolla mediante procesos interconectados que evolucionan a lo largo de años de exploración y producción. Cada ciclo se expande con nuevos materiales, contextos y marcos conceptuales, y genera resultados que entrelazan campos artísticos, académicos y sociales. Un proyecto puede iniciar dentro de un marco existente y evolucionar hacia uno nuevo: archivos previos, materiales de campo y estructuras conceptuales tempranas se vuelven la base desde la que emergen nuevas configuraciones, y

entonces se reúne nuevo material. En ese desplazamiento también se transforman los términos con los que nombro aquello que investigo.

A partir del conocimiento adquirido en proyectos como *diaspora*, *detritus* y *Vis.Fuerza[in]necesaria* decidí no utilizar el término “cárteles”. Oswaldo Zavala sostiene que el término “cártel” se consolida en el discurso securitario estadounidense para leer el narcotráfico como problema de seguridad nacional (Zavala, 2018, cap. 15). Ese marco se extiende a México, donde se naturaliza un vocabulario de amenaza que simplifica relaciones complejas entre violencia, Estado y administración del territorio. Lo que más tarde se conocería como el cártel de Sinaloa —subordinado al control estatal bajo el PRI [Partido Revolucionario Institucional] durante la segunda mitad del siglo XX— puede entenderse, en la genealogía propuesta por Zavala, como parte de un sistema regulado que contenía la violencia abierta (2018, cap. 1). Desde mediados de la década de 1990, este sistema se expande y se reconfigura bajo nuevas economías, alianzas y disputas armadas.

Prefiero trabajar con el concepto de Achille Mbembe *máquinas de guerra / war machines*, que entiende como formaciones difusas y polimorfas capaces de escindirse o fusionarse según su tarea y circunstancias, cuya relación con el espacio es móvil, y que pueden mantener relaciones complejas con formas estatales —de la autonomía a la incorporación—. Mbembe subraya además que el Estado puede transformarse en una máquina de guerra o apropiarse de una ya existente, así como ayudar a crearla (Mbembe, 2011: 58-59).

Esta elección conceptual no busca reemplazar una etiqueta por otra, sino desactivar un encuadre moralizante y binario —policías “buenos” versus “narcos malos”— que, en trabajo de campo, se vuelve insostenible: las configuraciones contemporáneas de lo armado están atravesadas por la participación estatal, por relaciones de regulación, captura, delegación y coproducción de la violencia.

El proceso en el que estudio las dinámicas de la violencia y su taxonomía en el México contemporáneo está vinculado con el territorio y sus habitantes. Y mis preguntas de investigación-creación, lejos de cerrarse,

continúan habilitando la posibilidad de seguir cuestionando la realidad. En ese sentido, el proyecto de investigación-creación *Vis.Fuerza[in]necesaria. El sonido del México postnacional* (2014-presente) surge a partir de los procesos de *detritus* (2019), que a su vez desarrollé desde *diaspora I y II* (2003-2006). El proyecto más reciente —*power · room* (2018-presente)— surgió directamente de *Vis.Fuerza[in]necesaria* a partir de una nueva pregunta: si la sociedad civil sobrevive a una violencia extrema que ejerce el Estado, ¿quién y cómo se ejerce ese poder?

PARTE IV. Infraestructura y corpus

4. Archivos

En mi investigación artística, cada proyecto se sostiene sobre un archivo. En mi práctica, los archivos tienen formas heterogéneas; en ocasiones residen en el corazón de una computadora o en el espacio de la web; en otros son visibles a la manera de libros, elementos textuales en sala, en contenedores a la manera de cajas-objeto, o en módulos de acceso en el espacio de exposición y libres para su consulta. En todos estos proyectos, el archivo funciona como una estructura activa que produce objetos epistémicos.

2487

La obra *2487* (2006) nombra a individuos que murieron en su intento por cruzar la frontera Estados Unidos-México. En *2487*, el archivo es híbrido. Por un lado tenemos los 2,487 sonidos que se activan en sala a través de un sistema de cómputo, y entonces se encuentran en una carpeta dentro del disco duro. Pero también están en un sistema en línea y en formato de disco compacto. Por otro lado, tenemos la información vinculada con esos sonidos en forma de texto: una base de datos que incluye la información recuperada en torno a estos individuos. Esta base de datos está en línea, se publicó a manera de libro para consultarse en sala, y

forma parte de la caja-objeto que se hizo de este proyecto. Finalmente, también tenemos el registro visual a través de una imagen permite observar la arquitectura de la obra (ilustraciones 1-3).

detritus

detritus (2019) se constituye de 15,585 imágenes digitales intervenidas. Este corpus es resultado de la investigación documental en la prensa en línea de periódicos mexicanos (2006-2012) bajo los ejes de violencia relacionada con narcóticos. El archivo inicia el 11 de diciembre de 2006 —el día que el expresidente Felipe Calderón “declaró la guerra” al narco— y finaliza el 30 de noviembre de 2012, último día de la administración de Calderón. El archivo es híbrido: se encuentra en línea y está contenido en discos duros para su ejecución en espacios de exhibición. Este archivo ha tenido otra salida: en un formato completamente análogo —impresiones de serigrafía en gran formato— (ilustraciones 4 y 5).

power · room

En *power · room* (2024), el archivo *constituye* la obra pero requiere para su activación de un visitante, un usuario, un operador. El archivo incluye la totalidad de las conferencias matutinas del expresidente de México Andrés Manuel López Obrador, desde el inicio de estas transmisiones en 2018 y hasta la última en que estuvo al frente de este ejercicio de propaganda en 2024. El archivo de más de 1,400 grabaciones de video y la metadata vinculada se encuentra resguardado en discos duros, y se pone en operación en el espacio de exposición a través de los módulos de búsqueda o *Media Stations*. El visitante puede hacer una búsqueda directa y el sistema presenta todas las grabaciones en las que se menciona esa palabra o palabras. El visitante puede revisar los resultados y seleccionar hasta cuatro grabaciones; también puede seleccionar el fragmento de la grabación que desea utilizar.

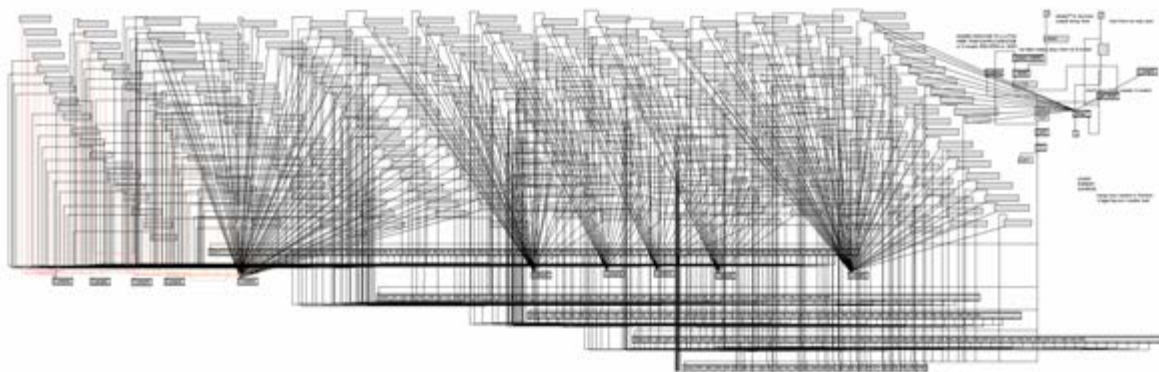


Ilustración 1 | 2487 (2006). Registro visual del sonido. Cortesía de la artista.



Ilustración 2 | 2487 (2006). Detalle de la exposición: libro. *In the Absence of the State*, 24 de mayo-7 de julio de 2024. Curador: Ryszard W. Kluszczyński. Municipal Gallery Arsenał, Poznań, Polonia. Fotografía: Jakub Krzyżanowski.

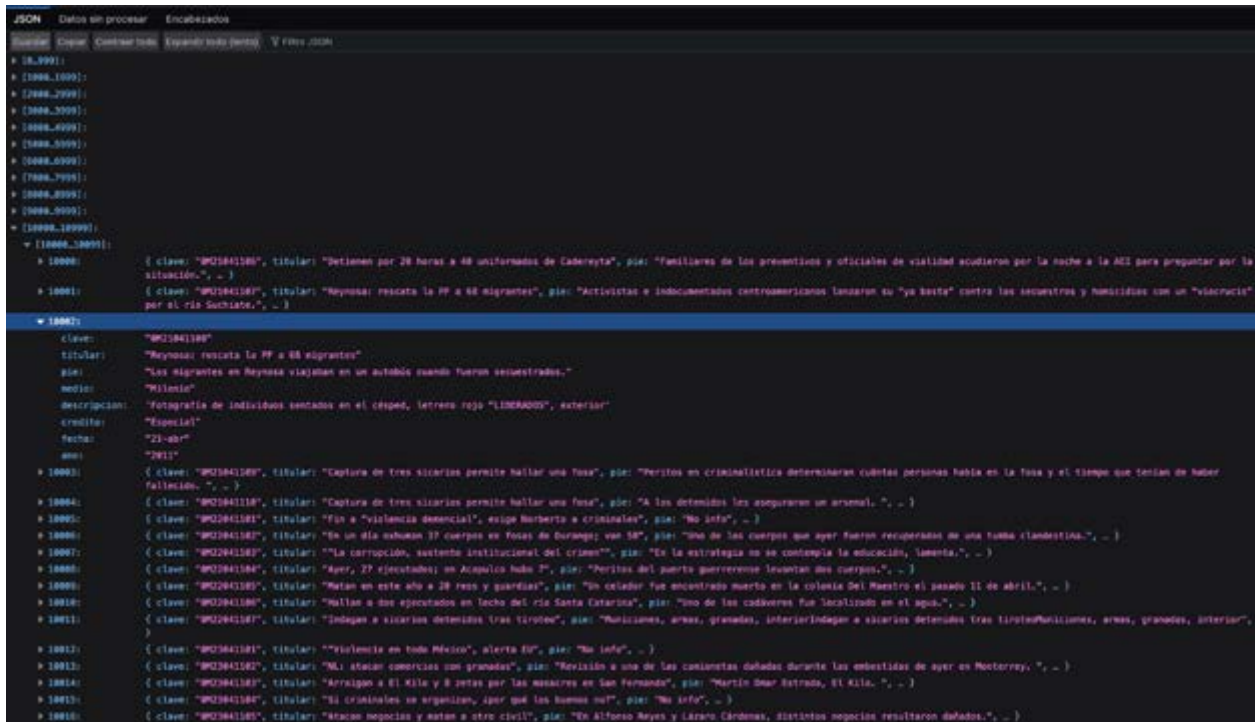


Ilustración 3 | 2487 (2006). Detalle de la exposición: base de datos. *Los infranómadas*, 1 de septiembre-31 de octubre de 2017. Curador: Santiago Rueda. Casa Hoffman, Bogotá, Colombia. Fotografía: cortesía Casa Hoffman.

Una vez validadas por el mismo usuario, el sistema manda esta selección al área contigua, llamada *Switcher Area* o zona de switcheo. El visitante entonces es invitado a continuar en esta segunda área, y ahí, decidir el orden en que desea que esos cuatro elementos que seleccionó sean reproducidos en el espacio adyacente y que no queda a la vista: el *Screening Room* o área de proyección. Tenemos entonces un archivo que se pone en operación a partir de las decisiones e intereses del usuario que visita el espacio de exposición (ilustraciones 6 y 7).

Vis.Fuerza[in]necesaria_1.01

En *Vis.Fuerza[in]necesaria_1.01* (2019-2024), el archivo no reside en un disco duro físico —por lo menos en lo que toca a la operación de la obra—, sino que descansa en un número variable de tarjetas SD que se integran a los objetos escultóricos que articulan la obra. Si se trata de la instalación compuesta de cien reproductores de audio —como fue la versión más reciente, en la exposición *In the Absence of the State* en 2024—, entonces serán cien sonidos y, por tanto, cien tarjetas SD.



Ilustraciones 4 y 5 | *detritus* (2019). Base de datos y página web (fotos de pantalla). Cortesía de la artista.

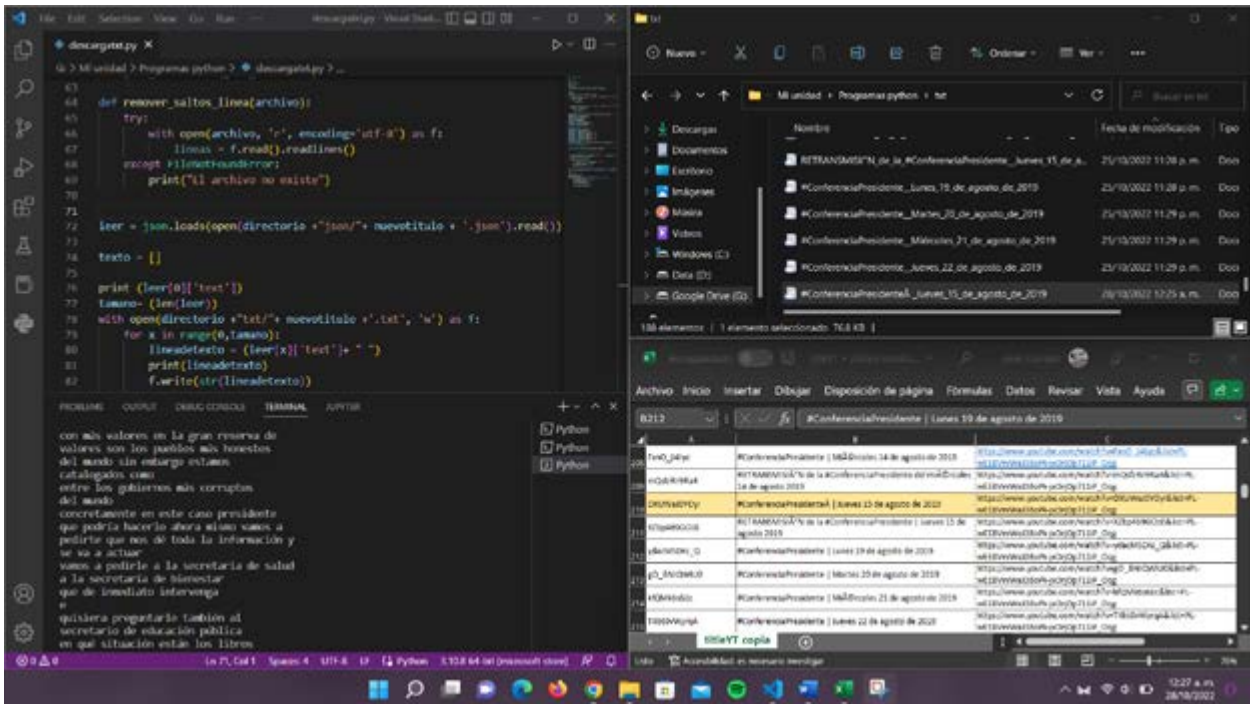


Ilustración 6 | power · room (2024). Base de datos (foto de pantalla). Cortesía de la artista.



Ilustración 7 | power · room (2024). Detalle de exposición, *In the Absence of the State*, 24 de mayo-7 de julio de 2024. Curador: Ryszard W. Kluszczynski. Municipal Gallery Arsenal, Poznań, Polonia. Fotografía: Jakub Krzyżanowski.



Ilustración 8 | *Vis.Fuerza[in]necesaria_1.01* (2019-2024). Detalle de la exposición: texto de pared. *ISACS17 Resonant Worlds: Sound, Art and Science*, 28-30 de septiembre de 2017. Curadores: Morten Søndergaard y Peter Weibel. ZKM | Center for Art and Media, Karlsruhe, Alemania. Fotografía: Ina Čiumakova.



Ilustración 9 | *Vis.Fuerza[in]necesaria_1.01* (2019-2024). Detalle de la exposición: texto de pared. *In the Absence of the State*, 24 de mayo-7 de julio de 2024. Curador: Ryszard W. Kluszczynski. Municipal Gallery Arsenał, Poznań, Polonia. Fotografía: Jakub Krzyżanowski.

Los sonidos son registros de tiroteos en el territorio mexicano realizados por civiles y puestos en circulación entre 2014 y 2015 en plataformas en línea. El visitante es quien decide activar estos sonidos al tomar un objeto escultórico en forma de arma de fuego y activarlo: se trata de impresiones 3D en polímero blanco, realizados en el estudio de la artista. En este caso, nuevamente es el visitante quien activa o desactiva la obra. Lo mismo sucede en la página en línea, donde es necesario pulsar un botón concreto para escuchar el registro correspondiente. En todos los casos, el elemento textual —el archivo a vista— se presenta no como información opcional o secundaria, sino con el mismo peso que el sistema escultórico (ilustraciones 8 y 9).

PARTE V. Ejes analíticos

5. Violencia fronteriza, desplazamiento forzado

México ha sido el primer y principal territorio desde el cual decodifico la realidad. Es también un terreno vivo en el que inscribo afecto y memoria. Para mí, el territorio no es neutral.

Cuestiono la frontera en tanto espacio políticamente disputado, geográficamente, políticamente, económicamente. Las fronteras operan como laboratorios de control en donde se materializa la lógica de los regímenes [para]militares y donde confluyen las dinámicas de los ciclos de desplazamiento forzado. Mi trabajo en la zona fronteriza de Laredo-Nuevo Laredo entre 2002 y 2008 se desplegó dentro de este régimen de hipervigilancia, un espacio en el que los movimientos humanos y no humanos son detectados por sensores de movimiento. Allí el miedo se instituye desde el centro del proceso migratorio —la creación artificial de desplazamientos a partir de procesos de violencia que habilitan estas diásporas urgentes—.

La exploración de esta franja fronteriza —los desplazamientos forzados y sus violencias— dio forma a *Untitled [rio grande/rio bravo]* (2005), *diaspora* (ilustraciones 10 y 11), *2487* y *riverbank* (ilustraciones 12 y 13), obras todas de 2006 y construidas desde la investigación de campo.

Las fronteras son también aparatos de exclusión/inclusión: a los individuos se les niega el paso; a los animales de distintas especies se les cortan sus rutas migratorias; a las mercancías se les habilita la libre circulación. Aquellos individuos que intentan cruzar caen, de un lado u otro, en formas de esclavitud contemporánea. Sus cuerpos son absorbidos por economías lícitas e ilícitas, visibles e invisibles, que sostienen al Norte Global. El Estado —a menudo cómplice, perpetrador— guarda silencio, pero observa, certifica y asegura la permanencia de esas estructuras de poder y control.



Ilustraciones 10 y 11 | *diaspora* (2006). Impresiones digitales. Cortesía de la artista.

6. Manipulación mediática y control narrativo

Trabajo con archivos y sistemas generativos para hacer perceptible cómo la información se organiza, se administra y se vuelve operativa. En mi práctica, esta dimensión es una condición técnica: las infraestructuras mediáticas operan como instrumentos paralelos de gobernanza y producen símiles de realidad mediante la repetición y, muy especialmente, la omisión.

Harun Farocki me ayudó a anclar estas ideas sobre el control narrativo a través de su noción de “imágenes



Ilustraciones 12 y 13 | *riverbank* (2006). Documentación de la exposición: *Diaspora I / II*, 6 de julio-10 de septiembre de 2006. Curaduría: Yuko Hasegawa. Art-pace San Antonio, San Antonio, Estados Unidos. Fotografías: Todd Johnson.

operativas”: “imágenes que no están hechas para entretener ni para informar (*Ojo/Máquina*, Berlín, 2001). Imágenes que no buscan simplemente reproducir algo, sino que son más bien parte de una operación (Farocki, 2013: 153). Este concepto se articula, en principio, de su película *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1988), donde la cámara se convierte en un instrumento de vigilancia y control.

Como observa Jussi Parikka (2023), la imagen operativa “opera” principalmente: no es necesariamente representacional o pictórica; y en ese “operar” acopla percepción y acción a través de infraestructuras tecnológicas y afectivas (p. vii). Farocki añade que estas imá-

genes pueden quedar “reducidas a una ejecución técnica, utilizadas para una operación determinada y luego eliminadas: imágenes de un solo uso” (2013: 118-119). El mismo Farocki indica más adelante que se dio cuenta de que este concepto provenía de Roland Barthes, quien propone volver a la distinción entre lenguaje-objeto y metalenguaje (2013: 153). Esta distinción resulta útil porque subraya que la operación no es sólo visual: es también un régimen de lectura y de enunciación que organiza lo que se observa, se escucha y se nombra.

En mi práctica, la noción de “imagen operativa” funciona como un elemento que me permite describir cómo ciertos materiales quedan absorbidos por estructuras que definen temporalidad. Si para Farocki las imágenes operativas no están hechas para entretener ni para informar, dado que forman parte de una operación (2013: 153), en mi práctica desplazo esa lógica hacia el campo de la investigación-creación. Tomo materiales producidos por infraestructuras mediáticas y políticas y los reconfiguro en aparatos archivísticos y generativos donde esta operación queda en evidencia.

Recientemente, Hito Steyerl propuso una articulación entre la noción de “imagen operativa” de Farocki y la lógica del “arte operativo”. Desde ahí, Steyerl introduce la idea de un arte no-operativo o inoperativo. Tomo esta formulación como marco de lectura para situar mi práctica, que no se ordena a la lógica del rendimiento ni a la exigencia de resultados verificables (The Tehran Summit, 2025: 46:04-49:02).

Es aquí donde la desobediencia y la construcción de un deslinde epistémico —desde las epistemologías ferales— tiene sentido. Objetos epistémicos que no se pueden poner en operación, que no le “sirven” a la máquina/matriz de poder. Desde ese marco desplazo la lógica de lo operativo hacia mi práctica.

En *2487* (2006), la operación se construye a partir de unidades de audio. Cada elemento tiene una duración de tres segundos y se organiza en una base de datos generativa. La reproducción en sala se da en sistemas de 10 a 16 canales, con una publicación que contiene la información del archivo y sin ningún otro elemento visual.



En *detritus* (2019), el archivo está compuesto por 15,585 imágenes intervenidas, derivadas, cuya escala y operatividad temporal impiden una visión total.

En *lys hvitt · lyd hvit* (2024), 300 palabras derivadas de elementos de un jardín, grabadas a manera de susurros a partir de la clonación de mi voz utilizando Inteligencia Artificial, son reproducidas en un sistema de 22 canales de audio, nuevamente como fragmentos breves activados por un sistema generativo. El elemento visual se trata de grabaciones sin edición del espacio aéreo (el cielo) del mismo jardín. La experiencia es, nuevamente, estructuralmente incompleta: no se escuchan todas las palabras ni todas sus combinaciones, ni se pueden visualizar todas las grabaciones de video.

En estos tres casos, el archivo no funciona como depósito estable de información, sino como una máquina temporal que reorganiza la percepción. En ese desplazamiento, mis obras operan técnicamente, pero no se orientan al rendimiento medible ni a la clausura funcional del sentido: producen fricción frente al mandato de eficiencia y sostienen la imposibilidad de “cierre” como forma de resistencia epistémica.



Ilustraciones 14 y 15 | *lys hvitt · lyd hvit* (2024). Detalle de la exposición. *lys hvitt · lyd hvit*, 9 de febrero-30 de marzo de 2024. Curador: Espen Gangvik. TEKS.studio, Trondheim, Noruega. Fotografías: Frank Ekeberg.



Ilustración 16 | *Vis.Fuerza[in]necesaria_2* (2024). Detalle de la exposición. *In the Absence of the State*, 24 mayo-7 julio de 2024. Curador: Ryszard W. Kluszczynski. Municipal Gallery Arsenał, Poznań, Polonia. Fotografía: Jakub Krzyżanowski.

7. Supervivencia y muerte bajo la violencia estatal

En el eje anterior describo la no-operatividad como resistencia al régimen de control. Aquí abordo el modo en que la soberanía administra la vida y la muerte, y cómo organizo mi constructos para poner en evidencia esa estrategia de muerte —visibilizar la cadena de mando—.

Cuando el Estado es depredador, la soberanía opera como máquina de guerra (Mbembe, 2011) y decide quién puede vivir o morir. En México, el estado de excepción es permanente y está normalizado. Para Benjamin, el “estado de emergencia” no es anomalía sino regla (Benjamin, 2006: 392).²⁰ Ya en 2024, Jacobo Da yán sostenía que el nivel de impunidad en México era alarmante: 96% en homicidios y cerca de 100% en de-

²⁰ “The tradition of the oppressed teaches us that the ‘state of emergency’ in which we live is not the exception but the rule.” (Benjamin, 2006: 392).

sapariciones forzadas (*Letras Libres*, 2024, 6:30), y lo situaba como efecto estructural de la convergencia entre Estado, economías legales/ilegales y crimen organizado (*Letras Libres*, 2024, 6:56). En diálogo con esa formulación, Agamben (2017, *State of Exception*) permite pensar la excepción y la muda vida como condiciones que organizan aparatos de visibilidad y control, útiles para leer cómo el poder contemporáneo se inscribe en infraestructuras perceptivas.

La desaparición forzada borra a la persona jurídica y corta los vínculos comunitarios. Al ocultar estos crímenes de lesa humanidad, el Estado opera mediante mecanismos de contar y [des]contar: una administración numérica que oculta crímenes de lesa humanidad. Al reducir el número de muertos y borrar a los desaparecidos de los registros oficiales, el Estado mexicano construye la ilusión de una violencia en disminución cuando, en el territorio, ocurre lo contrario: más desapariciones.



Ilustraciones 17 y 18 | *Vis.Fuerza[in]necesaria_3* (2024). Detalle de la exposición. *In the Absence of the State*, 24 mayo-7 julio de 2024. Curador: Ryszard W. Kluszczyński. Municipal Gallery Arsenal, Poznań, Polonia. Fotografía: Jakub Krzyżanowski.

Mi práctica se inscribe en este territorio, donde abordo la desaparición forzada²¹ mediante estrategias

²¹ Al 15 de febrero de 2026, oficialmente, 131,946 personas han sido víctimas de desaparición forzada (Comisión Nacional de Búsqueda de Personas [CNB], s. f.).

puntuales, vinculadas con la práctica social: *Vis.Fuerza[in]necesaria_2* (2017-2024) (ilustración 16), *Vis.Fuerza[in]necesaria_3* (2017) (ilustraciones 17 y 18) y *Vis.Fuerza[in]necesaria_4* (2019).

En *Vis.Fuerza[in]necesaria_1.01* (2019-2024) traduzco/traslado los tiroteos que ciudadanos de a pie re-



Ilustración 19 | *Vis.Fuerza[in]necesaria_4* (2024). Detalle de la exposición. *In the Absence of the State*, 24 mayo-7 julio de 2024. Curador: Ryszard W. Kluszczyński. Municipal Gallery Arsenal, Poznań, Polonia. Fotografía: Jakub Krzyżanowski.

gistran —y que ponen en circulación en plataformas en línea—. Yo los propongo como constructos sonoros de carácter escultórico: objetos táctiles que crean un archivo de la resiliencia.

Con *2487* (2006) integro constructos sonoros generativos para articular políticas de ausencia, resultado de los desplazamientos obligados.

8. Espectáculo estatal, autoritarismo

De la violencia estatal como condición material en 2018, pasé a su puesta en escena. En este caso, el dispositivo mediático-performativo que convierte el poder en narrativa. En ese tránsito, *power · room* (2024) (ilustraciones 20-23) funciona como síntesis operativa entre archivo, voz, autoridad e interrupción política.

Este eje de mi investigación artística examina al Estado como aparato mediático-performativo en el que la gobernanza se ejecuta como espectáculo. La voz y la

imagen del líder organizan la esfera pública, definiendo lo que puede decirse, escucharse y creerse. En *power · room* (2024), este aparato traduce datos en sonido e imagen, construyendo una máquina autorreferencial que reproduce y expone la lógica del poder y la autoridad, fuera ya de la narrativa de la propaganda y la manipulación.

9. Territorio, tierra, justicia ambiental

La tierra es el sitio primario donde se ejecuta la matriz colonial del poder (Quijano, 2000; Grosfoguel, 2011). Aquí confluyen Estado, corporaciones, grupos criminales y fuerzas militares que practican el despojo y la violencia sistémica para asegurar sus procesos de extracción. Desmantelan comunidades, reclutan forzosamente a jóvenes —hombres y mujeres— para economías ilícitas. Éstas son las economías extractivas y la violencia necropolítica que Mbembe (2011) identifica,



Ilustraciones 20, 21, 22 y 23 | *power · room* (2024). Documentación de la exposición *In the Absence of the State*, 24 mayo-7 julio de 2024. Curador: Ryszard W. Kluszczyński. Municipal Gallery Arsenał, Poznań, Polonia. Fotografía: Jakub Krzyżanowski.

donde la vida misma se vuelve objetivo y la destrucción sistemática se vuelve práctica.

Mis proyectos recientes como *·feral·* (2025-presente), *lys hvitt · lyd hvit* (2024), o *heim* (obra en proceso) emergen desde estos escenarios, atendiendo sus condiciones políticas y materiales. Exploro las huellas residuales del desplazamiento forzado, la extracción y los crímenes ambientales. Son obras especulativas sólo en su orientación hacia posibilidades futuras, en donde el territorio es el archivo que vincula políticas de la tierra.

Cierre

Este ensayo surge de una condición material concreta: la retrospectiva realizada en 2024, *In the Absence of the*



Ilustración 24 | Documentación proceso de búsqueda/acompañamiento con *Las Rastreadoras del Fuerte* (2017). Cortesía de la artista.

State, que reunió obra producida entre 2006 y 2024, con énfasis en el eje político de mi práctica. Preparar esa muestra me permitió ver el conjunto del trabajo en una misma arquitectura expositiva y, con ello, quedaron en evidencia las constantes que atraviesan décadas de producción: el aparato como ensamblaje relacional (percepción/archivo/activación), el archivo como infraestructura activa y los desplazamientos que han reubicado mi locus de enunciación y mi lenguaje de trabajo. El aporte de este ensayo consiste en nombrar y estructurar esas constantes como léxico y como método para hacer discutible y practicable su operación como producción situada de conocimiento. ●

Referencias

- Agamben, G. (2017). *The omnibus Homo Sacer: Sovereign power and bare life* (L. Chiesa, trad.). Stanford University Press.
- Agamben, G. (2014). *¿Qué es un dispositivo? Seguido de El amigo y La Iglesia y el Reino* (Mercedes Ruvituso trad.) Adriana Hidalgo Editora.
- Agamben, G. (2009). *What is an apparatus?* (D. Kishik & S. Pedatella, trads.). Stanford University Press.
- Agresta, M. (2015, noviembre 5). Narco-violence, as seen by a journalist-turned-artist. *Texas Observer*. <https://www.texasobserver.org/narco-violence-as-seen-by-a-journalist-turned-artist>
- Aguiar Gil, Y. E. (2025, septiembre 26). *El mito del mestizaje* [video]. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB). <https://www.cccb.org/es/multimedia/videos/yasnaya-elena-a-gil/248813>
- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands/La frontera: The new mestiza*. Aunt Lute Books.
- Beckett, S. (1995). *Short Prose, 1929-1989*. (S. E. Gontarski, ed.). Grove Press.
- Benjamin, W. (2006). *Selected Writings, Volume 4: 1938-1940* (H. Eiland & M. W. Jennings, eds.). Harvard University Press.
- Cambridge University Press. (s. f.). *Feral*. En *Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus*. Recuperado el 10 de febrero de 2025, de <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/feral>
- Comisión Nacional de Búsqueda de Personas. (s. f.). *Versión estadística del RNPdno (Registro Nacional de Personas Desaparecidas y No Localizadas): Contexto nacional* [Tablero de datos]. Secretaría de Gobernación, Gobierno de México. Recuperado el 15 de febrero de 2026, de <https://versionpublicarnpdno.segob.gob.mx/Dashboard/ContextoGeneral>
- Cronon, W. (1995). The trouble with wilderness; or, getting back to the wrong nature. En W. Cronon (ed.). *Uncommon ground: Rethinking the human place in nature* (pp. 69-90). W. W. Norton & Company.
- Dussel, E. (1994). 1492. *El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del "mito de la Modernidad"*. Plural.
- Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes* (J. Giser, trad.; I. Stache & E. Yanco, selett.; I. Stache, ed.). Caja Negra.
- Farocki, H. (director). (1988). *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* [película]. Harun Farocki Filmproduktion. <https://www.harunfarocki.de/films/1980s/1988/images-of-the-world-and-the-inscription-of-war.html>
- Fischer, A. (2023). Anthropology of the future: Wild epistemology. En Hubert Fichte's new science. *Colloquia Germanica*, 55(3-4), 151-178.
- Freire, P. (2005). *Pedagogy of the Oppressed* (30th anniversary ed.; M. B. Ramos, trads.; introducción de D. Macedo). Continuum. (Obra publicada en 1970).
- Grosfoguel, R. (2011). Decolonizing Post-Colonial Studies and Paradigms of Political Economy: Transmodernity, Decolonial Thinking and Global Coloniality. *Transmodernity, Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World* 1: 1-38.
- Kluszczyński, R. W. (2013). Viewer as performer or rhizomatic archipelago of interactive art. En S. Cubitt & P. Thomas (eds.), *Re:live: Media Art Histories* (pp. 65-82). The MIT Press.
- Kubrick, S. (1964). *Dr. Strangelove or: How I learned to stop worrying and love the bomb* [película]. Columbia Pictures.
- Letras Libres (2024, 16 de diciembre). *El Estado mexicano ha abdicado a garantizar seguridad y justicia a la población* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=xpB7VIKM_GQ
- Lévi-Strauss, C. (1962). *La pensée sauvage*. Plon.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica* seguido de *Sobre el gobierno privado indirecto* (E. Falomir Archambault, trad. y ed.). Editorial Melusina.
- Merriam-Webster. (s. f.). *Feral*. En Merriam-Webster.com Dictionary. Recuperado el 10 de febrero de 2025, de <https://www.merriam-webster.com/dictionary/feral>
- Mignolo, W. D. (2010). Aiesthesis decolonial. *Calle14: Revista de investigación en el campo del arte*, 4(4), 10-25.
- Mignolo, W. D. (2009). Epistemic disobedience, independent thought and decolonial freedom. *Theory, Culture & So-*

- ciety*, 26(7-8), 159-181. <https://doi.org/10.1177/0263276409349275>
- Mignolo, W. D. (2003). *Local histories/global designs: Coloniality, subaltern knowledges, and border thinking*. Princeton University Press.
- Nancy, J.-L. (2007). *À l'écoute*. Galilée.
- Nicolescu B. (2010). Methodology of transdisciplinarity. Levels of reality, methodology of the included middle and the complexity. *Transdisciplinary Journal of Engineering & Science*, 1, 18-37.
- Ochoa Gautier, A. M. (2014). *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Duke University Press.
- Parikka, J. (2023). *Operational images: From the visual to the invisual*. University of Minnesota Press.
- Quijano, A. (2000). Coloniality of power, Eurocentrism, and Latin America. *Nepantla: Views from South*, 1(3), 533-580.
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Perú Indígena*, 13(29), 11-20.
- Salvá, V. (1880). *Nuevo Valbuena o diccionario latino-español* (16.ª ed.). Librería de Garnier Hermanos.
- Sánchez Cardona, L. M. (2025). Feral Auralities: Resonance as Epistemic Departure in Sound-Based Artistic Research. En Søndergaard, M. & Uvaas, I. (eds.). *Momentum13 Between/Worlds: Resonant Ecologies*. Momentum & Galleri F 15.
- Sánchez Cardona, L. M. (2023). Construcción simbólica y dispositivos para la memoria. *Vis. Fuerza[in]necesaria_3*. En Délano Alonso, Alexandra, Benjamin Nienass, Alicia de los Ríos Merino, and María De Vecchi Gerli (eds.). *Las luchas por la memoria contra las violencias en México* (pp. 543-562). El Colegio de México.
- Schedler, A. (2015). Electoral authoritarianism. En R. Scott & S. M. Kosslyn (eds.), *Emerging trends in the social and behavioral sciences* (pp. 1-16). John Wiley & Sons. <https://doi.org/10.1002/9781118900772.etrds0105>
- Segato, R. (2022). *The critique of coloniality: Eight essays* (R. McGlazer, trad.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003164999>
- Spivak, G. C. (1988). Can the Subaltern Speak? En C. Nelson & L. Grossberg (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture* (pp. 271-313). Macmillan Education.
- Steelman, T. A., Andrews, E., Baines, S., Bharadwaj, L., Bjornson, E. R., Bradford, L., Cardinal, K., Carriere, G., Fresque-Baxter, J., Jardine, T. D., MacColl, I., Macmillan, S., Marten, J., Orosz, C., Reed, M. G., Rose, I., Shmon, K., Shantz, S., Staples, K., Strickert, G., y Voyageur, M. (2019). Identifying transformational space for transdisciplinarity: Using art to access the hidden third. *Sustainability Science*, 14(3), 771-790. <https://doi.org/10.1007/s11625-018-0644-4>
- Tarkovsky, A. (director). (1972). *Solaris* [película]. Mosfilm.
- The Tehran Summit. (2025, June 7). *Hito Steyerl | Art in the age of authoritarian chatbots* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=FivGvd7BT5Y>
- Voegelin, S. (2010). *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*. Continuum.
- Zavala, O. (2018). *Los carteles no existen. Narcotráfico y cultura en México*. Malpaso.

Teresa Margolles, Laura Valencia y Fabiola Rayas: una obra cuerpo a cuerpo con la violencia

Teresa Margolles, Laura Valencia and Fabiola Rayas:
a work that confronts violence head-on

CAROLINE PERRÉE*

Resumen

Desde hace más de veinte años se desarrollan prácticas artísticas en el espacio público para dar visibilidad a las formas de violencia que impactan a la sociedad civil mexicana. Iniciado por colectivos que trabajan o no con artistas, el uso de formas artísticas invita a preguntarse acerca de las potencialidades que tiene la creación, las estéticas que se ponen en práctica frente a la violencia y los impactos que logra. El análisis se refiere a dos generaciones de artistas mujeres que han puesto la violencia social y política en el centro de su práctica: Teresa Margolles (1965), Laura Valencia (1979) y Fabiola Rayas (1985). Cada retrato pretende comprender cómo el arte pasa del museo a la calle y los cambios inducidos por este desplazamiento en términos de elaboración, recepción y exposición. El análisis permite interrogar los vínculos entre arte y activismo, el papel que desempeña el cuerpo y la originalidad de la obra resultante.

Palabras clave • activismo, Fabiola Rayas, Laura Valencia, México, Teresa Margolles

Abstract

For more than twenty years, artistic practices have been developing in the public space, in order to make visible the forms of violence that impact Mexican civil society. Initiated by collectives working or not with artists, the use of artistic forms invites us to question what potentialities creation contains, what aesthetics are implemented in the face of violence and with what impacts. The analysis focuses on two generations of women artists who have placed social and political violence at the heart of their practice: Teresa Margolles (1965), Laura Valencia (1979) and Fabiola Rayas (1985). Each portrait aims to understand how art moves from the museum to the street and the changes induced by this movement in terms of elaboration, reception and exhibition. The analysis allows us to question the links between art and activism, the role played by the body and the originality of the resulting work.

Keywords • activism, Fabiola Rayas, Laura Valencia, Mexico, Teresa Margolles

* **CAROLINE PERRÉE** | Doctora en Historia del Arte. Université Paris y Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos • <https://orcid.org/0000-0002-3957-2394> • carolineperree@hotmail.com

FECHA DE RECEPCIÓN: 9 de febrero de 2026 • FECHA DE ACEPTACIÓN: 15 de abril de 2026.

Citar este artículo como: PERRÉE, C. (2026). Teresa Margolles, Laura Valencia y Fabiola Rayas: una obra cuerpo a cuerpo con la violencia. *Revista Nodo*, 20(40), enero-junio, pp. 32-51. doi: 10.54104/nodo.v20n40.2422

EL ACTIVISMO DE LAS MUJERES ARTISTAS es un tema de actualidad candente, que inicia en los años sesenta y setenta con la emancipación de la mujer. Si las luchas llevadas a cabo para denunciar las desigualdades entre los géneros han conducido a avances relativos según los países y las culturas, ¿qué es lo que motiva hoy el resurgimiento del activismo por parte de las artistas mujeres? El impacto de la violencia parece ser central. Para ser más precisos, habría que hablar de violencia en plural. En el caso de México, es sintomático que la cuestión del femicidio emerja en el debate público cuando las formas de violencia se multiplican y se generalizan. El informe de la ACLED¹ coloca a México en cuarto lugar entre los países más peligrosos del mundo. Mientras oficialmente es una democracia, desde 2006 el país vive un conflicto abierto con el crimen organizado, que afecta a la sociedad civil, víctima de homicidios, feminicidios, desapariciones forzadas, tráfico de seres humanos, etcétera.

Desde hace más de veinte años, las prácticas artísticas ocupan un lugar destacado en la denuncia de la violencia, el hecho de hacerla visible y hacer memoria. Estas prácticas emanan de artistas y/o colectivos procedentes de la sociedad civil. Entre estos actores, las mujeres desempeñan un papel fundamental. Desde los años noventa, dos generaciones de artistas mujeres trabajan a partir de la violencia, lo que permite analizar la evolución de las prácticas utilizadas, sus modalidades y objetivos, cuestionando su posicionamiento y el impacto de la creación. ¿Cómo conciliar el compromiso contra la violencia con la creación artística personal? ¿Qué objetivos se atribuyen a la obra y qué estéticas suscitan?

El estudio de la obra de Teresa Margolles, Laura Valencia y Fabiola Rayas Chávez permite aportar elementos de respuesta, porque, por una parte, las tres sitúan su creación en una violencia política sin limitarse a la violencia de género, aunque su práctica implique una estrecha colaboración con las mujeres. Por

otra parte, cada una opta por afrontar la violencia desde el cuerpo de diferentes maneras: Teresa Margolles pone el cuerpo del receptor en contacto con un cuerpo violentado; Laura Valencia explora los traumas de la memoria a partir de un cuerpo sensorial, y la obra de Fabiola Rayas Chávez da a luz un cuerpo colectivo.

El cuerpo en el arte: un enfoque antropológico de las interacciones

El cuerpo adquiere un papel protagónico en el arte contemporáneo a partir de los años sesenta con la aparición del performance. Sin embargo, su uso como herramienta de análisis en el ámbito teórico es más reciente: desde hace unos veinte años, la cuestión de las emociones y los afectos surge con las teorías sobre el género y lo *queer*, ya que ponen el cuerpo y su poder de acción en el centro de los debates.

Paralelamente, desde los años noventa, la historia del arte ha experimentado una renovación en el análisis del objeto artístico gracias a la antropología de las imágenes. Alfred Gell la define como “el análisis teórico de las relaciones sociales en torno a los objetos que median la intencionalidad social” (2009: 9). Considera los objetos de arte como “agentes sociales” y “el arte como un sistema de acción que busca cambiar el mundo” (8-9). Por su lado, Hans Belting insiste en las interacciones que se establecen entre las imágenes y sus receptores a partir de una articulación entre el cuerpo, la imagen y el medio.

Éste es el enfoque que subyace a nuestro análisis desde la historia del arte, porque se centra en un estudio de la obra en un modo relacional desde el cuerpo. Ahora bien, este modo relacional caracteriza la obra de las tres artistas estudiadas, que emplean el cuerpo como un vector relacional dotado de poder de acción. Cada una de ellas elabora una estética basada en un vínculo tejido entre la obra y el receptor a través de un cuerpo solicitado para (re)actuar. La implementación y las modalidades de acción difieren una a otra, según el grado de transformación que atribuyen a la creación artística.

¹ ACLED (Armed Conflict Location & Event Data Project): <https://acleddata.com/series/acled-conflict-index>

Así, nuestro estudio propone, por una parte, tres retratos monográficos individualizados para comprender la estética propia de cada artista. Por otra parte, se basa en un análisis plástico de las obras a partir de su contexto sociocultural para comprender la singularidad de los enfoques artísticos impulsados frente a la violencia.

Teresa Margolles: crónica de una violencia expuesta

La creación a prueba de la morgue

Nacida en 1963 en Culiacán, Sinaloa (México), Teresa Margolles creció en un contexto dominado por las problemáticas relacionadas con el narcotráfico, que se han extendido de manera progresiva a todo el país. En los últimos treinta años, el aumento de la violencia proviene de varios factores, entre ellos, la debilidad de las instituciones del Estado debida a la impunidad y la corrupción; la falta de desarrollo social y profesional, en particular para los jóvenes; la pérdida de poder de algunos cárteles tradicionales en favor de reconfiguraciones de una multiplicación de grupos pertenecientes al crimen organizado, que diversifican y multiplican sus actividades ilegales.

Tras estudiar arte y comunicación y obtener un título en medicina forense, Teresa Margolles cofundó el colectivo Semefo (Servicio de Medicina Forense) entre 1990 y 1999. El trabajo de la artista en una morgue se basa en la realidad de un territorio dominado por las venganzas de los cárteles. En los años noventa, el líder mafioso conocido como el “Chapo Guzmán” cofundó el cártel de Sinaloa. La orquestación de la violencia por parte del crimen organizado se despliega en escenificaciones ampliamente difundidas por los medios de comunicación, lo que subraya en papel de la imagen de acuerdo con Jean-Luc Nancy:

Ahora bien, la violencia [...] siempre se lleva a cabo en una imagen. [...] lo que importa para el violento es que la producción del efecto sea indisociable de la

manifestación de la violencia. El violento quiere ver su huella en lo que ha violentado, y la violencia consiste precisamente en imprimir esa huella.²

En México, esta avalancha de imágenes mediáticas ofrece la paradoja de la demostración de un poder de muerte fuera de lo común, que acaba fundiéndose con el paisaje cotidiano. La violencia y sus consecuencias se convierten en una realidad social ordinaria, palpable a diario, vivida por cada uno en su carne, normalizada porque la imagen la banaliza. La artista que se enfrenta a la violencia también se enfrenta a este escollo formado por lo visual: ¿cómo denunciar esta violencia sin perpetuarla? ¿A qué materiales recurrir y qué *modus operandi* aplicar para evitar su banalización?

Las primeras instalaciones de Margolles toman la forma de escenografías macabras que se inscriben en una estética “gótica”, cercana a la de un Frankenstein (Medina, 2009: 17). Pero en los años 2000, su obra opera un giro estético mediante el empleo de materiales brutos, que la artista asocia a una materia orgánica tomada de los cadáveres. Teresa Margolles elige trabajar en la morgue, descubriendo que el tratamiento infligido a los cadáveres sigue reflejando las desigualdades sociales y la violencia a las que están sometidos los seres vivos.

La morgue se convierte en su taller de creación, de donde obtiene los materiales plásticos: residuos corporales como sangre y órganos, productos líquidos que se utilizan para lavar los cadáveres, así como las sábanas que los cubren. El uso de materiales en bruto evoca el arte povera y el ensamblaje remite a una estética minimalista: bloques de hormigón forman esculturas geométricas, sábanas teñidas de sangre o marcadas con huellas corporales se exponen como pinturas, se pulverizan líquidos en las salas de exposición. Plásticamente, sus obras pertenecen a una estética abstracta, pero su arte está impregnado de materia orgánica. Sus obras están animadas por la materialidad corporal de seres que han sido aniquilados por una acción violenta y que

² Traducción de la autora.



Teresa Margolles, *Cleaning*, 2009. Exposición *¿De qué cosa podríamos hablar?*, 2010. Pabellón de México, Bienal de Venecia. © Cortesía de la artista.

la artista busca reintroducir entre los vivos. Es desde el cuerpo que su creación opone resistencia a la violencia de la aniquilación.

Una estética relacional del malestar

Reconocida internacionalmente, Teresa Margolles³ participó en tres ocasiones en la Bienal de Venecia (2009, 2019 y 2024). En 2009 representa México en una de las manifestaciones más prestigiosas del mundo. Su participación es pionera en la denuncia de la violencia en México en la escena internacional desde el ámbito artístico. Sus dispositivos desarrollan una práctica participativa con los espectadores, pero también con las familias de las víctimas.

El proyecto fue curado por Cuauhtémoc Medina. El título *What else could we talk about?* (*¿De qué cosa*

³ Biografía en <https://www.mor-charpentier.com/fr/artist/teresa-margolles/>

podríamos hablar?) es poco explícito en cuanto al contenido de la obra expuesta. En cambio, formulado bajo la forma de una pregunta retórica, crea un efecto de espera en el espectador. Sin embargo, esta expectativa se ve defraudada, ya que no hay nada que *ver*. Ninguna obra ocupa las primeras salas, mientras que en otra, una persona sola lava el suelo, como si el personal de mantenimiento procediera a la limpieza. Los habituados al arte contemporáneo saben que no hay que confiar en las apariencias y recurren a la lectura del cartel.

De esta lectura surge la obra y, con ella, su *modus operandi*: titulada *Cleaning* (2009), retoma la sustancia utilizada en *Vaporización* (2001) y *En el aire* (2003) con el uso de un líquido de lavado a base de sangre y agua. La sangre fue recuperada del lugar donde se produjeron asesinatos y ajustes de cuentas en Sinaloa y Baja California. La persona que limpia el suelo es un familiar de la víctima.

El receptor camina sobre la obra; literalmente tiene los pies dentro. Aquí se enfrenta a uno de los modos de recepción utilizados por la artista para hacer presente



Teresa Margolles, *Telas*, 2009. Exposición *¿De qué cosa podríamos hablar?*, 2010. Pabellón de México, Bienal de Venecia. © Cortesía de la artista.

el hecho de ser víctima de la violencia: el contacto en lugar de lo visual. Frente a la oleada de imágenes de la prensa sensacionalista, Teresa Margolles opone un material minimalista que encierra una materia orgánica y la pone en contacto con el visitante en un modo doble, sensible y relacional. De inicio, la obra crea un contacto físico entre el espectador y la víctima, incluso si el primero conserva sus zapatos; luego provoca un contacto con un familiar de la víctima. Por ser la única persona en un lugar de exposición desierto, el receptor es invitado a interrogarlo. *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, dice el título. En la lectura del texto, la violencia es el único vínculo que une al receptor y al familiar de la víctima. Su presencia atestigua una práctica artística llevada a cabo con las familias de las víctimas desde la década del año 2000.

Esta práctica resalta una creación basada en una cadena de vínculos: el que une a la artista con el miembro de la familia y que se vincula con la víctima. Estos dos primeros lazos son necesarios para crear la conexión del receptor mediante una acción artística que

opera por contacto físico. Por la forma y el lugar de exposición, la obra se inscribe en una estética relacional en el sentido de que, como la definió Nicolas Bourriaud, toma “como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado” (1998: 14). Esta inscripción en las relaciones sociales no ocasiona, sin embargo, un desplazamiento de la obra a la esfera pública, ya que permanece confinada al medio artístico, a diferencia de otras prácticas que invaden el espacio público para transformarlo.

Así, cuando la artista propone acciones de bordado en las calles de Venecia, los transeúntes son potenciales receptores que vienen a ver el arte contemporáneo. Teresa Margolles trazó el dibujo de los mensajes de advertencia y amenaza que los narcotraficantes dejan cerca de sus víctimas. La tela para bordar con hilo de oro es la de las sábanas impregnadas con sangre de las víctimas. El efecto visual interpela al receptor, pero la puesta en práctica lo asusta: es consciente de estar en contacto con la materia orgánica de un cadáver. Es a

partir del cuerpo violado que la artista elabora su obra para invertir el cuerpo del receptor, tejiendo con él una estética relacional del malestar (Perrée, 2013). Esto significa que el arte de Teresa Margolles construye “un estado de encuentro” (Bourriaud, 1998) para ponernos en contacto con una de las consecuencias reales de la violencia, a saber, un cuerpo muerto. La artista utiliza una estética relacional no como un fin en sí mismo, sino para crear un vínculo entre lo vivo y la violencia a través del contacto que provoca malestar, y que genera sentimientos de repulsión, disgusto y horror. La estética relacional del malestar así formada nos encierra, contra nuestra voluntad, en un cuerpo a cuerpo con la presencia fantasmal de un cadáver.

Poco a poco, las telas bordadas se cuelgan en las paredes del palacio, en molduras que en algún momento debieron enmarcar pinturas barrocas. La tela tendida en su expresión más simple es también la sábana de un sudario. Pintura o sudario, la artista juega con las referencias pictóricas y religiosas para poner el cuerpo en el centro de las cuestiones de representación de la violencia, desplazando la recepción tradicional de la obra desde un modo visual a un modo táctil. Hans Belting, hablando del sudario de Cristo, nos dice: “La tela del sudario es un medio de contacto y un medio visual” (2007: 85). Los análisis sobre los usos de las imágenes por parte de los teóricos de una antropología de las imágenes⁴ muestran cómo el contacto es un modo de eficacia del poder que se les atribuye.

Cambio de violencias y evolución estética

El malestar instaurado por la acción sube un escalón cuando uno borda: el receptor está puesto en la posición del verdugo, ya no sabe si está del lado del asesino o de la víctima. El receptor co-realiza la obra sin saber por quién le es dictada: ¿la artista o el asesino? ¿El espacio de interacción abierto por el bordado invita al receptor a hacer preguntas sobre la violencia? ¿Está

⁴ Georges Didi-Huberman y Hans Belting son algunos de los teóricos contemporáneos más conocidos.

reparando alguna injusticia, tejiendo un sudario para una víctima con la que se comunica? Pero las palabras bordadas son sentencias de muerte que repiten la violencia. El receptor no deja de sentirse incómodo. La obra de la artista parece remover la violencia como un *leitmotiv* obsesivo sin encontrar salida.

Desde hace unos diez años, Teresa Margolles hizo evolucionar su estética hacia una representación más figurativa. Este cambio está sin duda relacionado con dos factores: la evolución de las formas que ha adoptado la violencia y las prácticas artísticas colaborativas desarrolladas por la sociedad civil para hacerlas visibles en el espacio público a lo largo de los últimos quince años. Varias obras de la artista presentan una figura humana afectada por la violencia o las desigualdades sociales a partir de una reproducción visual o una huella por contacto.

En *Pesquisas* (2016) expone reproducciones de carteles con las fotografías de estudiantes y trabajadoras desaparecidas. En *Improntas de la calle* (2019), treinta y ocho moldes de yeso de drogadictos, traficantes y prostitutas se exponen en el museo de arte BPS22 de Charleroi, en Bélgica. En 2024, en Londres, reproduce el mismo dispositivo en *Mil veces un instante*, con una instalación formada por 726 moldes de rostros de personas trans, no binarias y de género no conforme. En la línea del retrato mortuario, la artista recurre a la huella del rostro para visibilizar a las personas marginadas que sobreviven en medio del estigma y el peligro.

La artista usa el bordado de una manera más colaborativa delegando la creación a colectivos de mujeres o de la comunidad LGBTQ+. Durante su participación en la XXI Bienal de Videobrasil en 2019, Margolles expuso una obra textil bordada por mujeres transgénero tras la muerte de Priscila, una niña trans asesinada en São Paulo. La acción pretende reunir a una comunidad estigmatizada mediante un trabajo colectivo de intercambio y reflexión. Sin embargo, durante un encuentro con la artista en el Centro de la Imagen en Ciudad de México en 2024, el comunicado leído por la comunidad trans, que trabajó con Margolles para el proyecto londinense, subraya lo difícil que es representar la violencia a través del arte. “El transfeminicidio no es

una obra de arte”, dice el comunicado, protestando contra la artistización de un crimen, es decir su transformación con fines estéticos en un contexto artístico.

Crear desde la violencia implica una colaboración que va más allá de una exposición en un museo de arte. Las lógicas que sustentan el mundo del arte están muy alejadas de la realidad de las víctimas y sus familiares. Frente a la violencia, la obra no puede encerrarse, y nosotros con ella, en la esfera artística, porque su elaboración se basa en un proceso que incorpora al otro y su dolor.

Laura Valencia, una obra relacional desde la memoria

Laura Valencia (1979) es una artista visual que vive y trabaja en México.⁵ Alimenta su práctica de influencias pictóricas y conceptuales desde las pinturas de Goya (España, 1746-Francia, 1828) y José Clemente Orozco (México, 1883-1949) hasta los performances de Mónica Mayer (México, 1954) y Lorena Wolffer (México, 1971), que denuncian la violencia de género. La obra de Laura Valencia se arraiga en una violencia histórica que ella confronta con la memoria desde el cuerpo, tejiendo un vínculo sobre un modo relacional: marca un movimiento hacia el otro y muda en su forma como en sus usos, según el territorio que lo recibe y quienes lo habitan. La obra se elabora como un medio, es decir que su materialidad y su finalidad no tienen otro propósito que el de formar un intermediario entre varias polaridades: uno mismo y el otro, el individuo y el colectivo, el micro y el macro, lo privado y lo público, el espacio y el tiempo, el presente y el pasado.

De sí hacia el otro, un cuerpo mediador

Las primeras obras de Laura Valencia evidencian el desplazamiento que la obra opera entre las esferas privada y pública, personal y colectiva, desde el cuerpo.

⁵ Biografía en <https://lauravalencialozada.com/Bio>

De 2006 a 2010 desarrolla tres creaciones: *Mapping* (2006-2008), *Intuir la habitación* (2006-2009) e *Intaglios* (2009-2010) que, realizadas de manera concomitante, se alimentan entre sí. Creadas en varias fases, estas obras subrayan el papel de la temporalidad en el proceso creativo de la artista.

Mapping e *Intaglios* ponen el cuerpo de la artista en su centro, en la medida en que es el soporte de dibujos y el productor de textos. En *Intaglios*, la artista realiza acciones efímeras sobre su piel por medio del linograbado. Luego se graban con fotografía y video, y se acompañan con textos y diagramas que describen la piel como una interfaz entre el interior y el exterior.

En la primera etapa de *Mapping*, la artista utiliza su cuerpo y sus sentidos para explorar el entorno doméstico, transcribiendo textualmente las percepciones que siente cuando dibuja. Luego distribuye los textos en su hogar. El conjunto establece una cartografía de su espacio privado percibido desde los sentidos olfativo, auditivo y gustativo, como tantos umbrales y aperturas desde el cuerpo. La acción artística literalmente toma el pulso de la creación en el momento del desplazamiento del interior hacia el exterior. Los procesos de marcado corporal y cartografía evocan el performance *Mientras dormíamos* (2002), de Lorena Wolffer, que recurre a la inscripción en su cuerpo para establecer un mapa de las violencias sufridas por otras mujeres, las de Ciudad Juárez.⁶ Laura Valencia emplea su cuerpo para explorar un espacio y una temporalidad moldeados por la memoria de acontecimientos que originaron violencias colectivas.

En la segunda y tercera fase de *Mapping* renueva el dispositivo inicial de actos-dibujos primero en el espacio público urbano con *Citámbulos*.⁷ Luego lo traslada al contexto histórico, en el marco de las conmemoraciones de la independencia y de la revolución mexicana-

⁶ El feminicidio de Ciudad Juárez se refiere al asesinato masivo de mujeres a partir de 1993. En 2009, el número ascendió a 887. Este feminicidio se compone de varias olas asesinas aún actuales y nunca resueltas.

⁷ *Citámbulos, Instant Urbanisim*, SAM Museo Nacional de Arquitectura, Basel, Suiza, 2007.

nas.⁸ La artista integra al dispositivo la estrategia mediática del Estado mexicano, y añade reivindicaciones nunca satisfechas. *Mapping* da cuenta de una dinámica que afronta una memoria fracturada desde el punto de vista subjetivo y que Laura Valencia no va a dejar de explorar al elaborar una obra.

Invertir en el territorio desde una herida memorial

El trabajo sobre la memoria en el espacio público guía la realización de las obras *Intuir la habitación* (2006-2009), *Hiperbólica* (2008), *Silo/Semillera de memorias* (2021-2023) y *Kreuzberg-Tlatelolco* (2023-2025), que nacen en el barrio de Tlatelolco, en Ciudad de México. El lugar es emblemático de una historia nacional traumática, que la artista confronta con su historia personal desde una herida memorial.

La expresión que acuñamos no se refiere a las “heridas de la memoria” (Márquez y Rozas Krause, 2014) ni a las “memorias heridas” (Ricoeur, 2000), sino al uso que los artistas pueden hacer del concepto *herida*.

Es el artista alemán Joseph Beuys, aviador durante la Segunda Guerra Mundial, quien hace de su arte una mostración de la herida, desde la cual trabaja. En la actualidad, asociada a la memoria en el análisis de la colonización, la herida es presentada por el artista Kader Attia (Francia, 1970) como la paradoja de la reparación (2015), ya que encierra la herida que intenta curar. Es porque designa una interioridad abierta bajo la superficie de la piel, que nos interesa relacionar con los procesos memoriales que conoce México.

El país vive una situación inédita desde el punto de vista de las conexiones tradicionalmente establecidas entre violencia, memoria y conmemoración, ya que esta última se lleva a cabo de forma inmediata. Tan pronto como ocurre una tragedia, colectivos de ciudadanos se ponen de acuerdo para financiar la instalación de

antimonumentos en el espacio público, sin el consentimiento ni la intervención del Estado. En ausencia de justicia, se les describe como heridas abiertas y punzantes que no pueden sanar. Se imponen por su forma escultórica monumental, pero son antigloriosos y antihéroicos. Son regularmente el lugar de rituales colectivos que activan diversas formas de reivindicación (Antimonumentos, 2020: 9-10). Al mismo tiempo, estas acciones y materialidades reavivan la memoria de otros traumas no reparados, lo que pone de manifiesto cómo la impunidad constituye un obstáculo fundamental para cualquier intento o relato conmemorativo (Huffschmid, sin fecha). Desde entonces, estas materialidades conmemorativas son tanto formas de resistencia como cicatrices abiertas que señalan una memoria colectiva fracturada y en sufrimiento.

El barrio de Tlatelolco es emblemático de esta herida memorial, porque es precisamente un “lugar” —en el sentido que lo definen Jelin y Langland— “con significados particulares, cargados de sentido y sentimientos para los sujetos que lo vivieron” en el contexto de las memorias territorializadas (2003). La plaza principal —de las Tres Culturas— reúne las ruinas de la antigua ciudad precolombina, una iglesia y un antiguo convento católico, y el conjunto de viviendas modernas de los años sesenta, así como algunos monumentos conmemorativos que testimonian una memoria herida en diferentes etapas de la historia del país. Todo denuncia una tragedia que parece reavivar la herida inicial: la del “doloroso nacimiento del pueblo mestizo que es el México de hoy”, como dice la frase de Jaime Torres Bodet grabada en una estela.

Fue en Tlatelolco cuando el 13 de agosto de 1521, los guerreros aztecas fueron derrotados y masacrados con sus familias por los españoles. Fue en Tlatelolco donde los grandes edificios se derrumbaron durante el terremoto del 19 de septiembre de 1985. Fue en Tlatelolco cuando el 2 de octubre de 1968 los soldados masacraron a centenares de estudiantes por protestar de forma pacífica contra la represión del gobierno de Gustavo Díaz Ordaz.

La memoria trágica de Tlatelolco obsesiona a la artista, así como su resistencia. En el momento de sus

⁸ *Carbon blanco-hueso negro, Contra Flujo: Independence and Revolution*, Stanlee and Gerald Rubin Gallery, El Paso, 2010.

estudios de arte, la artista vive en el apartamento familiar ubicado en el noveno piso del edificio Chihuahua en Nonoalco Tlatelolco, comprado por su abuelo en los años sesenta para que sus hijos estudiaran en la capital. El lugar es entonces sinónimo de un futuro próspero para la clase media. En el momento de la masacre del 68, su tía vivía allí pero luego decidió abandonar el país. Años más tarde, Laura Valencia eligió crear en este lugar para curar heridas familiares y colectivas. Varias de sus obras nacieron en Tlatelolco, extraídas de su historia conmemorativa y realizadas con sus habitantes. La cuerda utilizada en varias obras muestra su apego a un lugar que la vio nacer como artista, y reviste la forma de un cordón umbilical que la conecta de manera simbólica con ese lugar.

Este vínculo con Tlatelolco está presente en la memoria de cada mexicano, como una herida que nunca se curó. Unidas por el mismo trauma, la historia individual y la historia colectiva están vinculadas a una memoria que divide, porque marca la fractura entre la sociedad civil y el Estado.

En *Hiperbólica* (2008), Valencia subraya esta fractura mediante una cuerda que tiende entre el apartamento de la familia y la antigua sede de la Secretaría de Relaciones Exteriores, convertida en un centro cultural dedicado a la memoria de la masacre del 68, gestionado por la Municipalidad de México y la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). La cuerda busca resaltar cómo cambia la mirada sobre la historia según el punto de vista desde donde uno se sitúa.

Hacer memoria, la obra matriz de historias subjetivas

La cuestión del punto de vista es fundamental en el trabajo de una artista que da prioridad a la voz del individuo y a su subjetividad, que integra a la obra como un testimonio. En *Intuir la habitación* recopila los relatos de los habitantes de Tlatelolco para cuestionar la relación entre memoria e historia desde el trauma, ya que “el testimonio constituye la estructura fundamental de transición entre la memoria y la historia”

(Ricoeur, 2000: 26). La artista exhuma y archiva para dar voz a aquellos que el trauma ha penetrado a lo largo de varias generaciones, como un eco de su propia historia familiar.

La temporalidad habita sus obras. Algunas son palimpsestos de la memoria de luchas y resistencia, que forman las capas temporales de la geología del lugar. En *Kreuzberg-Tlatelolco* (2023-2025), la artista integra glifos del códice de Tlatelolco, que relata cómo las mujeres siguieron luchando quince días después de la derrota contra los conquistadores españoles. Pensando en aquellas mujeres de quienes la historia ha olvidado el nombre, Laura Valencia interroga a otras mujeres de ambos lados del Atlántico que habitan en barrios marcados por una historia de luchas sociales: ¿cómo se crean las memorias individuales y colectivas?, ¿quién escribe la historia de nuestros lugares, de nuestros objetos, de nuestros encuentros? Expone las respuestas escritas con caligrafías diferenciadas citando el nombre de la persona, en un deseo de individualizar la voz de cada una. Transcribe sus respuestas en su lengua de origen para las que son inmigrantes. Utiliza las palabras del otro como un material plástico, tanto por su forma gráfica como por su valor de intercambio y vínculo.

¿Qué más aporta la obra en un lugar ya investido por tantas acciones y materialidades conmemorativas? Es efímera, frágil y vulnerable frente a la monumentalidad de las estelas, diseñadas para desafiar el tiempo. La práctica artística de Laura Valencia le da al individuo un lugar dentro de la narración histórica de la que ha quedado excluido. Sus obras son las matrices de una “memoria narrativa”: permiten a voces liberarse para encontrar y construir los sentidos del pasado y las “heridas de la memoria” (Jelin, 2002: 28). Al trabajar en el presente con voces plurales en el lugar de una memoria fracturada, la obra crea un vínculo social a través del diálogo y conecta el presente con el pasado.

Estos vínculos de construcción temporal y social permiten transformar la situación presente para proyectarse en el futuro. En el dispositivo *Silo/Semillero de memoria*, la artista recurre a la metáfora del silo para simbolizar su trabajo sobre la memoria. El silo se presenta como una construcción de madera cubierta



Laura Valencia, *Silo/Semillera de memorias*, 2021-2023, Tlatelolco, Ciudad de México. © Cortesía de la artista.

con ixtle —una fibra vegetal mexicana—, dispuesto en el suelo o mantenido en altura por seis piquetes. Debajo se reúne un grupo intergeneracional de mujeres, que viven o trabajan en barrios animados por movimientos sociales y resistencia contra el patriarcado, la colonización o el capitalismo.⁹ Grabadas en audios, sus palabras están integradas en el silo para ser escuchadas por el receptor sentado sobre petates, que son alfombras de hojas de palmas tejidas de manera tradicional. Los materiales vegetales utilizados y la forma del silo hacen referencia a una cultura rural comunitaria, de donde proviene la familia de la artista.

Valencia prefiere las materias y técnicas que, en una puesta en abismo, simbolizan el vínculo tejido por la obra entre realidades socioeconómicas y temporalidades. No se trata sólo de restaurar un tejido social frag-

mentado gracias a una obra unificadora, sino de interrogarse sobre cómo hacer sociedad colectivamente. Como metáforas de los testimonios reunidos, las semillas almacenadas en el silo para futuras siembras proponen también un vínculo entre el pasado y el futuro. La artista parece seguir el consejo de Todorov:

extraer de los recuerdos traumáticos el valor ejemplar que sólo una inversión de la memoria en proyecto puede hacer relevante. Si el trauma remite al pasado, el valor ejemplar orienta hacia el futuro (Todorov citado por Ricoeur, 2000: 105).

La estela conmemorativa une y unifica al colectivo, mientras que la obra transforma al individuo para que logre vivir mejor en el día a día.

⁹ Declaración de la artista en su página web: <https://lauravalencia-lozada.com/SILO-Semillera-de-Memorias>

Una estética del vínculo, una obra de la transformación

Frente al trauma de la desaparición forzada, la historia familiar y la historia colectiva coinciden una vez más: el tío de la artista desapareció en 2010. La desaparición forzada corresponde a un aumento de la violencia contra la sociedad civil, desde la guerra contra el narcotráfico iniciada por el expresidente Felipe Calderón en 2006. Laura Valencia se une entonces al Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad, nacido en 2011 por iniciativa del poeta Javier Sicilia (México, 1956) tras el asesinato de su hijo. En estas manifestaciones, la artista experimenta un arte capaz de comunicar de manera sensible acontecimientos que, sin él, permanecerían ocultos.¹⁰

En diciembre de 2011, Laura Valencia realiza *Cuenda* (2011-2016) con familias de desaparecidos y voluntarios. Durante una manifestación en Ciudad de México rodean con una cuerda negra catorce estatuas de personajes históricos ubicadas en Paseo de la Reforma, la arteria principal en términos de movilidad y movilización social. La longitud de la cuerda se ha calculado en función de la masa corporal de una persona desaparecida, y cada estatua lleva una cinta blanca que menciona su nombre. El objetivo de la artista era construir un memorial escultórico efímero “en negativo”, un anti-monumento para hacer visibles a las personas ausentes desde su desaparición.¹¹ Al retomar la cuerda usada en *Hiperbólica*, crea una conexión plástica entre sus obras para construir una estética del vínculo.

La cuerda materializa el vínculo que la obra busca tejer alrededor de la desaparición forzada, desde la creación hasta la recepción. Las implicaciones de este vínculo son explícitas a la luz de los conceptos de “estrategia” y de “táctica”, que De Certeau utiliza para describir situaciones de relaciones de fuerza y resistencia. El lugar de la acción artística está investido por estrategias que De Certeau presenta como “acciones que,

gracias al postulado de un lugar de poder (la propiedad de uno propio), elaboran lugares teóricos (sistemas y discursos totalizantes) capaces de articular un conjunto de lugares físicos donde se distribuyen las fuerzas” (1991: 62-63). Así se presenta la situación en el Paseo de la Reforma, porque es el lugar de la elaboración de un relato nacional, que enfrenta al Estado y a los colectivos surgidos de la sociedad civil alrededor de la memoria colectiva. Esta oposición se materializó mediante la instalación de monumentos y antimonumentos. El lugar da cuenta de una memoria dividida, objeto de estrategias que “privilegian pues las relaciones de lugares [...] que buscan dominarlas unos a otros” (1991: 62-63).

En este contexto de resistencia a una memoria oficial, la acción *Cuenda* se presenta como una “táctica”, es decir, un “juego de manos [que] se introduce en un orden” (De Certeau, 1991: 62).¹² La cuerda negra se introduce en el orden del relato oficial representado simbólicamente por la estatua, que sirve de soporte para hacer visible la ausencia de un desaparecido. El performance “no tiene lugar más que el del otro” (p. 60) y lo utiliza para cuestionar su legitimidad al manifestar una verdad que el Estado oculta: la de la desaparición forzada. La creación participativa de Laura Valencia desarrolla así una táctica capaz de subvertir la estrategia del Estado a partir de sus representaciones simbólicas en el espacio público.

La marcha en el espacio público desempeña un papel fundamental, ya que abre un espacio-tiempo propicio para el desarrollo de tácticas que constituyen otras tantas oportunidades fugaces para atacar los cimientos del poder. Pero el performance de *Cuenda* no es sólo una táctica; funciona también como un catalizador de emociones y sentimientos entrelazados que, literalmente, le dan cuerpo. En octubre de 2012, madres de personas desaparecidas y activistas volvieron a utilizar la cuerda mientras protestaban frente a la Secretaría de Gobernación. Esta vez enrollaron la cuerda alrededor de sus cuerpos, fundiéndose con el desa-

¹⁰ Entrevista con Laura Valencia el 11 de enero de 2026.

¹¹ Declaración de la artista en <https://lauravalencialozada.com/Cuenda>

¹² Las citas de De Certeau han sido traducidas por la autora.



Laura Valencia, *Cuenda*, 2011, Paseo de la Reforma, Ciudad de México. © Cortesía de la artista.

parecido que la cuerda representa simbólicamente. Una madre habla por primera vez desde la desaparición de su hijo. Después de estallar en lágrimas, relata que sintió entrar a un espacio tranquilo donde encontró a su hijo y que pudo hablar con él.¹³

La fuerza de la obra reside en el vínculo que crea entre diferentes actores. Contiene una “agencia” en el sentido de Gell, que emplea este concepto relacional insertándolo siempre en un contexto (2009: 27) para

describir una relación “donde una cosa afecta a otra” (p. 52) y supera “una resistencia, una dificultad o una fuerza de inercia” (p. 29).

La acción artística es el centro de las relaciones, que son el punto de partida y el resultado de una multiplicación de los afectos de diferentes personas. Están reunidas en torno a un mismo trauma que genera sentimientos plurales e incluso opuestos: tristeza, ira, amor, a los que se añaden la indignación, la empatía y la solidaridad de quienes se unen a ellas. La obra está dotada de un poder de transformación tanto en su uso como en sus efectos.

¹³ Laura Valencia, comunicación, octubre de 2012.



Laura Valencia, *Cuenda*, 2011, Paseo de la Reforma, Ciudad de México. © Cortesía de la artista.

La artista desarrolla acciones en el espacio público mediante una creación gratuita no sometida al mercado del arte que, elaborada de manera colectiva, implica una lucha concreta en formas socializadas gracias al diálogo y a la participación de las poblaciones (Le-

moine y Ouardi, 2010: 11). Pero esta definición muy general del artivismo no da cuenta plena de su enfoque en la medida en que omite la expresión de afectos producidos por el vínculo cambiante que la acción artística entrelaza entre sensibilidades subjetivas. Laura Valencia asume el término “artivismo” para calificar su enfoque, y propone una definición más personal: “una práctica que fluye para experimentar o articular otras subjetividades en el campo de lo social y lo político, de disputar los relatos desde lo sensible, de crear nuevos símbolos en el lenguaje de la militancia”.¹⁴ La obra así realizada es abierta, porque es adaptable por quien la utiliza, según su contexto de uso. Su sentido no está determinado ni cerrado por la artista, que hace de la práctica artística una propuesta: construir juntos un relato colectivo asociando diferentes subjetividades que se expresan desde el cuerpo.

Fabiola Rayas Chávez, partera de un cuerpo político colectivo

Fabiola Rayas Chávez¹⁵ nació en 1985 en Morelia, capital de Michoacán, estado donde el expresidente mexicano Felipe Calderón inició su guerra contra el narcotráfico en 2006. Aunque las desapariciones forzadas y los asesinatos son masivos desde entonces a nivel nacional, la violencia y la inseguridad son una realidad de larga data que influye en la trayectoria y el trabajo de la artista. Para alejarla de esta situación, sus padres la enviaron a estudiar a Cuba de 2004 a 2005; sin embargo, posteriormente, su arte se nutre de las problemáticas nacidas de la violencia. Desde 2009, su trabajo se centra en la desaparición forzada a través de diferentes prácticas artísticas que toman el cuerpo como un vector interrelacional entre el individuo y la sociedad. Su enfoque plástico y conceptual se inspira en las acciones participativas, lo que da lugar a creaciones que tejen una estética del vínculo entre los diferentes acto-

¹⁴ Entrevista a Laura Valencia el 11 de enero de 2026.

¹⁵ Biografía en https://es.wikipedia.org/wiki/Fabiola_Rayas_Ch%C3%A1vez

res para construir una resistencia política y social desde el colectivo.

El espacio público como lugar de (inter)acciones contra el olvido

Cuando era adolescente, los feminicidios en Ciudad Juárez marcaron a la futura artista, a tal grado que la mujer, la violencia y la desaparición van a guiar su práctica.¹⁶ En 2009, Fabiola Rayas inició sus primeras obras sobre la violencia contra las mujeres con *Acciones para no olvidar*. Es un marco de operaciones que todavía utiliza para marcar el territorio de un hecho memorial en el espacio público, con el fin de sensibilizar a los transeúntes sobre la cuestión de la desaparición forzada.

Entre estas acciones, la artista recogió en 2010 los nombres y apellidos de mujeres desaparecidas y los escribió con tiza sobre las contramarcos de las escaleras. Obligó así a los transeúntes a leerlas y preguntarse quiénes son estas mujeres. En 2011 dibujó un par de huellas de zapatos en las aceras de los barrios considerados peligrosos. En una de las huellas escribió el nombre de una mujer y la fecha de su desaparición; en la otra, la palabra “Desaparecida”. La artista recurre a un material frágil y efímero para reproducir lo que llama “el desdibujamiento”¹⁷ de la persona, orquestado por el crimen organizado con la complicidad de representantes del Estado y perpetuado por el silencio de la sociedad civil. Al declarar la guerra contra el narcotráfico, el Estado instaura un clima de sospecha, dando a entender que quienes son detenidos y desaparecen están vinculados con el crimen organizado.

Para luchar contra esta ignorancia la artista elige llevar a cabo sus acciones artísticas en el espacio público.

¹⁶ Entrevista con Fabiola Rayas el 20 de marzo de 2020.

¹⁷ Concepto utilizado por Fabiola Rayas y el colectivo para hablar de “una acción impuesta por el entorno: el Estado y personas que no están inmersas en la búsqueda; el desaparecido no deja de existir [...] y se dibuja esa persona desde la memoria de sus familiares”. https://memoricamexico.gob.mx/es/memorica/Caminar_el_cuerpo_desaparecido

El cubo blanco —museo o galería— está reservado para un público que va a ver arte y no permite a la artista comprometerse en el terreno de la verdad, la justicia y la memoria, los tres ejes que guían su enfoque. En la calle, la artista puede dar información a los transeúntes que se le acercan.

En la acción *Performatividades*, Rayas lee en voz alta, frente al edificio de Gobernación, los nombres de



Fabiola Rayas Chávez, *Acciones para no olvidar*, 2010. © Cortesía de la artista.

novecientos desaparecidos. Retoma esta modalidad de los colectivos que leen listas de nombres frente a los antimonumentos, pero el performance de Rayas permanece del lado del arte, porque la artista está sola leyendo los novecientos nombres. Sin embargo, la acción transforma poco a poco a la artista, ya que da origen a una voz política que inicia una protesta individual para hacer estallar una verdad colectiva. El activismo que Rayas reivindica implica un acercamiento humano y memorial que va más allá del marco de las reivindicaciones políticas en el espacio público.

Un retrato paradójico de la desaparición: hacer presente al ausente

Fabiola Rayas toma conciencia de que debe acercarse a las familias de los desaparecidos para dar más fuerza a sus acciones.¹⁸ Desde la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa el 26 de septiembre de 2014,¹⁹ las familias no han cesado de organizarse de forma colectiva para pedir cuentas al Estado, interpelar a la opinión pública y buscar ellas mismas a sus desaparecidos. Fue durante una de estas manifestaciones que Rayas se reunió con Laura Orozco, quien junto con otras mujeres de Michoacán iniciaron gestiones sin obtener resultados. Tres familias aceptaron colaborar con la artista: Ortiz Ruiz, Corona Banderas y Orozco Medina.

¿Cómo representar la ausencia por medios visuales? El reto es doble porque la desaparición forzada no deja huellas, ni siquiera de un cuerpo, mientras que la prensa sensacionalista mediatiza en exceso las imágenes de violencia física hasta el punto de normalizarlas. Rayas lleva a cabo largas sesiones de entrevistas con

las familias, como lo hizo en otro proyecto,²⁰ destacando el papel liberador de la palabra (Perrée, 2017). Estas entrevistas no sólo hacen volver la figura del desaparecido de quien ya no se habla en el hogar, sino que hacen surgir un mismo objeto: sus zapatos. La artista propone utilizarlos para realizar dos dispositivos artísticos: una serie de fotografías, y performances en forma de caminatas.

Fuera de la casa, las familias posan alrededor de sillas desocupadas. En el salón, sentadas en un sofá, las personas rodean una presencia vacía. La fotografía pone realmente en escena al ausente, presenta de manera literal el vacío que su desaparición deja en el hogar, al tiempo que significa su presencia gracias a los zapatos. La serie recuerda la del fotógrafo Gustavo Germano, *Ausencias* (2006), sobre los desaparecidos argentinos de los años setenta y ochenta. Germano combinó imágenes de familiares aficionados a la fotografía, en las que el desaparecido todavía está presente, con las suyas tomadas treinta o cuarenta años después, donde recrea las mismas escenas con las familias para mostrar el vacío dejado por el desaparecido.

Por su lado, Fabiola Rayas muestra también las consecuencias de la desaparición a largo plazo, pero su obra no representa sólo la ausencia del desaparecido: al introducir los zapatos, el retrato intenta materializar su evocación. Las largas series de entrevistas lograron reintroducir a la persona desaparecida en las conversaciones familiares. Colocados en el suelo a los pies del espacio vacío, los zapatos completan el retrato de la persona como un elemento que lo evoca y convoca su presencia de manera metonímica.

Su obra supera la dialéctica ausencia/presencia gracias a un retrato de familia que manifiesta un espesor: el de una silueta vacía formada por los cuerpos de quienes lo rodean. Como en los colectivos de búsqueda de los desaparecidos, es el grupo el que da cuerpo al ausente. La fotografía da cuenta de la resistencia de quienes

¹⁸ Comunicación con Fabiola Rayas, el 16 de enero de 2026.

¹⁹ Ayotzinapa es una localidad del estado de Guerrero que se ha convertido en símbolo de la práctica de desapariciones forzadas orquestadas por grupos del crimen organizado con la complicidad de las autoridades locales. En la noche del 26 de septiembre de 2014, la policía municipal de la ciudad de Iguala y la del estado de Guerrero atacaron a los estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa dejando varios muertos, heridos y 43 estudiantes desaparecidos, que nunca fueron encontrados.

²⁰ *¿De qué hablan las muñecas?* (2015) es un proyecto participativo llevado a cabo con trece mujeres de Michoacán sobre los secretos que siempre han ocultado y que la artista revela a través de muñecas.

luchan por recuperar a los suyos al reconstruir una presencia en el sentido que le da Benjamin: algo “que no se someta al silencio, que reclama insolentemente el nombre de aquella que ha vivido allí, pero también de aquella que sigue estando realmente allí y nunca se dejará absorber completamente en el ‘arte’” (Benjamin, 1996: 116). Benjamin describe el retrato de una mujer; la fotografía de Rayas ofrece la paradoja de una presencia sin representación pero que *está* ante nosotros, y que cada día da cuenta de la realidad de la desaparición.

La desaparición conlleva una presencia que no es la de un fantasma que viene a atormentar a los vivos, ya que el desaparecido no está en este mundo ni en el otro. Está *fuera de campo*, por usar el vocabulario fotográfico, pero está *presente* en las memorias. Y el más mínimo

indicio lo presiente, como los zapatos al pie del espacio vacío. La artista materializa los recuerdos de las familias que dan cuerpo a esta presencia no visible. El retrato es el resultado de una realidad emocional silenciada durante mucho tiempo, y que la acción artística despierta a partir de cuerpos individuales reunidos en un colectivo.

El cuerpo desde el territorio: dar a luz un “nuevo cuerpo político”

Después de la serie de los retratos fotográficos, Rayas propone a las familias reintroducir al desaparecido en su comunidad. Una vez más, los zapatos, que uno de



Fabiola Rayas Chávez, “Familia Ortiz Ruiz”, de la serie *Caminar el cuerpo desaparecido*, 2016. © Cortesía de la artista.

los miembros —casi siempre la madre— sostiene en sus brazos como el niño que ha llevado. La artista y su creación toman los rasgos de la parturiente en una puesta en abismo a varios niveles: hace nacer una obra que da origen a otra, en un juego de eco a través del material o la técnica empleados. Su creación es la de la partera que da a luz colectivamente un nuevo cuerpo político en el territorio donde el cuerpo individual ha desaparecido, y que las familias sostienen de manera simbólica en sus brazos. Para Rayas, el cuerpo es un territorio que hay que proteger.

La caminata con las familias por el territorio de donde algunas fueron desplazadas a la fuerza tras la desaparición, da origen a *Performance del caminar* (2015). La acción es elaborada y vivida de manera diferente por las familias y por la artista. Al caminar juntos, los miembros de la familia luchan contra la fragmentación que genera la desaparición, así como la sospecha que la rodea. Verlos en el espacio público hace reaccionar a los vecinos, que se atreven a hacer preguntas. Las familias pueden entonces compartir sus recuerdos alrededor del desaparecido, arrojar luz sobre su desaparición y sensibilizar a los demás sobre su causa. El impacto de la acción artística parece responder a los desafíos planteados por Huffschnid frente al “trabajo de memoria” (Jelin, 2002) que México atraviesa actualmente:

Hacer memoria para producir grietas, problematizar y pluralizar estos discursos herméticos equivaldría no a conmemorar, sino a nombrar o renombrar, producir (otros) relatos de lo que ocurre y desafiar así el marco significativo de que las violencias se justifican por algún contexto de guerra; y luego equivaldría a producir conexiones entre estos nuevos relatos, desafiando su aparente sin sentido. (Huffschnid, sin fecha ni paginación).

Por su parte, la artista realiza el mismo trayecto pero sola. Camina primero hacia atrás para materializar la evocación del desaparecido, desde el hogar hasta el espacio público. El término “evocación” no es baladí ya que, en ausencia de cuerpo, el desaparecido existe sólo por su evocación. El trabajo de la artista se cristaliza en esta

añoranza, que sus acciones artísticas encarnan mediante el recurso a materiales metonímicos del cuerpo. Se ve que el trabajo sobre la desaparición saca a la luz una estética desde una corporalidad que une al individuo con el colectivo porque asocia varios cuerpos: el del desaparecido, el de quien lo busca, y el del cuerpo social colectivo que asume esta búsqueda como propia al apoyar a las familias (*Huellas de la memoria*, 2018: 9).

La artista avanza para simbolizar el nacimiento de otro cuerpo: el del colectivo que, asumiendo la búsqueda del desaparecido, da a luz a un cuerpo nuevo —un cuerpo político, dicen las madres—. Para Ilena Diéguez, “el andar como práctica estética de intervención de espacios y de conexión de afectos, como trabajo de la experiencia” (2018: 192) implementa una performatividad de los afectos, es decir, una agencia de las emociones desde la experiencia de las familias que buscan a sus desaparecidos.

Al término del proyecto, varias familias de Michoacán formaron con la artista el colectivo “Familiares Caminando por Justicia y Dignidad”. La acción artística es el agente de transformación de sus actores para modificar a la sociedad: las familias asumen públicamente su resistencia y la artista se convierte en defensora de los derechos humanos. En el contexto de las desapariciones forzadas que México vive actualmente, el término “resistencia” no es para tomarse a la ligera: cada persona que participa en las acciones de investigación sabe que se pone en peligro y que nadie podrá protegerla.

Archivos textiles y memorial colectivo: tejer lazos

Fabiola Rayas inicia las series textiles *Bordados e Hilvanando memoria* a partir de 2016. La idea de bordar los rostros de los desaparecidos nació de las caminatas durante las cuales las madres llevaban rebozos bordados con el nombre de sus hijos desaparecidos. Estos rostros constituyen el complemento y contrapunto de los retratos fotográficos. Las cifras repetidas una y otra vez para denunciar la violencia acaban deshumanizando a las víctimas. Desde entonces, el bordado presen-



Fabiola Rayas Chávez, *Bordarles a todxs/Nombrarles a todxs*, 2016. © Cortesía de la artista.

ta un rostro para dar identidad a los desaparecidos. Esta acción conoció un auge particular durante las manifestaciones lideradas por el poeta Javier Sicilia en 2011, con la creación de la iniciativa Bordando por la Paz y la Memoria por el colectivo Fuentes Rojas. De 2011 a 2018, durante las sesiones se invitaba a los transeúntes a bordar un pañuelo por víctima en el espacio público, donde la instalación dio lugar a la creación de memoriales (Olalde, 2018).

La creación de Fabiola Rayas saca su materialidad plástica y técnica del repertorio de prácticas militantes colectivas; dibuja una semiótica de la desaparición empleando índices corporales para simbolizar la desaparición. En México, los zapatos son el material predilecto del colectivo Huellas de la Memoria para representar el agotamiento de las familias de los desaparecidos; los bordados recuerdan los pañuelos de las abuelas de la Plaza de Mayo en Argentina y las arpilleras de la dic-

tadura chilena; el performance de la caminata evoca a los grupos de manifestantes, etc. Así, las materialidades y técnicas empleadas recuerdan otras luchas y constituyen una especie de palimpsesto contra la violencia. Estas acciones obtienen su fuerza de este anclaje temporal que las legitima y las une, así como de las interacciones creadas por materialidades que buscan reconstituir un tejido social fracturado a través del espacio y el tiempo.

La serie *Bordarles a todxs* —que cambió el título a *Nombrarles a todxs* porque no todos los colectivos saben tejer— da cuenta de estas interrelaciones. Frente al crecimiento exponencial de los desaparecidos, Fabiola Rayas calculó que harían falta más de 360 años para bordar los nombres de los 112 mil desaparecidos contabilizados entre 2006 y 2016. Lanzó entonces la convocatoria nacional [#Bordalesatod@s](https://twitter.com/Bordalesatodxs) con el objetivo de bordar o escribir el nombre de un desaparecido en

pendones para honrar a las madres buscadoras, las acciones realizadas desde el afecto y el amor, así como todas las acciones de memoria que salen del corazón y exigen la no-repetición.²¹

Los retos que plantea una acción artística de este tipo son complejos y trascienden no sólo los límites de la historia del arte, sino también los de la práctica conmemorativa. La acción da lugar a la elaboración de un archivo que reúne pruebas que las autoridades desconocen o ignoran deliberadamente. Con frecuencia, por temor a represalias, las familias no declaran a los desaparecidos. La instalación de los pendones expuestos en diferentes lugares públicos en México y en el extranjero constituye a la vez una denuncia y una protesta. La instalación es el fruto de un trabajo participativo que une los colectivos de las familias de desaparecidos y otros voluntarios de la sociedad civil en torno a la desaparición. Durante las exposiciones itinerantes, la artista propone “activaciones”, es decir, talleres para nombrar a los desaparecidos en pendones, lo que enriquece el memorial colectivo. Estos talleres conforman un espacio-tiempo de recuerdo, intercambio e introspección, así como momentos de calma en medio de una lucha continua y difícil.

¿Cómo nombrar este tipo de acciones y las creaciones resultantes? La acción tiene como objetivos sensibilizar y solidarizar a la sociedad civil con la causa de los colectivos; hacer obra de memoria, denuncia y protesta; crear vínculos en una sociedad fragmentada; ofrecer respiro por unos momentos. ¿Cuál es el estatus de un objeto así creado? Su materialidad es frágil y vulnerable, su instalación efímera, siempre en (re)construcción. ¿Cuál es el estatus de este objeto? ¿Estamos ante un archivo, un memorial, un testimonio o un anti-monumento por el carácter enorme y participativo de la instalación? Es un poco de todo eso y mucho más. Pero nos faltan las palabras para designar reacciones que, frente a las consecuencias de la violencia, inventan otros lenguajes.

²¹ Fabiola Rayas, “Seguir caminando”, en *Caminar el cuerpo desaparecido*. https://memoricamexico.gob.mx/es/memorica/Caminar_el_cuerpo_desaparecido

Elementos de conclusión

Enfrentarse a la violencia mediante la práctica artística no es algo baladí, ya que la obra creada tiene un peso político que ningún poder puede ignorar. Para las artistas implica opciones limitadas por los fines que asignan a la obra: denunciar, acompañar, sensibilizar, solidarizar, recordar. Alcanzarlos impone un modo de operar en la elaboración, la recepción y la exposición, y las artistas deben someterse si no quieren traicionar la causa que defienden. El cambio operado por Teresa Margolles con una creación colaborativa lo demuestra: lo que ocurre en el espacio público influye en lo que se expondrá en el museo, y no al revés.

Sin embargo, las artistas no renuncian a una estética personal. Aunque para las tres artistas el cuerpo es central y las modalidades relacionales son constitutivas de la obra, su creación difiere en la materialización, las modalidades y el impacto. Frente a las violencias, cada una crea una estética original recurriendo a un imaginario de materiales y formas comunes que toman el cuerpo como vector. Cada una muestra que el cuerpo es objeto de una resistencia contra poderes que buscan aniquilarlo, pero que la práctica artística reintroduce en el espacio público para convertirlo en actor de conexiones y agente de transformaciones colectivas.

El análisis desde el cuerpo muestra que es necesario recurrir a una antropología de las imágenes. Por un lado, este enfoque permite identificar y comprender las modalidades y los impactos de una creación frente a la violencia; por otro lado, implica un estudio de las interacciones con otros campos del conocimiento que, sin ellos, permanecerían inexplorados. Estas interacciones han hecho surgir los conceptos de memoria y territorio, entre otros. La práctica artística crea un vínculo en el plano social, pero también a nivel disciplinario e intelectual, y el análisis nos invita a movilizar conceptos que no surgen directamente de la historia del arte para dar cuenta de los fenómenos descritos. La creación revela entonces realidades complejas nacidas de una imbricación de hechos socioculturales, históricos y políticos, a los que la práctica artística intenta dar forma para afrontar la violencia. ●

Bibliografía

- Attia, K. Traducción Weal, M.-T. (2015). Montre tes blessures. *Multitudes*, 60(3), 29-33.
<https://doi.org/10.3917/mult.060.0029>
- Belting, H. (2007). *La Vraie image. Croire aux images?*. París: Gallimard NRF.
- Benjamin, W. (1996) [1931]. Petite histoire de la photographie, *Études photographiques*, (1).
<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/99>
- Bourriaud, N. (2001). *L'Esthétique relationnelle*. Dijon: Les Presses du Réel.
- Certeau, M. de (1990). *L'Invention du quotidien I. Arts de faire*, París: Gallimard (Folio Essais).
- Colectivo anónimo. (2020). *Anti-monumentos, memoria, verdad y justicia*. Ciudad de México: Heinrich Böll Stiftung Ciudad de México.
- Diéguez, I. (2018). La performatividad de los afectos. In C. Perrée & I. Diéguez (eds.), *Cuerpos memorables*. México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
<https://doi.org/10.4000/books.cemca.8912>
- Gell, A. Traducción Sophie y Olivier Renaut (2009). *L'Art et ses agents, une théorie anthropologique*. Rennes: Les Presses du Réel.
- Huellas de la Memoria. (2018). *Trazos de resistencia. Huellas de la memoria. Hasta encontrarles*. Guadalajara: Huellas de la Memoria y La Rueda Cartonera.
- Huffschnid, A. (sin fecha). Las narrativas y disputas por la memoria en el México actual, in *Experiencias para la memoria*, Fundación Heinrich Böll.
<https://experienciasparalamemoria.mx/la-narrativa-de-la-memoria/>
- Jelin, E. (2002), *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Jelin, E. y Langland, V. (2003). Las marcas territoriales como nexos entre pasado y presente, in *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Madrid. Siglo XXI: 1-18.
- Lemoine, S. & Ouardi, S. (2010). *Artivisme: art, action politique et résistance culturelle*. París: Alternatives.
- Márquez, F. & Rozas Krause, V. (2014). Las heridas de la memoria. Disputas patrimoniales en el Palacio de la Moneda, Chile. *Cuadernos de Antropología Social*, núm. 40, diciembre, 149-176.
- Medina, C. (2009). *Teresa Margolles. ¿De qué otra cosa podríamos hablar?* Madrid: RM Editores.
- Nancy, J.-L. (2000). Image et violence. *Le Portique*, (6).
<https://doi.org/10.4000/leportique.451>
- Olalde, K. (2018). Dar cuerpo y poner en movimiento a la memoria. In C. Perrée & I. Diéguez (eds.), *Cuerpos memorables*. México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
<https://doi.org/10.4000/books.cemca.8917>
- Perrée, C. (2013). Au Mexique, la mort suinte dans l'art. Teresa Margolles: quand l'œuvre saigne. *Amerika* (8). DOI:
<https://doi.org/10.4000/amerika.3812>
- Perrée, C. (2017). Performance del Caminar de Fabiola Rayas Chávez, in *Migr'Art. Territorios y desplazamientos*. México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
<https://www.cemca.org.mx/migrart/fabiolarayas.html#cemca>
- Rayas Chávez, F. y Cardoso Martínez, A. (sin fecha), *Caminar el cuerpo desaparecido. Procesos de construcción de memoria y archivo a partir de prácticas textiles, participativas y performativas*.
https://memoricamexico.gob.mx/es/memorica/Caminar_el_cuerpo_desaparecido
- Ricoeur, P. (2000). *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. París: Éditions du Seuil.

Imagen, figura y salvajismo: una apuesta afectiva desde la práctica artística en la conformación de imaginarios en resistencia

Image, figure, and savagery: an affective commitment from artistic practice in the shaping of imaginaries in resistance

JULIANA ROJAS GUTIÉRREZ*

Resumen

El presente trabajo parte de un interés personal sobre el impacto que lo afectivo tiene actualmente en el estudio de la imagen contemporánea. En este contexto consideramos lo sensible y la colaboración como un horizonte donde se anuncia el paradigma emergente de desarrollo artístico. Se proponen y analizan cuatro proyectos visuales que apuntan fundamentalmente al giro afectivo como modo de resistencia, a la luz de las nociones de *figura* y *salvaje* de Jean François Lyotard.

Palabras clave • arte contemporáneo, estudios visuales, imagen, investigación-creación, resistencia

Abstract

This paper contributes to a critical reflection on the scope of the affective as a new paradigm in the study of the contemporary image. In this context we consider the sensitive and collaboration as a new horizon where the emerging paradigm of artistic development

is announced. Four visual projects are proposed and analyzed that fundamentally focus on the affective turn as a mode of resistance, in light of Jean François Lyotard's notions of *figure* and *savage*.

Keywords • contemporary art, visual studies, image, research-creation, resistance

Introducción

ESTE ARTÍCULO NACE de una constelación de intereses que atraviesa mi investigación doctoral en Estudios de la Imagen. El punto de partida es una pregunta: ¿cómo pensar hoy la imagen contemporánea desde lo afectivo, lo sensible y lo colaborativo? Estamos en un momento donde los afectos y las emociones no pueden considerarse como meros añadidos; son fuerzas que construyen conocimiento, memoria y resistencia.

Recurro a Jean-François Lyotard, en particular a sus nociones de *figura* y *salvaje* para abrir un diálogo entre

* **JULIANA ROJAS GUTIÉRREZ** | Maestra en Estudios Visuales. Académica de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México • <https://orcid.org/0009-0006-4961-6158> • julianarojas03@gmail.com

FECHA DE RECEPCIÓN: 26 de febrero de 2026 • FECHA DE ACEPTACIÓN: 10 de marzo de 2026.

Citar este artículo como: ROJAS GUTIÉRREZ, J. (2026). Imagen, figura y salvajismo: una apuesta afectiva desde la práctica artística en la conformación de imaginarios en resistencia. Revista *Nodo*, 20(40), enero-junio, pp. 52-61. doi: 10.54104/nodo.v20n40.2419

teoría y práctica artística. A partir del análisis de cuatro propuestas visuales de mi autoría, este trabajo busca esbozar algunas preguntas en torno a otros modos posibles de relación, percepción de lo real y narración de lo histórico. Sin aspirar a conclusiones definitivas, intentaremos abrir un espacio de reflexión sobre cómo ciertas prácticas visuales pueden tensionar o desplazar, aunque sea mínimamente, los discursos predominantes.

Antecedentes

He abrazado al filósofo francés Jean-François Lyotard como principal referente teórico. En su libro *Discurso, figura* aborda los conceptos de *figura* y *salvaje*, que son de los menos estudiados pero que han sido valiosos para comprender la facultad de resistencia de ciertas imágenes del mundo globalizado.

Lyotard es piedra angular en el terreno de los estudios del arte. En su libro *Discours, figure* (1971), propone la noción de *figura* como uno de los conceptos clave de su pensamiento temprano, donde intenta pensar la diferencia entre el discurso (lo racional, lo lógico, lo lingüístico) y lo figural (lo sensible, lo afectivo, lo visual).

Para el filósofo, la figura es aquello que escapa al discurso lógico, a la estructura del lenguaje racional. Es una manera de decir que hay algo en la experiencia (en lo visual, en lo afectivo, en lo estético) que no puede ser totalmente explicado por el lenguaje verbal o discursivo. Lyotard analiza cómo en el arte, por ejemplo, hay fuerzas, intensidades, silencios y formas que operan más allá del significado o del concepto. La figura no es una imagen representativa o una forma fija; es un acontecimiento sensible que irrumpe o subvierte el discurso. La figura no representa, interrumpe.

Por otro lado aborda el deseo; habla de lo salvaje como aquello que no ha sido domesticado por el discurso, por la razón, por el orden simbólico. Lo salvaje no es simplemente lo “animal” o “natural”, sino una potencialidad, puesto que lo salvaje es lo que desestabiliza, lo que no se deja atrapar, lo que desordena las

categorías. Es necesario resaltar que no hay que confundir lo salvaje con lo bárbaro o con lo negativo. En Lyotard, lo salvaje es una fuerza vital, algo que nos habita, nos atraviesa y escapa a la captura del lenguaje.

Lo salvaje aparece en la imagen como eso que desborda la forma, rasga la superficie, pone en crisis la representación. Por ejemplo, en un trazo que se supone “no debería estar ahí”, en un gesto que rompe con lo esperado ya que es un elemento que hace que la obra esté viva, que no se cierre del todo. Así, lo salvaje no debe ser reprimido o interpretado, sino escuchado, sentido, alojado. Lo salvaje no destruye, sino vitaliza.

Lo figural es una de las formas en que aparece lo salvaje: no como animalidad pura, sino como perturbación de los códigos. Lo salvaje es lo que preserva la diferencia y resiste la traducción. En este sentido, podríamos decir que lo salvaje late en la figura como un fondo vibrante que hace temblar la superficie del discurso.

A partir de este marco conceptual resulta necesario desplazar la reflexión hacia el terreno de la práctica artística, no como un ámbito separado de la teoría, sino como un espacio donde estas nociones se encarnan, se tensionan y se ponen a prueba desde la vivencia. En este sentido, la práctica no se entiende aquí como mera ilustración de conceptos, sino como una forma de pensamiento en acto que permite explorar las implicaciones de lo figural y lo salvaje en contextos situados.

En diálogo con los planteamientos de Lyotard y las nociones de figura y salvaje, resulta sugerente pensar estas prácticas también desde la imagen de las luciérnagas propuesta por Georges Didi-Huberman (2012), quien plantea que, frente a los grandes dispositivos de visibilidad y control, subsisten formas de luz frágiles, intermitentes, casi imperceptibles pero profundamente resistentes.

Las luciérnagas no iluminan de manera total ni constante; su potencia radica precisamente en su aparición discontinua, en su capacidad de persistir en la oscuridad sin imponerse sobre ella. De manera análoga, las imágenes que aquí se proponen no buscan ocupar el lugar de los discursos dominantes, sino sostener pequeñas intensidades sensibles: destellos de memoria,

de afecto y de presencia que, aunque mínimos, insisten en no desaparecer. En este marco, la imagen deja de entenderse como un reflejo del mundo para asumirse como una aparición sensible que irrumpe, afecta y desestabiliza los regímenes de visibilidad dominantes.

A partir de este posicionamiento se analizan cuatro proyectos —*Paisaje imaginario visto a través de un dron*, *Sublimación*, *Matríztica* y *En búsqueda*— como variaciones de una misma problemática: exploran la imagen como un campo de convergencia entre memoria, afecto y experiencia como una configuración relacional. Se propone pensar la producción artística como un espacio de inscripción de huellas, donde lo visible se articula con aquello que persiste de manera fragmentaria.

Siguiendo perspectivas que reconocen la potencia activa de las imágenes en la configuración de lo real, como las propuestas por Didi-Huberman, es posible pensar la producción visual como un campo donde las imágenes no sólo representan, sino que actúan, afectan y sobreviven como portadoras de memoria y de tiempo. Desde esta perspectiva, los proyectos que se presentan a continuación pueden leerse como dispositivos de investigación-creación en los que convergen lo afectivo, lo poético, lo relacional y lo político, abriendo un espacio de análisis donde la experiencia personal se articula con una reflexión crítica más amplia.

En mi búsqueda en el campo de la creación he aludido de manera recurrente a la captura de la experiencia ajena a través del relato, el afecto y la memoria compartida como territorio de encuentro y resistencia.

A partir de la apropiación del recuerdo, he trabajado con participantes que de forma voluntaria, generosa y desinteresada me han compartido fotografías y testimonios, fragmentos íntimos que se vuelven materia prima para construir imágenes cargadas de presencia y significado. En estos proyectos, el relato oral y la imagen dialogan, generando una tensión entre lo visible y lo invisible, entre el recuerdo personal y la memoria colectiva, entre la ausencia dolorosa y la necesidad urgente de mantener viva la historia.

Este proceso de creación es, en sí mismo, un acto de cuidado y defensa del tiempo y la memoria. Contener el paso del tiempo a través de estas narrativas visuales

permite no sólo preservar la memoria, sino también abrir un espacio donde el duelo, la resistencia y la esperanza se manifiestan con fuerza renovada. Así, el relato se cuenta y se materializa, se hace tangible y se convierte en un puente para conectar el pasado con el presente, entre uno mismo y el otro, para sostener lo vulnerable y para invitar a una mirada sensible y comprometida con la realidad.

Hace algunos años inicié un proyecto visual que partía de la pregunta acerca de cómo sostener la ausencia; saber si era posible mostrar lo que ya no está. La interrogante se centraba en la añoranza de un ser querido y en su búsqueda incesante. Recurrí a los testimonios de algunas madres de personas desaparecidas que vivían con la esperanza de encontrarles, y con el deseo de otorgarles identidad actualizada tras largos años de no ser vistos.

La esperanza existía suspendida en el silencio y la duda, pero lo esencial es que me vi implicada y envuelta en la fragilidad ajena. A través de mis experiencias fui partícipe en la creación de imágenes y escrituras en un intento por preservar la memoria, la verdad y la justicia. De ese modo me he apropiado del recuerdo significativo de historias verdaderas.

Más tarde comencé a preguntarme sobre la manera en que los conceptos de proximidad y afectividad se han reconfigurado en los tiempos post-pandemia, las huellas que el aislamiento ha dejado y dejará en nuestros cuerpos, y en los modos y lugares de la imagen como medio para sanar en un mundo roto.

A continuación expondré tres de mis trabajos más recientes para ponerlos en relación con los conceptos empleados para su desplazamiento conceptual.

Paisaje imaginario visto a través de un dron

El proyecto *Paisaje imaginario visto a través de un dron* rinde homenaje a quienes emigran en busca de una vida mejor y reflexiona sobre la presencia de lo ausente. A través de técnicas mixtas sobre madera, las piezas evocan imágenes satelitales que combinan recuerdos, testimonios y descripciones, recreando el viaje de mi-



Figura 1 Paisaje imaginario visto a través de un dron, mixta/madera, México. Fotografía de la autora.

grantes mexiquenses al atravesar el desierto hacia Estados Unidos.

El proyecto se articula en diálogo con las nociones de figura y salvaje de Lyotard, entendiendo la primera no como una imagen fija o un reflejo fiel de la realidad, sino como un despliegue vivo y abierto que desborda la lógica racional y la representación clásica. Las imágenes que surgen de la mezcla entre recuerdos y fragmentos imaginarios se vuelven figuras que resisten el orden utilitario del mapa tradicional, abriendo grietas que permiten asomarnos a aquello que escapa al control y a la captura totalizante del sentido.

Lo salvaje, en este contexto, aparece como una fuerza indómita, como ese espacio irreductible que se niega a la normalización y al control. El dron, símbolo de vigilancia y acceso, se resignifica como vehículo para adentrarnos en ese territorio otro, un territorio no sólo geográfico sino también afectivo y político, donde habita la memoria fragmentada, el desplazamiento y la búsqueda de un futuro mejor. En esa tensión entre lo visible y lo invisible, entre la presencia y la ausencia, se revela lo salvaje como potencia que desestructura y abre caminos inesperados.

Estas obras, lejos de ser registros neutros o documentos objetivos, convocan un paisaje imaginario donde lo sublime convive con lo cotidiano. Pintar e imaginar se vuelven actos radicales que crean territorios únicos, espacios donde el trayecto migratorio se despliega como experiencia sensible, memoria viva y afec-

to profundo. Así, este proyecto invita a una reflexión que no sólo comprende, sino que también siente; que no sólo observa, sino que se conmueve, sosteniendo la complejidad humana en su fragilidad y su fuerza.

En este punto, la imagen puede pensarse también desde los planteamientos de Didi-Huberman sobre la supervivencia de las imágenes. Este autor sugiere que ciertas imágenes no sólo representan, sino que sobreviven y portan tiempos heterogéneos que se activan en el presente. Así, los paisajes evocan trayectos migratorios y condensan también memorias dispersas que insisten en aparecer.

Estas representaciones —surgidas del cruce entre la experiencia migratoria y el acto de imaginar— no se organizan en torno a una estructura lógica o informativa, sino que emergen como superficies donde lo íntimo y lo colectivo se entrelazan. En lugar de señalar rutas o delimitar territorios, estos mapas poéticos convocan paisajes subjetivos abiertos al desborde y a la interpretación. Allí donde el mapa tradicional se ofrece como herramienta de control y utilidad, acá se insiste en lo irreductible, en la potencia de lo salvaje —eso que, para Lyotard, escapa al lenguaje disciplinado, que resiste la domesticación y permanece como resto indómito.

Las obras resultantes no pretenden representar fielmente el territorio, sino abrirlo: hacerlo estallar en imaginarios donde lo sublime —lo inconmensurable, lo que conmueve— se entrelaza con lo cotidiano y lo fragmentario. Así, imaginar y pintar se vuelven gestos

de resistencia frente a la lógica instrumental del ver. Son actos que no ilustran, sino que sostienen y provocan; que no concluyen, sino que invitan a una reflexión encarnada sobre el trayecto migratorio, la pérdida y el deseo.

El acto de pintar y de imaginar un lugar no localizado —paisajes constituidos por partes reales e imaginadas— nos llevan a pensar en las fronteras y en la esperanza que sostiene el camino de los migrantes.

El énfasis de mi obra está puesto en revelar la trascendencia del afecto y del recuerdo ajeno mediante los que es posible —con la noción del dron como metáfora— entrar en un nuevo territorio: el del otro.

Matríztica

Recientemente, mi padre estuvo hospitalizado. En cada habitación del hospital había tres parejas, cada una conformada por el enfermo y su cuidador. Las seis personas compartían el mismo espacio, aunque no podría afirmar que convivieran. Recuerdo a uno de los enfermos y a su cuidador: se quedaron dormidos tomados de la mano, como si ese simple gesto de cercanía pudiera sostenerlos en medio de su fragilidad. Entre ellos, un vínculo silencioso tejía la cotidianidad del espacio.

Matríztica es un proyecto visual inspirado en el concepto de “matriz” como red de origen y colaboración, enraizado en la idea de Humberto Maturana sobre la cooperación y el cuidado como centro de la cultura.¹ El proyecto explora cómo los conceptos de proximidad y afectividad se han transformado en la post-pandemia, examinando las marcas que el aislamiento ha dejado en nuestros cuerpos, y en el arte como medio de sanación.

La obra indaga en la fragilidad del cuerpo como un espacio íntimo del afecto, utilizando la cercanía con seres queridos como inspiración. Participan setenta pa-

cientes de hospital y sus cuidadores: al estrechar sus manos sobre un trozo de arcilla dejan huellas únicas, capturando el espacio entre ellas. Estas formas singulares se convierten en el archivo visual del proyecto, celebrando la participación y el vínculo colectivo.

En este sentido, el gesto de las manos no solo registra un contacto físico, sino que puede entenderse, siguiendo a Maturana, como una manifestación de la matriz relacional donde el conocimiento emerge desde el afecto y la convivencia, desplazando así modelos individualistas de producción de sentido.

El trabajo establece también un diálogo con la estética relacional de Nicolas Bourriaud, en tanto reconoce en la práctica artística un espacio de producción de vínculos. No obstante, se propone un desplazamiento hacia lo que aquí se denomina estética relacional afectiva, entendida como un campo donde las relaciones no se limitan a la interacción inmediata entre sujetos, sino que se configuran como entramados que articulan memoria, cuerpo y experiencia. Desde esta perspectiva, la obra no sólo genera encuentros, sino que sostiene y reactiva vínculos a través de huellas, restos y contacto, permitiendo la co-presencia de tiempos heterogéneos.

Matríztica es una reflexión sobre la afectividad, sobre la importancia del tiempo compartido, los lazos familiares y el cuidado colectivo en un mundo necesitado de conexión y sanación. Esa huella del contacto mínimo es lo que revela el lazo. Aquí encuentro una presencia salvaje en tanto que el gesto de capturar el espacio entre las manos en arcilla es, en sí mismo no sólo una estrategia para la conformación de un archivo de afectos, sino también un acto de resistencia pues se preserva el vacío y se vuelve presencia: ese casi nada, ese intervalo imperceptible que, sin embargo, marca una diferencia irreductible.

Lo que permanece en las huellas capturadas es más que la forma del tacto; es el eco de la presencia compartida, ese casi nada que Duchamp llamó lo infraleve²:

¹ Matríztica es un término que el biólogo y filósofo chileno Humberto Maturana propone para referirse a una cultura en la cual la convivencia, la cooperación y el cuidado son cruciales respecto al modo de relacionarnos; reconoce la importancia la dimensión afectiva, del amor y de la emoción en la generación del conocimiento.

² *Infraveve* o *Infra mince* es un concepto creado por Marcel Duchamp para referirse a aquellas experiencias cotidianas casi imperceptibles.



Figura 2 *Matríztica*, México. Fotografía de la autora.

el calor que queda en la silla al levantarse, el roce de dos labios al separarse. La fragilidad del gesto leve se vuelve testimonio de un mundo que aún busca cómo tocarse.

Sublimación

La sublimación, entendida como el tránsito directo del estado sólido al gaseoso, sin mediación líquida, opera en este proyecto como una figura de transformación que permite pensar la materia desde su inestabilidad constitutiva. Más que un cambio de estado físico, se propone como un desplazamiento simbólico: una mutación que desborda las lógicas de permanencia y que abre la posibilidad de reinscribir el sentido.

A partir de esta noción desarrollo piezas de joyería elaboradas con fragmentos de cristales de automóvil

recolectados en el espacio público tras eventos de violencia urbana denominados “cristalazos”. Estos restos, producto de una irrupción violenta, son reconfigurados como objetos portables, desplazando su estatuto de residuo hacia un campo de significación donde materia, memoria y afecto se entrelazan.

El cristalazo condensa una doble dimensión: la fragilidad del material y la violencia del impacto que lo fractura. En tanto vestigios, estos fragmentos conservan la huella de un acontecimiento que no se agota en su dimensión visible.

Este desplazamiento —del residuo al objeto, de la violencia al afecto— no busca clausurar la herida, sino sostenerla como presencia. En este punto, las piezas pueden leerse también desde la perspectiva de Didi-Huberman cuando propone pensar ciertas imágenes como “luciérnagas”: pequeñas luces intermitentes que, en su fragilidad, resisten a la desaparición total. Así, la



Figura 3 *Sublimación*, México. Fotografía de la autora.

joyería de la serie *Sublimación* no restaura ni oculta la violencia de origen, sino que la mantiene como una luz tenue pero persistente, una forma de memoria que, al ser portada, continúa afectando y abriendo sentido puesto que son formas que, lejos de desaparecer, persisten como restos, como latencias que reaparecen y afectan en otros tiempos y contextos. Cada fragmento de cristal funciona así como una imagen herida que lleva una memoria fragmentaria, no como representación de un hecho, sino como su persistencia material.

Más que comunicar un contenido, estas piezas buscan activar una experiencia sensible. En diálogo con la noción de *figura* en Lyotard, no se presentan como signos que remiten a un significado estable, sino como configuraciones que desbordan la lógica representacional y operan en el plano de lo afectivo. Su carácter salvaje remite tanto a su origen no normado como a su resistencia a ser plenamente capturadas por el lenguaje o la interpretación.

En este marco, cada pieza se configura como un dispositivo estético que articula materia y memoria, donde el resto no es un residuo inerte, sino una forma activa de inscripción. La herida, lejos de ser borrada, se transforma en superficie de aparición: un lugar donde lo vivido insiste, donde lo fragmentario se vuelve potencia, y donde la memoria encuentra modos de persistir o, como lo denomina Huberman, “persisten”.

Propongo que estas piezas de joyería no comuniquen sino afecten. Son *figura* y son *salvaje*, porque pro-

vienen de un gesto liminal, violento, no normado, no autorizado por la lógica del orden urbano.

Estas piezas son salvajes no por lo primitivo, sino porque provienen de un gesto liminal, violento, no normado, no autorizado por la lógica del orden urbano. El cristalazo, en tanto metodología, se sostiene en esta doble apuesta: por la figura como estallido, y por lo salvaje como aquello que escapa a la captura del sentido, que resiste ser integrado a los marcos de lo aceptable o lo decorativo.

El cristal se vuelve entonces portador de una memoria insumisa, y la joya deviene en lugar de aparición: donde lo frágil no se oculta, sino que se sostiene como forma de resistencia.

Cada pieza, entonces, es *figura* porque irrumpe, y *salvaje* porque no obedece. No se pliega a la lógica utilitaria del arte-objeto ni al circuito de la belleza tradicional. Es presencia vibrante de lo que duele y persiste. El cristalazo es un gesto metodológico que hace de la fragilidad un modo de resistencia, que de lo roto hace forma, que de lo descartado hace aparición. Se trata de una estética de la herida, de la ruina, que en su temblor abre nuevos modos de habitar lo sensible.

En búsqueda

Esta imagen, que recientemente fue seleccionada en la XX Bienal Tamayo (México, 2025), forma parte de una

serie de retratos de sujetos desaparecidos a través del testimonio de sus madres. La memoria se presenta como acto de resistencia frente al dolor y al olvido. El rostro inconcluso invita al observador a reconfigurarlo y con ello reflexionar sobre la condición de lo presente y de lo ausente, sobre el acto de búsqueda, sobre la necesidad del prójimo para que nuestra propia existencia ocurra.

En la serie *En búsqueda* —y en particular en la obra que aquí se presenta— se activa con fuerza lo que Lyotard denomina *figura*: ese gesto en el que la imagen no es únicamente representación, sino que participa activamente en la constitución de lo real. La pintura, al proponer una reconstrucción afectiva de rostros au-

sentes (rostros modificados por el tiempo, por la pérdida, por el testimonio de quienes los recuerdan), no pretende documentar, sino hacer aparecer. En este sentido, el acto pictórico no ilustra, actúa.

Siguiendo a Lyotard, podríamos decir que esta imagen no se limita a señalar lo ausente, sino que lo convoca, y lo hace desde una tensión entre la imaginación y el testimonio, entre lo que se recuerda y lo que ya no puede evocarse con nitidez. Este acto se inscribe en la dimensión de lo relacional: necesita del otro para activarse.

Así, lo figural en esta imagen pictórica no está sólo en el rostro representado, sino en la operación misma de hacerlo emerger desde el olvido, de proponer una

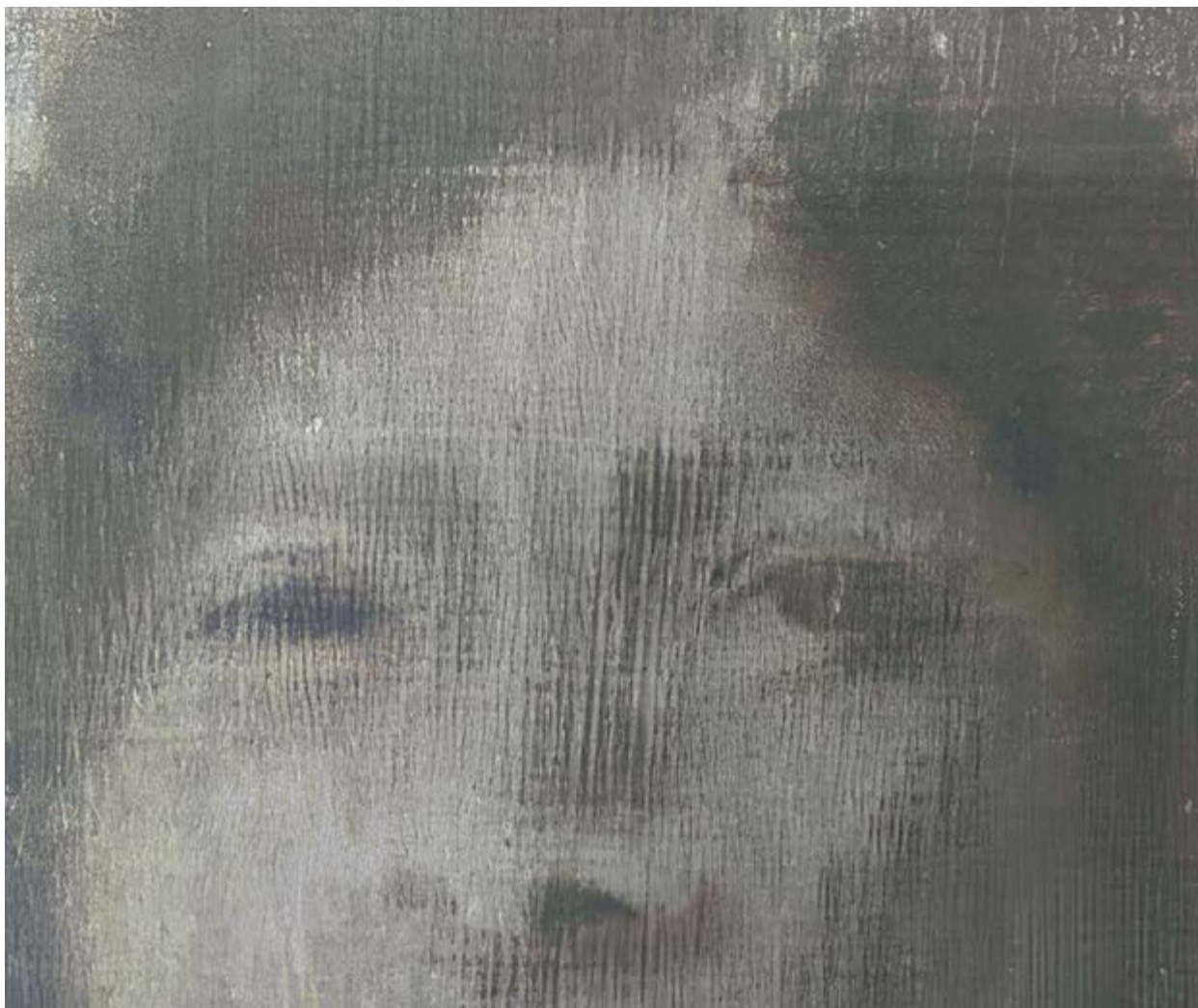


Figura 4 *En búsqueda*, México. Fotografía de la autora.

nueva forma de presencia para quienes han sido sustraídos del espacio público y de la historia oficial. Este tipo de imagen, que convoca el afecto, que se construye a partir del otro y para el otro, pone en juego una potencia política y poética. La pintura deviene en gesto de resistencia, de cuidado y de memoria encarnada.

No se trata de reproducir un rostro, sino de sostenerlo en su condición fragmentaria, en su tránsito entre el recuerdo y el deseo de reencuentro. Esta imagen inconclusa, frágil, suspendida en su devenir, puede pensarse —en términos de Haraway— también como una práctica situada donde el conocimiento no es neutral, sino encarnado, parcial y atravesado por relaciones afectivas y políticas. No sólo porque surge del contacto directo con los testimonios y los afectos de quienes siguen buscando a sus seres queridos, sino porque se ofrece a sí misma como un espacio hospitalario, como un territorio donde la presencia del otro es acogida sin imponerle una forma cerrada. Pintar así no es representar, sino hospedar lo que no se deja ver fácilmente: el dolor, el anhelo, el vacío, la esperanza.

La hospitalidad, entendida como disposición a recibir lo que llega sin previo control, encuentra en esta pintura su correlato visual. El rostro que no se define del todo, que no se clausura, no es una carencia: es una forma de apertura, una invitación a ser habitado por múltiples imaginaciones, por afectos que no buscan poseer sino acompañar. Esta imagen se sostiene como gesto de cuidado: no busca resolver la ausencia, sino sostenerla sin anularla, compartir su peso y su pregunta.

Desde esta perspectiva, lo *salvaje* en esta pintura no sólo tiene una potencia estética, sino también una potencia ética. En esta imagen, el “acto” de pintar deviene acto de responsabilidad: hacia quienes ya no están, pero también hacia quienes aún buscan, hacia los que recuerdan, hacia los que miran. En ese sentido, la imagen se convierte en una estrategia de sostener lo común, de preservar la memoria como espacio compartido tejido por muchas voces y muchas ausencias.

Esta forma de crear imágenes que no buscan decirlo todo, sino dejar que algo nos diga a nosotros, puede ser pensada como una epistemología del afecto: una manera de conocer no desde el dato o la evidencia, si-

no desde lo que toca, lo que vincula, lo que interpela. Una forma de conocimiento encarnado que afirma que la imagen también cuida, escucha y acoge. Aquí la pintura es una forma de sostener la presencia.

A manera de conclusión

En este trabajo se ha planteado una visión crítica en el análisis de imaginarios visuales en contextos que intersectan diversas formas de sometimiento, enfatizando las implicaciones de la dimensión afectiva y lo participativo en su abordaje. En las cuatro series descritas —*Paisaje imaginario visto a través de un dron*, *Matríztica*, *Sublimación* y *En búsqueda*— se reconocen resonancias con las nociones de lo figural y lo salvaje, en tanto permiten pensar la imagen no como una representación cerrada, sino como una potencia desestabilizadora capaz de abrir posibilidades de experiencia y comprensión. En cada una de ellas, la presencia de lo figural se manifiesta como una irrupción sensible que desafía los marcos establecidos del discurso.

En lugar de representar o explicar, estas obras buscan afectar, abrir, suscitar. La imagen del dron, tradicionalmente asociada al control y la vigilancia, es aquí desplazada hacia lo poético: permite ver desde una altura que no es de poder, sino de memoria y deseo, evocando cartografías afectivas que se desvanecen en la mezcla entre lo real y lo imaginado. Estas imágenes son *figura* en el sentido lyotardiano: no comunican, sino que revelan. Por otro lado, en *Matríztica*, el gesto de tomar la mano del otro, de dejar una huella en la arcilla, se convierte en un acto de presencia que resiste el olvido. Allí donde el discurso fracasa frente al dolor, al duelo y la fragilidad, aparece lo *salvaje*: ese residuo humano que no ha sido colonizado por la lógica ni por la norma. Lo *salvaje* es el tacto, la cercanía, la intimidad mínima que persiste en un mundo roto. Esta misma lógica atraviesa la serie *Sublimación*, donde los fragmentos de vidrio roto recogidos tras un acto violento son transformados en joya: figura de un estallido, resto que, sin dejar de ser herida, se vuelve también resguardo, forma de lo poético. En este gesto se encarna

una apuesta radical: sostener la presencia de lo no dicho, habitar lo quebrado y, desde ahí, nombrar una política de lo sensible. Por último, en la pieza *En búsqueda*, el recuerdo compartido de las madres de personas desaparecidas se presenta como modo de resistencia frente al dolor y frente al olvido.

Lo que acontece en estos trabajos no es una ilustración ni una explicación, sino una aparición: un gesto que brota desde aquello que no puede decirse del todo. La *figura*, en este sentido, no se acomoda al discurso, sino que lo resquebraja, dejando emerger el temblor, la vibración, el pulso de lo que está apenas por aparecer. Lo *salvaje*, por su parte, no remite a lo primitivo, sino a aquello que resiste a ser sometido por el sentido, que permanece latente en su fragilidad, sosteniendo una diferencia irreductible.

Lo
que
aún late
bajo la superficie.

Ese latido es el que intento sostener. Porque tal vez de eso se trate: de aprender a sostener la presencia, aunque sea fugaz, aunque sea esquivada. La presencia del otro, del dolor, de la memoria, de lo invisible. Sostenerla sin querer fijarla ni nombrarla del todo, sino acompañarla, darle forma aunque sea mínima, aunque tiemble.

Sostener la presencia, entonces, se vuelve un acto político y afectivo. Una forma de hacer espacio a lo invisible, de acompañar lo que persiste en los márgenes, de afirmar que incluso en lo mínimo —en lo que apenas brilla— hay todavía una potencia de sentido, de vínculo y de vida.

En este marco, el giro afectivo permite comprender la práctica artística como un espacio donde el contacto, la huella y el afecto configuran modos alternativos de relación con el otro, desplazando las lógicas de distancia, abstracción e instrumentalización que predominan en el contexto contemporáneo. Lejos de operar co-

mo meros registros, las obras activan una experiencia sensible en la que el vínculo se construye desde la proximidad, la memoria y la vulnerabilidad compartida. A la luz de las nociones de *figura* y *salvaje* en Lyotard, estas prácticas no buscan estabilizar el sentido ni representar de forma transparente la realidad, sino desbordar los marcos de inteligibilidad para dar lugar a apariciones que afectan, interrumpen y resisten.

En ese desbordamiento, el afecto se presenta como una potencia crítica: una forma de insistencia que, desde lo sensible, confronta las dinámicas de fragmentación, violencia e invisibilización, y abre la posibilidad de sostener la presencia del otro allí donde el orden dominante tiende a borrarla. Así, estas prácticas pueden pensarse —en diálogo con Didi-Huberman— como formas de persistencia: imágenes que, en su fragilidad, continúan emitiendo destellos. Como luciérnagas, no iluminan de manera total ni definitiva, pero en su intermitencia sostienen una luz mínima y obstinada que se resiste a la desaparición, haciendo del afecto un modo de memoria y de la memoria, una forma de resistencia. ●

Referencias

- Bredenkamp, H. (2017). *Teoría del acto icónico*. Madrid: Akal.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Casas, S. (2022). El concepto de *figura* en el pensamiento de Jean François Lyotard. *Arte, Política y Ontología*. Madrid: Enrahonar.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Supervivencia de las luciérnagas* (trad. Juan Calatrava). Madrid: Abada.
- Foucault M. (1970). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Fabula Tusquets Editores.
- Heller, A. (2004). *Teoría de los sentimientos*. México: Co-yoacán.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthulceno*. Bilbao: Consonni.
- Maturana, H. (2006). *Amor y juego. Fundamentos olvidados de lo humano*. Chile: JC Saez Editor.
- Lyotard, J. F. (2017). *Discours, figure*. París: Klincksieck (original de 1971).

Mirar desde adentro: producción audiovisual indígena frente a la violencia del archivo

Looking from within: Indigenous audiovisual production confronting the violence of the archive

MARÍA CRISTINA LUNA TAMAYO*

Resumen

Este artículo analiza un conjunto de prácticas audiovisuales realizadas por mujeres creadoras indígenas como formas críticas de intervención en los regímenes hegemónicos de representación y en las maneras en que el archivo ha organizado históricamente la imagen. A partir de una lectura del archivo como una tecnología que fija, clasifica y regula el sentido, se propone pensar el audiovisual no sólo como un medio de representación, sino como un espacio de producción de memoria, experiencia y agencia política situada. Desde la noción de mirar desde adentro, el texto examina cómo estas prácticas desplazan el lugar asignado a la imagen indígena dentro de los archivos institucionales y mediáticos, activando formas de producción que desbordan su lógica de organización. El análisis se articula a partir de un conjunto acotado de obras que permiten observar distintos regímenes de visibilidad y sus desplazamientos. Más que constituir un exterior puro, estas prácticas introducen fisuras en los modos de registro y circulación, reconfigurando las relaciones entre cuerpo, territorio, tiempo y autoría desde marcos culturales situados. En diálogo con los estudios de cul-

tura visual y las críticas contemporáneas al archivo, el artículo plantea que estas prácticas no sólo transforman las maneras de representación, sino que abren zonas de opacidad donde el sentido no se estabiliza plenamente, permitiendo pensar la imagen, la memoria y el conocimiento más allá de categorías universales o hegemónicas.

Palabras clave • archivo, autoría de mujeres, mirada situada, prácticas audiovisuales indígenas, violencia epistémica

Abstract

This article analyzes a set of audiovisual practices by Indigenous women creators as critical interventions in hegemonic regimes of representation and in the ways archives have historically organized the image. By approaching the archive as a technology that fixes, classifies, and regulates meaning, the article proposes understanding audiovisual practices not merely as representational media, but as spaces for the production of situated memory, experience, and political agency.

* **MARÍA CRISTINA LUNA TAMAYO** | Doctora en Comunicación y Crítica de la Cultura. Académica de la Universidad Nacional Autónoma de México • <https://orcid.org/0000-0002-4239-113X> • mcluna@ctac.fad.unam.mx | cristina.luna.tamayo@gmail.com

FECHA DE RECEPCIÓN: 26 de enero de 2026 • FECHA DE ACEPTACIÓN: 6 de abril de 2026.

Citar este artículo como: LUNA TAMAYO, M. C. (2026). Mirar desde adentro: producción audiovisual indígena frente a la violencia del archivo. *Revista Nodo*, 20(40), enero-junio, pp. 62-70. doi: 10.54104/nodo.v20n40.2392

Drawing on the notion of looking from within, the text examines how these practices displace the position assigned to Indigenous images within institutional and media archives, activating forms of production that exceed their organizing logic. The analysis is based on a delimited corpus which allows for observing different regimes of visibility and their transformations. Rather than constituting a pure outside, these practices introduce fissures within regimes of registration and circulation, reconfiguring relationships between body, territory, time, and authorship from situated cultural frameworks. Engaging with visual culture studies and contemporary critiques of the archive, the article argues that these practices not only transform modes of representation, but also open zones of opacity where meaning does not fully stabilize, enabling alternative ways of thinking about images, memory, and knowledge beyond universal or hegemonic categories.

Keywords • archive, women's authorship, situated gaze, indigenous audiovisual practices, epistemic violence

Mirar desde adentro

LAS IMÁGENES SOBRE LOS PUEBLOS indígenas han sido producidas históricamente desde regímenes de visibilidad anclados en lógicas coloniales, extractivas y jerárquicas. En el campo del cine, la fotografía y el audiovisual, estas imágenes han circulado principalmente a través de archivos institucionales —antropológicos, etnográficos, museográficos o mediáticos— que no sólo conservan materiales visuales, sino que establecen las condiciones bajo las cuales pueden ser leídas.

Más que entender el archivo como un espacio de resguardo, resulta necesario atender a las operaciones mediante las cuales organiza la mirada y regula el sentido. En este marco, la imagen indígena ha sido recurrentemente inscrita en esquemas de clasificación que la estabilizan desde categorías ajenas a las experiencias que pretende registrar. El archivo opera así como una tecnología que administra la memoria y el tiempo, in-



Figura 1 *Todos somos mexicanos*, Dirección General de Cinematografía, 1963. Fotograma.

tegrando imágenes y relatos bajo condiciones que restringen su carácter situado, relacional y procesual.

Este modo de incorporación no se limita a conservar imágenes, sino que delimita sus posibilidades de interpretación, definiendo qué puede ser visto, cómo puede ser leído y desde qué posiciones puede ser narrado. Es en este punto donde se vuelve posible reconocer una forma persistente de violencia epistémica que no actúa únicamente por exclusión, sino también a través de mecanismos de fijación y neutralización del sentido.

Dispositivos audiovisuales de circulación estatal, como *Todos somos mexicanos* (fig. 1) permiten observar de manera concreta estos regímenes de visibilidad. Este tipo de producciones organizan cuerpos y territorios bajo lógicas clasificatorias que integran la imagen indígena al archivo nacional como representación homogénea. En estos dispositivos, la imagen no emerge desde una autoría situada ni desde relaciones específicas, sino como parte de un orden visual que estabiliza identidades y reduce la experiencia a formas legibles dentro del archivo.

Frente a estas formas de organización de la imagen se vuelve necesario interrogar las condiciones desde las cuales es posible mirar de otro modo.

Es en relación con estas formas históricas de administración de la mirada que este artículo propone la noción de *mirar desde adentro* para pensar un conjunto de prácticas audiovisuales realizadas por mujeres creadoras indígenas. Mirar desde adentro no remite a una esencia identitaria ni a una posición homogénea; designa, más bien, un desplazamiento de la mirada que desactiva la lógica extractiva del registro y cuestiona la centralidad de la observación externa. En estas prácticas, la imagen deja de ser un objeto capturado por el archivo para convertirse en un espacio de enunciación desde el cual se negocian temporalidades, memorias y formas de autoría a partir de experiencias situadas, cuerpos implicados y relaciones comunitarias específicas.

Desde esta perspectiva, las producciones audiovisuales realizadas por mujeres creadoras indígenas pueden pensarse como formas de contra-archivación en proceso: prácticas que no buscan sustituir al archivo institucional, sino tensionarlo, desbordarlo y reconfigurarlo. A través de narrativas situadas, estas creadoras desplazan la figura de la informante o del objeto de estudio para afirmar su lugar como autoras y agentes de memoria. Las imágenes resultantes no se limitan a representar una realidad, sino que intervienen en su configuración.

En diálogo con los estudios de cultura visual y las críticas contemporáneas al archivo, el artículo analiza cómo estas prácticas reordenan las relaciones entre imagen, conocimiento y memoria. Más que proponer una categoría cerrada, busca abrir un campo de reflexión donde un conjunto de prácticas audiovisuales realizadas por mujeres creadoras indígenas aparece como un espacio de disputa epistémica en el que se ensayan otras maneras de mirar, narrar y archivar la experiencia.

El presente artículo se sitúa en una perspectiva de análisis crítico de la cultura visual desde un enfoque situado que no busca la generalización de un campo, sino la lectura atenta de casos específicos. En lugar de construir una tipología exhaustiva, el texto trabaja con un

conjunto acotado de obras —*Todos somos mexicanos* (1963), *Leaw amangoch tinden nop Ikoods* (1985), *Totel Abuelo* (2022) y *Nudo mixteco* (2021)— seleccionadas por su capacidad de hacer visibles distintas relaciones con el archivo, la autoría y la circulación de la imagen en contextos históricos diferenciados.

Más que proponer una categoría general, el análisis se articula como una lectura relacional que permite observar desplazamientos en los regímenes de visibilidad, atendiendo tanto a las condiciones de producción como a los modos de circulación y activación de las imágenes. En este sentido, el texto se sitúa en la intersección entre teoría crítica, estudios de cultura visual y lectura situada de obras, privilegiando la tensión entre imagen, archivo y experiencia por encima de su estabilización como objeto de conocimiento cerrado.

Autoría de mujeres y desplazamientos de la mirada

La presencia de mujeres creadoras en la producción audiovisual indígena no puede leerse sólo como un gesto de inclusión dentro de un campo previamente delimitado, ni como la incorporación de nuevas voces a un archivo existente. Se trata, más bien, de un desplazamiento del lugar de enunciación desde el cual se produce la imagen y se articula la memoria. En este sentido, la autoría no se afirma como una categoría individual cerrada, sino como una posición situada que emerge de relaciones comunitarias, afectivas y territoriales específicas.

Los regímenes de representación no sólo organizan lo que se muestra, sino que distribuyen las posiciones desde las cuales ciertos sujetos pueden aparecer como hablantes legítimos. Como señala Jacques Rancière, se hace visible quién puede tomar parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y del espacio en los que esta actividad se ejerce (Rancière, 2000). En el caso de la imagen indígena, esta distribución ha estado históricamente marcada por una lógica de observación que asigna posiciones fijas: quién observa, quién registra y quién es observado. Estas prácticas audiovisua-

les introducen una fisura en este reparto al cuestionar simultáneamente estas posiciones y la jerarquización de las voces autorizadas.

Este desplazamiento ha sido pensado críticamente por Trinh T. Minh-ha, quien cuestiona los dispositivos documentales que pretenden hablar sobre el otro desde una posición de transparencia. Como advierte, hablar *por el* otro es, con frecuencia, hablar *en lugar* del otro, señalando cómo la mediación visual puede convertirse en una forma de apropiación simbólica (Trinh T. Minh-ha, 1991). Desde esta perspectiva, la autoría no se define por la posesión de la voz o de la cámara, sino por la posibilidad de sostener zonas de opacidad y relación que resisten la captura interpretativa.

En este marco, las mujeres indígenas han sido históricamente situadas en una doble posición de desplazamiento: como sujetos representados por otros y como productoras de saber cuyas formas de enunciación no se ajustan a los formatos dominantes. La autoría audiovisual implica así disputar las condiciones bajo las cuales una imagen puede ser producida, conservada y leída, así como los criterios que definen su legitimidad. Muchas de estas prácticas descentran las narrativas lineales y los eventos espectaculares para privilegiar gestos cotidianos, temporalidades fragmentarias y modos de narración que responden a lógicas propias.

Desde una perspectiva crítica del archivo, Michel Foucault ha señalado que los sistemas de registro no operan como contenedores de información, sino como instancias que definen el sistema de lo enunciable (Foucault, 1969). Estas prácticas audiovisuales se sitúan precisamente en los bordes de esos sistemas, produciendo imágenes que no buscan estabilizarse como objetos plenamente archivables, sino que permanecen en circulación, en uso y en relación.

Este gesto se aproxima a lo que Georges Didi-Huberman describe como la potencia de las imágenes cuando resisten ser clausuradas por un sentido único. En lugar de ofrecer una verdad totalizante, las imágenes abren tiempos, afectos y memorias que no pueden ser completamente absorbidos por el archivo. En este sentido, la cámara deja de operar como un instrumento de captura distante y se convierte en una práctica

implicada en los vínculos que registra y en las relaciones que hace visibles.

Desde esta perspectiva, estas prácticas audiovisuales no sólo amplían el campo de lo visible, sino que reconfiguran las condiciones bajo las cuales la imagen puede ser producida, compartida y recordada, abriendo un espacio de tensión entre autoría, archivo y circulación que atraviesa las prácticas contemporáneas.

El archivo como dispositivo: violencia epistémica y fisuras visuales

Pensar el archivo únicamente como un espacio de conservación implica desconocer su dimensión política y epistémica. Como ha señalado Michel Foucault, el archivo no se define por la acumulación de documentos, sino por el sistema que establece las condiciones de posibilidad de lo que puede ser dicho, visto y registrado en un momento histórico determinado (Foucault, 1969). Esta definición implica que el archivo no puede pensarse de manera homogénea, sino como una configuración situada que responde a condiciones históricas específicas. En este sentido, las imágenes analizadas en este artículo no se comparan como equivalentes formales, sino como manifestaciones de distintos regímenes de visibilidad que permiten observar desplazamientos en las formas de producir, registrar y hacer circular la imagen. En este sentido, el archivo no precede al discurso: lo produce, delimitando los marcos de enunciabilidad dentro de los cuales ciertos saberes adquieren legitimidad mientras otros quedan relegados al silencio.

Sin embargo, esta definición resulta insuficiente si no se atienden las dimensiones afectivas, coloniales y materiales que lo atraviesan. Ann Laura Stoler ha mostrado que los archivos coloniales no sólo organizan información, sino que están “saturados de ansiedad, deseo y control”, operando como espacios inestables donde se manifiestan las tensiones del poder imperial (Stoler, 2008). Desde esta perspectiva, el archivo no constituye un sistema cerrado, sino un terreno de fricción en el que coexisten formas de dominación y posibilidades de interrupción.



Figura 2 *Leaw amangoch tinden nop Ikoods*, Teófila Palafox, 1985. Fotograma.

La imagen indígena, incorporada históricamente a archivos etnográficos, antropológicos y mediáticos, ha sido con frecuencia despojada de su contexto relacional para transformarse en evidencia o documento de un saber producido desde afuera. Este proceso no implica únicamente una extracción material, sino una reconfiguración de su sentido, ajustado a categorías que responden a epistemologías coloniales. La violencia epistémica del archivo se ejerce así mediante la fijación de significados y la neutralización de la experiencia, al convertir prácticas vivas en objetos estabilizados de conocimiento.

Desde una perspectiva crítica situada en América Latina, Silvia Rivera Cusicanqui ha cuestionado las formas en que la imagen y el archivo operan como dispositivos de colonialismo interno. En *Sociología de la*

imagen, propone pensar las imágenes no como representaciones del pasado, sino como campos de lucha donde se disputan memorias, temporalidades y formas de ver que no se ajustan a la linealidad histórica occidental (Rivera Cusicanqui, 2015). Esta lectura permite comprender el archivo no sólo como un espacio de dominación, sino como un lugar de reapropiación y relectura crítica.

En este marco, las prácticas audiovisuales desarrolladas por mujeres creadoras indígenas pueden entenderse como fisuras activas dentro del dispositivo archivístico. Más que aspirar a una inclusión plena en los archivos institucionales, estas producciones operan desde la incomodidad, la circulación comunitaria y la reapropiación situada de la imagen. No buscan corregir el archivo existente, sino evidenciar sus límites y des-

plazar sus modos de organización, produciendo formas de memoria que no se rigen por la lógica de la acumulación ni por la estabilidad documental.

Producciones como *Leaw amangoch tinden nop Ikoods*, realizadas desde circuitos comunitarios, permiten observar estas fisuras en operación al sostener una relación viva con la imagen, ajena a la lógica de conservación estable y del documento cerrado.

Estas prácticas audiovisuales generan imágenes que resisten ser completamente archivadas. Son imágenes que se transforman en el tiempo, que se activan en contextos específicos y que mantienen una relación viva con quienes las producen y las comparten. En este sentido, el audiovisual funciona como un contra-archivo no institucional, donde la memoria no se conserva como objeto, sino que se actualiza como experiencia. La cámara, más que capturar un fragmento del mundo para su conservación futura, participa en la producción de vínculos, relatos y afectos que desbordan el archivo como dispositivo de control.

En *Tote/Abuelo* (María Sojob, 2022), esta relación con el archivo se materializa en la forma en que la cámara se aproxima al cuerpo y al tiempo. La imagen se detiene en gestos mínimos —las manos, el rostro, la respiración— sin articularlos dentro de una narrativa explicativa ni subordinarlos a una función informativa. La duración de los planos y la ausencia de una voz que organice el sentido desplazan la imagen de su función documental clásica, suspendiendo su legibilidad inmediata.

Esta suspensión no implica una falta de sentido, sino la construcción de una imagen que se resiste a ser traducida en información estabilizada. La memoria que se produce no se presenta como registro verificable, sino como experiencia afectiva que no puede separarse de la relación que la sostiene. En este sentido, la cámara no captura un acontecimiento para su inscripción futura en el archivo, sino que participa en la construcción de un vínculo que permanece abierto, impidiendo su fijación como documento cerrado.



Figura 3 *Tote/Abuelo*, María Sojob, 2022. Fotograma.

Así, estas prácticas audiovisuales no sólo cuestionan los contenidos del archivo, sino las condiciones mismas bajo las cuales la memoria ha sido históricamente administrada. Al tensionar los regímenes de visibilidad y las temporalidades hegemónicas, estas prácticas abren un espacio para pensar la imagen como una forma de conocimiento situada, capaz de confrontar la violencia epistémica del archivo sin sustituirla por un nuevo sistema totalizante. En esta apertura, el archivo deja de operar como destino final de la imagen y se revela como un campo de disputa inestable, atravesado por fisuras donde el sentido no logra fijarse plenamente.

Autoría, archivo y desplazamientos posthegemónicos de la imagen

Las prácticas audiovisuales desarrolladas por mujeres creadoras indígenas no se inscriben en una lógica de oposición frontal ni en un proyecto de sustitución de los regímenes visuales dominantes. Lejos de proponer

una contraimagen totalizante o un nuevo archivo que aspire a ocupar el lugar del anterior, operan mediante desplazamientos parciales y formas de intervención que erosionan los dispositivos hegemónicos desde sus propios bordes. Su potencia crítica no reside en la confrontación directa, sino en la capacidad de desorganizar los modos establecidos de ver, narrar y archivar la experiencia.

Esta forma de intervención puede pensarse a la luz de lo que Jacques Rancière describe como una redistribución de lo sensible que no instituye un nuevo consenso, sino que altera las coordenadas desde las cuales algo puede ser percibido como visible o decible (Rancière, 2000). Desde esta perspectiva, estas prácticas audiovisuales no buscan instaurar un nuevo régimen de representación, sino afectar las condiciones mismas de inteligibilidad que han organizado históricamente la imagen indígena.

Desde una lectura crítica del poder y sus formas de articulación cultural, estas prácticas pueden entenderse como desplazamientos posthegemónicos de la ima-



Figura 4 *Nudo mixteco*, Ángeles Cruz, 2021. Fotograma.

gen, en tanto no aspiran a la estabilización institucional ni a la producción de consenso. Como ha señalado Alberto Moreiras, lo posthegemónico no se define por la negación de la hegemonía, sino por la emergencia de prácticas que operan por fuera de su lógica representacional y de su voluntad de totalidad (Moreiras, 2001). En este marco, estas prácticas audiovisuales no reclaman un lugar estable dentro del archivo ni buscan su plena legitimación institucional.

La circulación de *Nudo mixteco* (Ángeles Cruz, 2021) permite observar cómo estas prácticas sostienen formas de autoría que no se reducen a una identidad representativa ni a una inscripción estable dentro del archivo. La película, si bien participa de circuitos institucionales de exhibición, articula una narrativa fragmentaria que no organiza la experiencia desde un centro unificado, sino a partir de historias que se entrecruzan sin resolverse en una síntesis totalizante.

Esta estructura no sólo desestabiliza las formas tradicionales de representación, sino que introduce una autoría que no se fija en una voz única, sino que se desplaza entre los cuerpos, los relatos y las temporalidades que la componen.

La autoría se configura así como una práctica relacional y situada que no se define por la acumulación de capital simbólico ni por su inscripción en el archivo, sino por la posibilidad de sostener una posición de enunciación que no puede ser plenamente capturada. En este punto resulta pertinente recuperar la advertencia de Trinh T. Minh-ha respecto a los riesgos de una autoría que aspire a la transparencia o a la representación plena del otro. Toda práctica visual crítica implica asumir la imposibilidad de una traducción total de la experiencia y sostener zonas de opacidad como parte constitutiva de una ética de la mirada (Trinh T. Minh-ha, 1991).

El archivo, entendido como dispositivo que regula lo visible y lo decible, se ve interpelado no por su negación, sino por la proliferación de prácticas que desbordan sus criterios de legibilidad. Como señala Michel Foucault, el archivo define “el sistema de lo enunciable” que rige una formación discursiva determinada (Foucault, 1969). Sin embargo, este sistema no es inmune

a la inestabilidad. Las imágenes producidas en estas prácticas resisten ser plenamente archivadas porque su sentido no se agota en el objeto visual, sino que se activa en los vínculos, los usos y las memorias que las atraviesan.

Las prácticas audiovisuales aquí analizadas se sitúan en esos bordes inestables del archivo, produciendo imágenes que no buscan fijarse como documentos, sino operar como experiencias relacionales y temporales. Más que resolver el conflicto entre representación y autoría, lo sostienen como condición de su potencia crítica. Al operar desde la incompletud, la fragmentación y la circulación situada, desplazan la expectativa de totalidad que ha acompañado históricamente a los regímenes hegemónicos de representación.

Así, más que constituir un modelo o una nueva categoría estética, estas prácticas permiten pensar la imagen como un campo de intervención posthegemónica donde la autoría se ejerce sin soberanía sobre el sentido y donde el archivo no es reemplazado, sino desgastado desde su interior. En ese desgaste, la imagen deja de funcionar como objeto administrable y se afirma como una práctica que desarticula las lógicas que buscan estabilizarla, desplazando sus condiciones de legibilidad.

Desplazamientos y aperturas: imagen, autoría y archivo en tensión

Las prácticas audiovisuales realizadas por mujeres creadoras indígenas no constituyen una respuesta definitiva a los regímenes hegemónicos de representación ni una alternativa cerrada frente al archivo institucional. Su potencia crítica reside en mantener abiertas las tensiones entre imagen, autoría y memoria, desplazando las condiciones desde las cuales la cultura visual se organiza y se legitima.

Pensar la autoría desde posiciones situadas implica también interrogar los marcos de la mirada. Como advierte bell hooks, mirar no es un acto neutral, sino una práctica atravesada por relaciones de poder que pueden reproducir la dominación o devenir espacio de

resistencia. El problema no es sólo quién mira, sino desde dónde y bajo qué condiciones se produce la mirada, pues incluso el reconocimiento puede operar como una forma de neutralización cuando vuelve consumible aquello que se presenta como diferencia (hooks, 1992).

Desde esta perspectiva, la crítica al archivo permite reconocer que la violencia epistémica no se ejerce únicamente mediante la exclusión, sino también a través de formas de incorporación que fijan sentidos y domesticar la potencia de las imágenes. Frente a ello, las prácticas aquí analizadas no buscan destruir el archivo ni sustituirlo, sino sostener una relación inestable con sus bordes: entrar y salir, activar y desarchivar, producir imágenes cuyo sentido depende de vínculos, usos y temporalidades situadas.

En este contexto, producciones como *Itu Ninu*, realizadas en lengua mixteca y proyectadas hacia escenarios futuros, desplazan la asociación entre lengua indígena y pasado al inscribirla en una temporalidad especulativa donde la lengua no se preserva como herencia, sino que se activa como posibilidad. Este desplazamiento no sólo cuestiona la lógica del rescate, sino que proyecta el audiovisual hacia un campo de imaginación que desborda las narrativas de pérdida y conservación.

Más que cerrar una discusión, estas prácticas abren un campo de interrogación donde la imagen no se deja fijar, la autoría no se estabiliza y el archivo pierde su condición de horizonte final. Es en esa inestabilidad —en esa imposibilidad de cierre— donde estas prácticas audiovisuales insisten, se transforman y desbordan cualquier intento de fijación. ●

Filmografía citada

- Cruz, Á. (directora). (2021). *Nudo mixteco* [película]. México.
- Dirección General de Cinematografía (productora). (1963). *Todos somos mexicanos* [documental]. México.
- Palafox, T. (directora). (1985). *Leaw amangoch tinden nop Ikoods* [mediometraje]. México.
- Sojob, M. (directora). (2022). *Tote/Abuelo* [documental]. México.

Referencias

- Didi-Huberman, G. (2014). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI Editores.
- hooks, b. (1992). *Black looks: Race and representation*. Boston: South End Press.
- Moreiras, A. (2001). *The exhaustion of difference: The politics of Latin American cultural studies*. Durham: Duke University Press.
- Rancière, J. (2000). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Stoler, A. L. (2010). *Archivos coloniales y el arte de gobernar*. Barcelona: Gedisa. (Obra original publicada en 2009 como *Along the Archival Grain*).
- Trinh T. Minh-ha. (1991). *When the moon waxes red. Representation, gender and cultural politics*. Nueva York: Routledge.

Mujeres y diosas. La cuerpo lésbica como posibilidad enunciativa en las artes visuales

Ensayo crítico-creativo desde la práctica artística y el archivo autobiográfico

The lesbian body as an enunciative position in the visual arts. A critical-creative essay from artistic practice and the autobiographical archive

LILA JAMIESON*

Resumen

Este ensayo crítico-creativo reflexiona sobre la cuerpo lésbica como una posibilidad de enunciación en las artes visuales a partir del cruce entre análisis histórico, teoría del arte feminista, práctica artística y archivo autobiográfico. Frente a un imaginario visual del lesbianismo construido históricamente desde la mirada heterosexual masculina, que ha reducido las relaciones entre mujeres a un espectáculo erótico y fetichizado para el consumo, el texto propone recuperar genealogías, experiencias y modos de representación que emergen desde la autoría lésbica y las disidencias sexuales no normativas.

El ensayo articula dos categorías para pensar el arte lésbico: por un lado, obras que representan de manera explícita vínculos eróticos, afectivos o íntimos entre mujeres; por otro, producciones inscritas en diversos

lenguajes artísticos cuya potencia lésbica opera de forma sutil, simbólica o política a partir de la identidad, la vida y el posicionamiento de sus autoras. A través de ejemplos históricos y contemporáneos de las artes visuales, performativas y audiovisuales, se esboza la construcción de un contraarchivo que visibiliza cuerpos, deseos y afectos tradicionalmente marginados del relato hegemónico del arte.

Desde una escritura situada, el texto integra la experiencia personal y la práctica artística como formas legítimas de producción de conocimiento, entendiendo el archivo autobiográfico, la memoria y el tiempo como espacios de resistencia. De este modo, la lesbianidad se afirma no solo como objeto de representación, sino como una posición activa de enunciación, creación y producción de nuevas cartografías visuales.

* **LILA JAMIESON [LILETTE JAMIESON]** | Doctora en Historia del Arte y artista visual. Escena/Escuela de Animación y Arte Digital • <https://orcid.org/0009-0002-3646-7836> • lilajamieson@gmail.com • <https://lila-jamieson.jimdosite.com/>

DECLARACIÓN SOBRE USO DE INTELIGENCIA ARTIFICIAL: Este artículo fue redactado en su totalidad por la autora. Se utilizó inteligencia artificial generativa únicamente como herramienta de apoyo para la revisión de estilo, claridad editorial y normalización de referencias, sin intervenir en la producción conceptual ni en los argumentos del texto.

FECHA DE RECEPCIÓN: 27 de enero de 2026 • FECHA DE ACEPTACIÓN: 4 de abril de 2026.

Citar este artículo como: JAMIESON, L. (2026). Mujeres y diosas. La cuerpo lésbica como posibilidad enunciativa en las artes visuales. Ensayo crítico-creativo desde la práctica artística y el archivo autobiográfico. *Revista Nodo*, 20(40), enero-junio, pp. 71-83. doi: 10.54104/nodo.v20n40.2387

Palabras clave • archivo autobiográfico, artes visuales, escritura situada, lesbiandad, teoría del arte feminista

Abstract

This critical-creative essay reflects on the lesbian body as an enunciative position in the visual arts through an intersection of historical analysis, feminist art theory, artistic practice, and the author's autobiographical archive. In response to a visual imaginary of lesbianism historically constructed through the heterosexual male gaze, one that has reduced relationships between women to an erotic and fetishized spectacle for consumption, the text proposes the recovery of genealogies, lived experiences, and modes of representation that emerge from lesbian authorship and non-normative sexual dissidences.

The essay articulates two categories for thinking about lesbian art: on the one hand, works that explicitly represent erotic, affective, or intimate bonds between women; on the other, artistic productions across diverse artistic languages whose lesbian potency operates in subtle, symbolic, or political ways through the identity, life experience, and positionality of their authors. Through historical and contemporary examples from visual, performative, and audiovisual practices, the text sketches the construction of a counter-archive that makes visible bodies, desires, and affects traditionally marginalized from hegemonic art historical narratives.

Written from a situated perspective, the essay integrates personal experience and artistic practice as legitimate forms of knowledge production, understanding the autobiographical archive, memory, and time as spaces of resistance. In this way, lesbian being is affirmed not merely as an object of representation, but as an active position of enunciation, artistic creation, and the production of new visual cartographies.

Keywords • autobiographical archive, visual arts, situated practice, lesbian identity, feminist art theory

Introducción

ESTE TEXTO SE PRESENTA como un ensayo crítico-creativo escrito desde una posición situada que articula práctica artística, teoría del arte feminista, análisis histórico y archivo autobiográfico. Surge de la necesidad de pensar el lugar de la lesbiandad y su inserción en la historia del arte y en las artes visuales contemporáneas como objeto de representación literal y con una posición de enunciación, producción de conocimiento y creación simbólica.

Históricamente, las imágenes de relaciones entre mujeres han sido construidas, en gran medida, desde una mirada heterosexual masculina que las ha reducido a un espectáculo erótico, fetichizado y disponible para el consumo. Este imaginario, reproducido por el arte académico, el cine y la cultura visual moderna y contemporánea, ha configurado una noción limitada de lo que suele denominarse “arte lésbico”, asociándolo casi exclusivamente al desnudo femenino en pareja, a la pornografía o a representaciones explícitas del cuerpo femenino.

Linda Nochlin¹ señala cómo estas dinámicas forman parte de una estructura más amplia que, al mismo tiempo que construía la figura canónica de la musa, excluía sistemáticamente a las mujeres de la Historia del Arte. Frente a esta narrativa hegemónica, el presente ensayo propone una revisión crítica orientada a recuperar otras formas de representación, autoría y experiencia.

Desde esta perspectiva, el texto propone dos categorías para pensar el arte lésbico: por un lado, aquellas obras que abordan de manera explícita vínculos eróticos, afectivos o íntimos entre mujeres; por otro, producciones inscritas en diversos lenguajes artísticos cuya potencia lésbica opera de forma sutil, política o simbólica a partir de la identidad, la vida y el posicionamiento de sus autoras. Esta segunda categoría permite ampliar la discusión más allá de lo representacional, entendiendo la lesbiandad como una forma de habitar

¹ Linda Nochlin, “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”, *ARTnews* 69, núm. 9 (1971): 22-39.

el mundo y producir imágenes, aun cuando no se manifieste de manera literal.

El ensayo se construye a partir de un recorrido que entrelaza ejemplos históricos y contemporáneos de las artes visuales, performativas y audiovisuales con reflexiones provenientes de la teoría del arte feminista y de los estudios de género. A la par, incorpora la experiencia personal y la práctica artística de la autora como una forma legítima de producción de conocimiento, entendiendo el archivo autobiográfico, la memoria y el tiempo como espacios de resistencia frente al borramiento histórico de las disidencias sexuales.

En este sentido, “Mujeres y diosas” propone la construcción de un contraarchivo: un boceto de cartografía afectiva, visual y política que permita visibilizar cuerpos, deseos y afectos históricamente marginados del relato canónico del arte. La lesbianidad aparece aquí no como una identidad cerrada ni como una categoría temática fija, sino como una posibilidad abierta de enunciación que desestabiliza las formas normativas de mirar, representar y narrar la historia del arte.

Mujeres y diosas

“Mujeres y diosas” (2021) es el título de un poema de Carol Cervantes, poeta y escénica lesbiana originaria de la Ciudad de México, que tuvo el placer de intervenir visualmente en una manta instalada en el Centro Cultural Casa del Cerro (Torreón, Coahuila, México) en 2022. Tomo prestado este título porque, al invocarlo, inicio también una conversación.

Se cuenta que las diosas nos crearon a las mujeres a su imagen y semejanza. Por eso, del vientre de las mujeres ha nacido la vida del mundo y de nuestras voces los cantos que arrullan fieras.

En nuestros ojos se puede ver el universo; tenemos el don de bailar al ritmo del corazón. El roble es fuerte como nosotras. Somos aire, agua, tierra y fuego, todo al mismo tiempo y sin reservas.

Somos luciérnagas, antorchas, hogueras e incendios. Nacimos semillas destinadas a florecer y crecer.

Con nuestras manos tejemos vida, bordamos nuestra historia con luchas constantes, porque somos guerreras.

La sabiduría habita en nosotras gracias al recorrido de nuestras ancestras, en éste y otros mundos. Somos la palabra, el grito y la poesía. Somos, como el mar, profundidad. Somos mujeres.

Se cuenta que hace mucho tiempo —incluso antes de que existiera el tiempo— las diosas inventaron las estrellas para que, cuando muramos, tengamos a dónde ir. Por eso, entre mujeres y diosas, yo no sabría distinguir.²

Era el verano de 1866, y la sal de la arena, la brillante luz del océano y el sudor penetraban los cuerpos de Joanna Hiffernan y Jeanne Duval, tendidas sobre una cama de sábanas de plumas blancas arrugadas, semejantes a la espuma del mar al romper las olas. Se abrazaban y se aferraban la una a la otra, apasionadamente entrelazadas, como el mismo movimiento del océano. Se apretaban con fuerza, rompiendo sus collares de perlas —regalos de matrimonios en la iconografía— con sus pieles destellantes, imponentes. Haciéndose lentamente el orgasmo, ellas no dormían: se sentían en un sueño. Se mecían entre las nubes, se hacían agua, mareas. Desde el otro extremo del cuarto las miraba Gustave Courbet, el pintor, estudiándolas para poder cumplir con el encargo de un diplomático turco, coleccionista de arte erótico.³ (Figura 1)

La escena funciona como dispositivo de entrada: una invocación simbólica y una ficción histórica que permiten tensionar la mirada sobre los cuerpos de las mujeres que aman a otras mujeres y sus representaciones.

A partir del siglo XIX, artistas como Gustave Courbet (Francia, 1819-Suiza, 1877), Henri de Toulouse-Lautrec (Francia, 1864-1901), Egon Schiele (Austria,

² Carol Cervantes, “Mujeres y diosas”, correspondencia personal, 2021, vía correo electrónico.

³ Avalor, C. (2020). Ensayos ópticos: *El sueño*, de Courbet. *Revista Cultural Siete Artes*. <https://revistasieteartes.home.blog/2020/05/25/ensayos-opticos-el-sueno-de-courbet-por-carlos-avalle/>



Figura 1 Gustave Courbet. *El sueño (Sleep-Le Sommeil)*, óleo / lienzo, 135 × 200 cm. 1866. Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.*

1890-1918) o Solomon (Londres, 1860-1927) representaron escenas de mujeres en pareja desde una mirada voyerista que convirtió el lesbianismo en un espectáculo erótico al servicio del deseo masculino. Estas imágenes, lejos de visibilizar experiencias lésbicas reales, reforzaron una construcción fetichizada del cuerpo femenino, disponible para el consumo visual, todo un cliché con una narrativa reducida.

Este patrón se replicó posteriormente en el siglo XX con el cine, la publicidad y la cultura visual, consolidando un imaginario en el que el llamado “arte lésbico” quedó reducido a la representación de desnudos femeninos en pareja o a imágenes pornográficas producidas por y para hombres. Frente a estas crónicas reduccionistas, se vuelve urgente recuperar memorias,

* [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave_Courbet_-_Le_Sommeil_\(1866\),_Paris,_Petit_Palais.jpg#/media/Archivo:Gustave_Courbet_-_Le_Sommeil_\(1866\),_Paris,_Petit_Palais.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave_Courbet_-_Le_Sommeil_(1866),_Paris,_Petit_Palais.jpg#/media/Archivo:Gustave_Courbet_-_Le_Sommeil_(1866),_Paris,_Petit_Palais.jpg)

experiencias y modos de representación que emerjan desde la autoría lésbica y las disidencias sexuales.

Es fundamental pensar en los modos de poner la cuerpa en juego y nombrarnos para resignificar el imaginario impuesto por la heterosexualidad hegemónica. Ser verdaderamente visibles implica un acto performático, político, activista y de existencia. Incomodar es tal vez necesario para pulir los bordes, borrar las fronteras voyeristas, y no sólo a través de imágenes fetichizadas, literales o pretendidamente transgresoras, sino nombrándonos por fuera de la moda sin someternos a lo que “debería” ser y hacer una lesbiana. O sí, pero reconociendo sobre todo la condición filosófico-poética que hay en ello.

No obstante, ser lesbiana no implica necesariamente crear arte lésbico, así como tampoco se necesita ser lesbiana, cuir o gay para hacer arte erótico homosexual. En este sentido, propongo dos categorías para pensar el arte lésbico.

Primera categoría: representación explícita

Por un lado, obras que abordan directamente la experiencia lesbiana, ya sea desde lo erótico, lo afectivo o lo íntimo. Obras que abordan de manera directa vínculos eróticos o íntimos entre mujeres, ya sea desde lo pictórico, lo performativo, lo audiovisual o lo literario. Estas producciones pueden provenir tanto de creadoras lesbianas como de autores heterosexuales, aunque sus implicaciones políticas y simbólicas difieren radicalmente.

Segunda categoría: autoría lésbica y doble discurso

Por otro lado, es el arte inscrito en cualquier corriente o lenguaje, pero cuya autora es abiertamente lesbiana, y cuyas sutilezas feministas y lésbicas operan como un doble discurso con producciones cuya potencia lésbica opera de forma sutil, simbólica o política a partir de la identidad, la vida y el posicionamiento de sus autoras. Aquí, la lesbiandad no es necesariamente temática, sino una forma de habitar el mundo que atraviesa la práctica artística.

En este ensayo, el arte lésbico aparece en diversos formatos: a veces de manera explícita, en otras de forma simbólica o latente. El interés de esta doble clasificación no radica en establecer tipologías cerradas, sino en evidenciar cómo la lesbiandad, entendida como posición de enunciación, atraviesa la práctica artística incluso cuando no se manifiesta de forma literal en la imagen.

A partir de esta perspectiva, el recorrido que sigue no responde a una cronología ni a una clasificación rígida, ni busca construir una historia total del arte lésbico. Es una selección de prácticas artísticas que permiten observar cómo la lesbiandad opera en un lugar de enunciación como una forma de mirar, habitar y producir imagen en distintos contextos culturales.

En la historia del arte del siglo XIX, figuras como Rosa Bonheur (Francia, 1822-1899) —artista abiertamente lesbiana— desafiaron las normas de género tanto en su vida como en su práctica. Su dedicación a la pintura de animales y escenas ganaderas no tematiza lo lésbico de forma explícita, pero su mirada, su auto-

nomía y su posicionamiento vital operan como un gesto profundamente político.

Durante la modernidad y las vanguardias, artistas como Claude Cahun (Francia, 1894-Reino Unido, 1954), Romaine Brooks (Italia, 1874-Francia, 1970) o Hannah Höch (Alemania, 1889-1978) exploraron la identidad, el género y el autorretrato desde posiciones disidentes, construyendo visualidades que cuestionaron las categorías normativas del cuerpo y el deseo. En el ámbito fotográfico, Marie Hoeg (Noruega, 1866-1949) desarrolló estrategias de autorrepresentación que desestabilizaron la femineidad hegemónica desde la intimidad y el juego performativo (figuras, 2, 3, 4 y 5).

En el contexto latinoamericano y mexicano, figuras como la escénica y escritora Nancy Cárdenas (México, 1934-1994), la cantante Chavela Vargas (Costa Rica, 1919-México, 2012), la bailarina Guillermina Bravo (México, 1920-2013), la escritora Rosamaría Roffiel (México, 1945), o la investigadora Norma Mogrovejo (Perú, 1961)⁴ contribuyeron, desde distintos campos artísticos e intelectuales, a la construcción de una cultura lésbica visible, nombrada y politizada, aun cuando sus obras no siempre abordan lo lésbico de manera literal y fetichizada.

En el arte contemporáneo latinoamericano, la cuerpo lesbiana aparece con fuerza como territorio político, performativo y afectivo. Un claro ejemplo es *Beso de cholitas*, de Adriana Bravo (Bolivia, 1972) (figura 6), donde dos mujeres cholitas indígenas se besan en espacios públicos de Bolivia, activando una acción de descolonización del cuerpo y del deseo.

Las dos cholitas —que son la propia artista y la performer Ivana Terrazas, descolonizan su cuerpo con un beso en diversas plazas públicas de Bolivia. Se visten con los atuendos tradicionales de las andinas, cuyas trenzas dobles simbolizan la dualidad. La cholita tradicional representa el matriarcado. Para esta cultura, la mujer es el pilar de la construcción social. Así, aunque

⁴ Norma Mogrovejo, *Un amor que se atrevió a decir su nombre. La lucha de las lesbianas y su relación con los movimientos de liberación homosexual y feminista en América Latina* (México, Plaza y Valdés, 2000).



Figura 2 | Claude Cahun. *Autorretrato reflejado en un espejo*, fotografía. 1928. Universidad de las Artes de Norwich (NUA). <https://www.artsy.net/artwork/claude-cahun-self-portrait-1928>



Figura 4 | Hannah Hoch, *Autorretrato*. <https://uninomadasur.net/?p=1455>



Figura 3 | Romaine Brooks, *Autorretrato*, óleo/lienzo, 1923, Museo Smithsonian de Arte Americano. <https://americanart.si.edu/artwork/self-portrait-2916>



Figura 5 | Hannah Hoch, *La hermosa chica*, collage, 1920. <https://historia-arte.com/artistas/hannah-hoehc>



Figura 6 | Adriana Bravo, *Beso de cholas*. Fotografía de registro performativo por Alejandra Sánchez, 2016. <https://laciudadelasdiosas.blogspot.com/2018/09/arte-encendidas-de-deseo.html>

la pieza de Adriana es un beso explícito entre dos mujeres, termina hablando precisamente de esa dualidad: deseo y tradición, visibilidad y cultura, cuerpo y símbolo y terminan por deserotizar la práctica lésbica hegemónica.

En esta misma línea se inscribe el proyecto *Lenchas y marimachas* (2018), de la fotógrafa mexicana Liliana Hueso, que visibiliza identidades lésbicas que transgreden la feminidad normativa. Es un proyecto fotográfico que visibiliza a mujeres lesbianas con representaciones de género que hackean la normatividad visual femenina. Hueso retrata a mujeres que se autoidentifican como marimachas, masculinas, machorras, lenchas, butch, tomboy, entre otras. Todas las resistencias que se encarnan en la imagen de una lesbiana que intenta romper la imagen del género femenino con su cuerpo, sin necesidad de caer en prácticas de abuso y poder, usándolo sólo como una representación visible del estatuo. Las fotografías logran capturar esta identidad a veces como si fuera un póster de salón de estética, donde ellas portan los cortes de cabello masculi-

nos (figura 7). O vemos a parejas posando frente a sus casas como si fuera el retrato de una familia feliz de los años sesenta (figura 8).

La representación explícita se inscribe también en la obra escultórica de la artista e investigadora Larisa Escobedo (México, 1981), quien utiliza su propio cuerpo para crear formas orgánicas que remiten a fragmentos corporales feminizados y hermafroditas, construyendo una cuerpo múltiple, diversa y viva. A través de *La cuerpo y sus formas orgánicas* (figura 9), Escobedo nos lleva por un recorrido del raciocinio y la desfragmentación corporal. Sus piezas están realizadas por talla directa en mármol, madera, cemento, acrílico o jabón, donde el cuerpo se convierte en medio y herramienta para representarse a sí mismo.

Escobedo fragmenta partes del cuerpo para construir un mapa de autonominación y autoproducción. Una cuerpo hecha obra, que se compone de pequeñas series, que juntas conforman otro cuerpo posible. Como si lo viéramos entero, completo y con microscopio a la vez. Una cuerpo que contiene cerebros, corazones,



Figura 7 | Liliana Hueso. Proyecto *Lenchas y marimachas*, fotografía, 2019-2020. <https://www.huesoproductions.com/>

oídos, órganos, células, ojos, lenguas, vaginas, anos y más. Una cuerpo diversa, viva y potente. A través de la escultura, el autorretrato, su imagen visual y la representación figurativa de esta cuerpo diversa fragmentada, Escobedo revela las múltiples capas de identidad que habita en la existencia lésbica.

Estos retratos y esculturas, al igual que mi propia producción pictórica y audiovisual, hablan desde el poder propio del ser y la existencia; no desde la necesidad de activar el placer visual hegemónico, sino desde la fuerza de insertar nuestras cuerpos en la cotidianidad. El amor lésbico es confidente; se encuentra en la libertad y en los sueños. Y es justo esta palabra —sueños— la que me permitió resignificarme. A través de estas reflexiones, mi pintura, mis videos y mis discursos hablan desde el propio poder ser.



Figura 8 | Liliana Hueso. Proyecto *Lenchas y marimachas*, fotografía, 2019-2020. <https://www.huesoproductions.com/>



Figura 9 | Larisa Escobedo, *La cuerpo y sus formas orgánicas*, talla directa en mármol y gráfica, 2020. Imagen cortesía de la artista. <https://www.instagram.com/escobedo.larisa/>



Figura 10 | Lila Jamieson, *Canto, maridaje musical: Bolero de Maurice Ravel*, de la serie *Happy Painting*, acrílico / lienzo, 130 × 150 cm, 2020. Imagen cortesía de la artista.

No desde la necesidad de activar el placer visual hegemónico, sino a través de la inserción de nuestra comunidad en la cotidianidad, en su fuerza, su ternura, su filosofía y su vida.

Mi producción pictórica y audiovisual dialoga con estas reflexiones desde una práctica situada. En la serie *Happy Painting* (2019) reflexiono sobre la felicidad y el placer desde lo femenino, cuestionando sus construcciones culturales a partir del juego, el amor, el ocio y el misticismo. Esta serie pictórica proyecta la felicidad y el placer, pero los interroga desde lo femenino. Estas piezas reflexionan filosóficamente sobre los conceptos

de juego, viaje, amor, misticismo, rebeldía y ocio, considerados por pensadores como Platón o Foucault como necesarios para una vida plena.

La paleta cromática (figura 10) parte de una meditación sobre cómo se construye la estética de la felicidad. Las piezas contienen elementos y símbolos que nos atraviesan como comunidad, como el calendario con el 13 de octubre marcado, día de las rebeldías lésbicas. Cada obra está pensada en maridaje musical, acompañada por una composición dedicada o solicitada a una mujer, como el *Danzón* número 2 de Arturo Márquez o el *Bolero* de Maurice Ravel.

En la serie *Mujeres y diosas* (2022) retomo el motivo de las bañistas: la imagen de una o varias mujeres lavándose en una bañera, en un lavabo o existiendo en el exterior, a la orilla del río o del mar. La figura de la bañista ha estado presente en la historia del arte desde la Antigüedad hasta nuestros días. Estas musas han sido captadas de forma reiterada desde una mirada masculina —de Praxíteles a Rembrandt, Ingres, Courbet, Degas, Sorolla o Cézanne—, configurando un imaginario en el que el cuerpo femenino se constituye a partir del deseo varonil, de lo simbólico, lo dramático y las relaciones de poder. Griselda Pollock ha analizado la construcción de la mirada masculina que crea la representación del cuerpo femenino en la historia del arte occidental, estableciendo estructuras semióticas que perpetúan la desigualdad de género.

A lo largo de la historia, el cuerpo femenino ha sido contemplado como un territorio sobre el cual se inscribe el relato artístico: una geografía que ha sido conquistada y reconquistada hasta agotar su topografía visual. Retomar este motivo me permitió no sólo reflexionar sobre las formas históricas de apropiación del cuerpo femenino, sino también hablar de nuestras comunidades y afectos desde un lugar amoroso y no perverso (figura 11), en diálogo con la obra de mis ancestras pintoras Mary Cassatt (Estados Unidos, 1844-Francia, 1926), Joy Laville (Reino Unido, 1923-México, 2018) y Tamara Gurwik-Górska (Polonia, 1894-México, 1980).

Que las mujeres puedan retratarse a sí mismas en esta purificación de actos cotidianos —como bañarse, tomar un chapuzón o estar relajada y existiendo frente al mar o el río junto a las amigas e iguales— acoge experiencias sobre lo femenino y sus miradas que permiten a las mujeres tener un punto de vista único, una oportunidad de colocarse en el mundo que los hombres no ven ni poseen.

En el ámbito del videoarte, piezas como *Arqueología al interior de mí misma* (figura 12) están narradas desde una voz neutra y computarizada, pero profundamente íntima. El video habla de mí en tres tiempos distintos: la infancia, al soñar con una compañera; el presente, al construir una casa y una familia con ella; y el futuro, al imaginar el envejecimiento juntas, con to-



Figura 11 | Lila Jamieson, *Bañista y gato*, acrílico / lienzo de algodón, 150 x 150 cm, 2023. Imagen cortesía de la artista.

dos los retos que ello implica. Asimismo, la pieza se articula desde tres posiciones subjetivas: yo como autora, como narradora y como protagonista.

El video está realizado a partir de imágenes personales y cotidianas, y se construye desde lo que nombro como una identidad escultórica: una forma de pensar el cuerpo, la memoria y el tiempo desde la materialidad de la experiencia. Dejo constancia de una ensoñación ficcional de la infancia y de una realidad afectiva del presente. Se trata de un ejercicio de distanciamiento en el que hablo de mí a través de la otra para poder hablar de muchas otras mujeres. Nombrar aquello de lo que no se suele hablar se convierte aquí en una acción artística: un performance virtual y digital sobre el amor, la memoria y la lesbianidad.

En el video *Mis dos XV años* (figura 13), así como en otros trabajos basados en archivo personal, exploro la memoria, la infancia, el deseo y el paso del tiempo desde una identidad lesbiana situada. El archivo se convierte aquí en una herramienta poética y política para narrar una historia personal que es también colectiva. En esta pieza abordo las tradiciones heteropatriarcales desde la ambigüedad literaria del recuerdo:

recupero un video de mi fiesta de quince años y lo confronto con los testimonios de mi madre y los míos acerca de lo sucedido en octubre de 1994 durante esa celebración.

Años después, le pregunté a mi madre si recordaba mi fiesta de quince años. Con una mirada inocente me contó que deseaba mucho esa celebración, que la habíamos pasado increíble, que estuvieron todas mis ami-

gas y que yo me veía divina y radiante. Mi recuerdo, en cambio, era muy distinto. Yo, lesbiana en crecimiento, me sentía incómoda dentro de un ritual en el que se me presentaba ante la sociedad como una “mujer lista”: una niña ruda, con playeras amplias y el cabello despeinado, que había sido introducida mediante engaños en un vestido y peinada con gel, jalándole el cabello en una estética propia de una peluquería de damas.

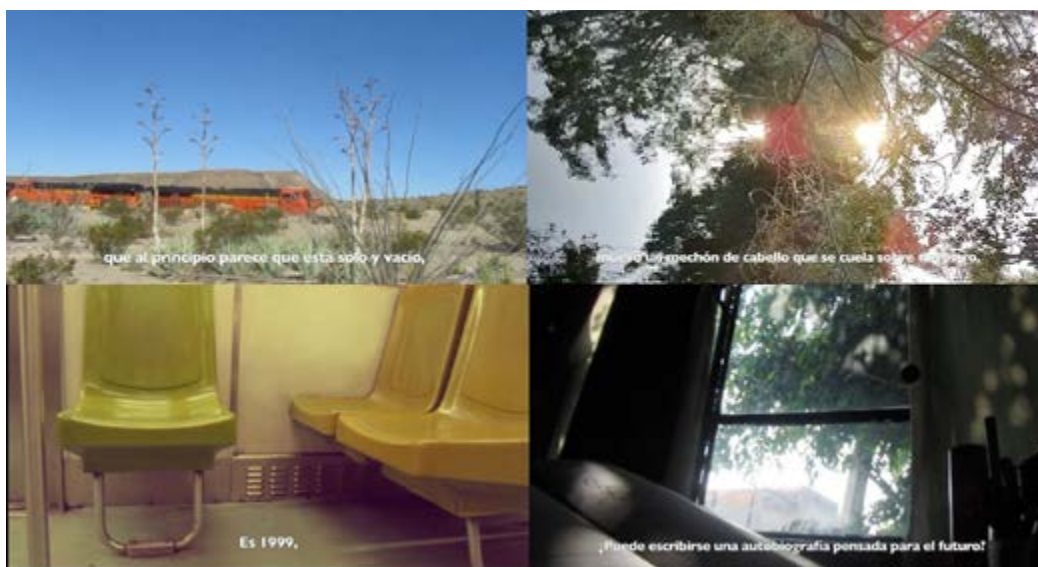


Figura 12 | Lila Jamieson, *Arqueología al interior de mí misma* y código QR a video en Youtube [https://www.youtube.com/watch?v=XC_M5OejvI]. Video monocal 00:03:59”, 2023. Imagen cortesía de la artista.



Figura 13 | Lila Jamieson, *Arqueología al interior de mí misma* y código QR a video en Youtube [<https://www.youtube.com/watch?v=-RM-bawsqSjU>]. Video monocal 00:03:59”, 2023. Imagen cortesía de la artista.

En el video, ambos testimonios —el suyo y el mío— operan como relatos simultáneamente reales y ficticios, profundamente distintos, pero reveladores.

El cuerpo femenino ha sido y seguirá siendo objeto de estudio visual, pero también representa una alternativa para acceder a la indagación existencial de lo humano y de su cultura. Las reflexiones contemporáneas sobre los cuerpos de las mujeres han transformado profundamente la noción de lo femenino. Como dijo Judith Butler: “Ser mujer es un acto performativo que se interpreta de acuerdo con la vida que se desea llevar, no con las expectativas de género que impone la sociedad”⁵

El arte lésbico es tan diverso como las formas en que las lesbianas producimos arte: visibilizando costumbres, multiplicando el cuerpo, o desfragmentándolo. El lesbianismo se encuentra presente en las artes visuales mexicanas y latinoamericanas contemporáneas, en sus márgenes, bordes y periferias. Hoy, las artistas lesbianas no sólo queremos visibilizar un cuerpo, sino un discurso completo, apropiarnos de él. Recuperar el arte de nuestras ancestras y formular un contraarchivo, una nueva cartografía desde la teoría, la academia y la cultura como productoras de sentido, afecto y visualidad. Nombrarnos, representarnos y crear desde nosotras mismas es un acto político, amoroso y profundamente necesario.

Este arte —y tanto otro que habita las calles, las comunidades disidentes y los espacios urbanos— es palpable, aunque se mantenga fuera de ciertos sistemas del arte y de sus lógicas de validación.

Espero que algún día una niña que no encaja en las normas patriarcales se encuentre con la obra de una artista lesbiana o disidente, y que ese arte le susurre a sus ojos que el amor que siente por otras niñas es un amor posible, tierno, abrazador y sano. Que allá afuera existe un mundo de visualidades en el que puede sentirse querida y aceptada tal como es, y no vulnerada, cosificada o fetichizada. Que, como agente de la disidencia, pueda existir sin la necesidad de producir un

arte que la tipifique. Y que, al reconocerse dentro de una comunidad, también pueda crear cualquier tipo de arte, diálogo o concepto sin ser encasillada.

Nosotras, las lesbianas, hemos existido siempre. No sólo como imágenes disponibles para el consumo, sino como productoras de sentido, afecto y visualidad; como sujetas que refuerzan sus lazos a través de la memoria, la creación y la experiencia compartida. Aún hoy, nos sabemos artistas, mujeres y diosas.

Este ensayo, por lo tanto, no busca cerrar una definición del arte lésbico ni establecer clasificaciones definitivas, sino abrir un rizoma de posibilidades desde la experiencia, la memoria y la práctica artística situada. Desde esta perspectiva, la lesbiandad no se reduce a un tema o a una iconografía específica: se afirma como una posición de enunciación que produce una diferencia visual incluso cuando no se tematiza de manera explícita. El eje, entonces, no es qué se representa, sino desde dónde se enuncia. ●

Referencias

- Avalle, C. (2020, 25 de mayo). Ensayos ópticos: *El sueño*, de Courbet. *Revista Cultural Siete Artes*. <https://revistasieteartes.home.blog/2020/05/25/ensayos-opticos-el-sueno-de-courbet-por-carlos-avalle/>
- Bravo, A. (2014). *Beso de cholas* [performance]. Bolivia.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Cervantes, C. (2021). *Mujeres y diosas* [poema]. Ciudad de México.
- Escobedo, L. (s. f.). *Obra escultórica, dibujo y video* [serie]. Archivo de la artista.
- Hueso, L. (2018-2020). *Lenchas y marimachas* [proyecto fotográfico]. México.
- Mogrovejo, N. (2000). *Un amor que se atrevió a decir su nombre. La lucha de las lesbianas y su relación con los movimientos de liberación homosexual y feminista en América Latina*. Plaza y Valdés.
- Nochlin, L. (1971). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? *ARTnews*.
- Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Editorial Casimiro.

⁵ Judith Butler, *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós, 2007.

Estéticas de los comunes sobre el fenómeno migratorio en la obra de Zanele Muholi, Marta Palau y Lara Ruiz

Aesthetics of the commons on the migratory phenomenon in the work of Zanele Muholi, Marta Palau, and Lara Ruiz

RAQUEL LARA RUIZ* • FELISMINO BORGES DA SILVA**

Resumen

¿Dónde reside la agencia política del arte migrante? Frente a los análisis centrados en el testimonio o la representación, este artículo sostiene que su potencia crítica es fundamentalmente metodológica. Partiendo de un marco que integra el pensamiento fronterizo (Mignolo) como epistemología de la exterioridad, la crítica feminista negra (Lorde, hooks) como teoría de la mirada, y la agencia de la materia (Bennett) como ontología política, argumentamos que la condición migrante activa poéticas del rehacer: estrategias formales y materiales que traducen la experiencia del desplazamiento en procedimientos críticos. El análisis comparativo de Zanele Muholi, Marta Palau y Lara Ruiz revela tres de estas estrategias: 1) la auto-inscripción soberana, que erige el cuerpo en contra-archivo; 2) la síntesis material transcultural, que ritualiza el duelo en la materia; y 3) la cartografía relacional, que fabrica lo común mediante la co-creación. Más allá de su diversidad, estas prácticas convergen en desactivar la estética es-

pectacular del trauma a través de tácticas materiales especializadas —sobre-inscripción, materialización, reparación— que constituyen una crítica inmanente al régimen necropolítico de la frontera. La principal contribución teórica del artículo es el concepto de “estética de los comunes”, que se define aquí en diálogo crítico con su genealogía conservadora (Hardin, 1968), pero se reapropia desde una perspectiva decolonial y feminista como una performance material de lo común, que sintetiza el imaginario político prefigurado por la obra de las artistas seleccionadas: un horizonte donde lo común se performa como cuerpo soberano, memoria material y suelo compartido. Así, el artículo reubica el debate, demostrando que la transformación política en el arte migrante no se anuncia, sino que se ejecuta en el hacer.

Palabras clave • arte y migración, estética común, estudios decoloniales, feminismo interseccional, metodología artística

* RAQUEL LARA RUIZ | Doctora en Bellas Artes. Universidad de Salamanca • <https://orcid.org/0009-0002-1527-6926> • lararuiz@usal.es

** FELISMINO BORGES DA SILVA | Master en Educación. Universidad de Salamanca • <https://orcid.org/0009-0009-6265-592X> • felisbs@usal.es

FECHA DE RECEPCIÓN: 26 de enero de 2026 • FECHA DE ACEPTACIÓN: 6 de abril de 2026.

Citar este artículo como: LARA RUIZ, R. Y BORGES DA SILVA, F. (2026). Estéticas de los comunes sobre el fenómeno migratorio en la obra de Zanele Muholi, Marta Palau y Lara Ruiz. *Revista Nodo*, 20(40), enero-junio, pp. 84-101. doi: 10.54104/nodo.v20n40.2391

Abstract

Where does the political agency of migrant art reside? In contrast to analyses centered on testimony or representation, this article argues that its critical force is fundamentally methodological. Drawing on a framework that integrates border thinking (Mignolo) as an epistemology of exteriority, black feminist critique (Lorde, hooks) as a theory of the gaze, and the agency of matter (Bennett) as a political ontology, we argue that the migrant condition activates poetics of remaking: formal and material strategies that translate the experience of displacement into critical procedures. A comparative analysis of Zanele Muholi, Marta Palau, and Lara Ruiz identifies three such strategies: 1) sovereign self-inscription, which establishes the body as a counter-archive; 2) transcultural material synthesis, which ritualizes mourning in matter; and 3) relational cartography, which produces the common through co-creation. Beyond their diversity, these practices converge in deactivating the spectacular aesthetics of trauma through specialized material tactics—over-inscription, materialization, and repair—that constitute an immanent critique of the necropolitical regime of the border. The article’s main theoretical contribution is the concept of an “aesthetics of the commons”, defined here in critical dialogue with its conservative genealogy (Hardin, 1968), yet reappropriated from a decolonial and feminist perspective as a material performance of the common. This concept synthesizes the political imaginary prefigured by the work of the selected artists: a horizon in which the common is performed as a sovereign body, material memory, and shared ground. Thus, the article repositions the debate, demonstrating that political transformation in migrant art is not proclaimed, but enacted through making.

Keywords • art and migration, aesthetics of the commons, decolonial studies, intersectional feminism, artistic methodology

1. Introducción

1.1. Contextualización: Normativa migratoria, control fronterizo internacional actual

CONTRA LA NARRATIVA DE UN MUNDO sin fronteras, el siglo XXI ha presenciado un re-amurallamiento global sin precedentes desde 1945 (Ruiz, 2025). La migración no es un flujo libre, sino el producto de un régimen migratorio global que categoriza, filtra y jerarquiza cuerpos (Mezzadra y Neilson, 2013).

Este re-amurallamiento global (Ruiz, 2025) no contradice la globalización, sino que es su síntoma necropolítico¹ (Mbembe, 2003): la hipermovilidad del capital exige la inmovilización selectiva de ciertos cuerpos. Normativas como el “país seguro” o la “carga pública” son la codificación jurídica de esta lógica, que se ensaña de forma específica con los cuerpos racializados y feminizados (Acuña, 2017).

Esta materialización concreta del control se ejemplifica en el contexto europeo con instrumentos como el Pacto sobre Migración y Asilo de la Unión Europea. Este pacto, al consolidar la externalización de fronteras y los acuerdos de readmisión (ECRE, 2023), opera en conjunción con la figura jurídica del *país seguro*.² La designación de países como Marruecos o Guatemala como “seguros” ilustra cómo este marco legal ignora sistemáticamente violencias específicas de género y LGBTQIA+ (Amnistía Internacional, 2022), activando así una maquinaria de devolución que prioriza la gestión administrativa sobre la protección de la vida.

¹ Siguiendo a Mbembe (2003), la necropolítica designa el poder soberano de decidir quién vive y quién muere. En frontera, se ejerce mediante la inmovilización selectiva: mientras el capital financiero cruza sin control, el migrante del Sur global es detenido, fichado y deportado (Mezzadra y Neilson, 2013: 45).

² El concepto de “país seguro” en el derecho de asilo de la UE (Directiva 2013/32/UE) designa un país de origen en el que, en principio, no existe riesgo de persecución. Su aplicación es objeto de crítica por obviar riesgos específicos que afectan a mujeres, minorías y disidentes (Amnistía Internacional, 2022; ECRE, 2023), ejemplificando cómo el marco legal configura violentamente la experiencia del desplazamiento.

En enero de 2026, la administración estadounidense suspendió el procesamiento de visas de migrante para 75 países, justificándose en una reinterpretación de la “carga pública” (*The Guardian*, 2026). Esta medida ejemplifica cómo la codificación legal fabrica selectivamente la precariedad migrante. La ley expone que surge una “carga pública” al desarrollar programas sociales, pero paralelamente, esta normativa no ve afectadas las visas por turismo, limitando de este modo la movilidad de una manera concreta.

Según Ruiz (2025), en la actualidad existen más de 70 muros fronterizos entre países. De entre ellos destacan Afganistán, Arabia Saudí, Bielorrusia, Croacia, España (Ceuta y Melilla), Estados Unidos, Eslovenia, Francia, Hungría, India, Irán, Irak, Israel, Jordania, Kirguistán, Macedonia del Norte, Marruecos, México, Mozambique, Noruega, Pakistán, Polonia, Reino Unido, Rusia, Serbia, Sudáfrica, Turquía, Turkmenistán, Uzbekistán, Yemen, Zimbabue. “La fiebre por levantar muros ha sido tal que algunos Estados apenas conservan algún kilómetro sin algún tipo de infraestructura fronteriza. De manera que, en el siglo XXI y en la era de la globalización, podemos hablar de un re-amurallamiento mundial” (Ruiz, 2025: 5). Globalmente hemos configurado un mapa de fronteras fortificadas que responde a políticas de control migratorio, seguridad y gestión territorial.

Siguiendo a De Genova (2017), podríamos afirmar que estas prácticas no son meros dispositivos burocráticos, sino tecnologías políticas que producen la experiencia misma del desplazamiento. Desde esta encrucijada el cuerpo se convierte en frontera y la ley en una fuerza material que el arte contemporáneo emerge no sólo como testimonio, sino como un espacio epistemológico alternativo para interrogar y resistir.

Con el fin de validar esta hipótesis, el artículo propone lo siguiente: 1) operacionalizar un marco teórico interseccional y decolonial para identificar tres estrategias metodológicas: la auto-inscripción soberana, la síntesis material transcultural, la cartografía relacional); 2) examinar comparativamente su materialización en la obra de Zanele Muholi, Marta Palau y Lara Ruiz; y 3) evaluar su contribución crítica a la desestabiliza-

ción de nociones hegemónicas de identidad y territorio, proponiendo el concepto de “estética de los comunes”³ como principal aportación teórica.

1.2. Estado de la cuestión: la representación de la migración en el lenguaje artístico contemporáneo

El análisis del arte y la migración ha oscilado entre dos polos: un enfoque temático que privilegia la representación del desarraigo, la memoria y la frontera (Demos, 2013; Durán, 2018), y un enfoque metodológico centrado en las prácticas artísticas como formas de conocimiento situado (Bal, 2002; Bennett, 2005). Este artículo se inscribe en el segundo.

Por otro lado, predomina un paradigma representacional o testimonial que privilegia el análisis del *qué* (temas del desarraigo, la memoria, la frontera), oscureciendo el examen del *cómo* (estructuras formales, elecciones materiales y procesos metodológicos constitutivos de la práctica). Esta tendencia se alinea con lo que Jill Bennett (2005) critica como una “estética del trauma”, que al fijar la experiencia en un contenido arriesga a desactivar la capacidad de las operaciones formales y materiales para generar, por sí mismas, pensamiento crítico y relaciones afectivas complejas. En el ámbito específico del arte y la migración, esta crítica ha sido ampliada por autores como Demos (2013), quien advierte sobre los riesgos de una representación humanitaria que victimiza, abogando en cambio por un análisis de las formas de aparición política de lo migrante.

Desde el giro participativo de los años noventa (Bishop, 2012), el arte ya no es entendido como objeto estético, sino como un dispositivo de producción de subjetividad política y relaciones sociales. Este giro implica un interés explícito en crear situaciones sociales y alianzas con el público, no sólo en comunicar un mensaje desde fuera. Aunque Bishop no considera que el arte participativo transforme automáticamente lo social,

³ El término ‘común’ se usa aquí en sentido performativo, no hardiniano.

sostiene que desplaza al espectador de un rol pasivo a uno activo y cosmopolíticamente implicado, lo que abre posibilidades de transformación social.

Si bien estos aportes son esenciales para situar el arte como campo de producción identitaria y negociación cultural, su perspectiva social y participativa tiende a eludir un examen profundo de la materialidad de la práctica. La atención se centra en los temas de interacción o los efectos dialógicos, descuidando el análisis de los modos concretos de hacer (la elección de materiales, la construcción formal y el proceso artísticos) que son los vehículos materiales de esa dimensión social y portadores específicos de saber y potencia crítica.

2. Metodología

El presente artículo propone por tanto, una metodología centrada en los estudios de caso múltiple y comparativo (Yin, 2018). Asimismo, la investigación se desarrolla en dos niveles analíticos:

1. Nivel teórico-conceptual: a través de un marco integrado definimos las categorías generales del estudio mediante un análisis discursivo de las fuentes consultadas y citadas.
2. Nivel empírico-analítico: se realiza un análisis visual y procesual de un corpus seleccionado de obras y proyectos de las tres artistas. Este análisis se centra en:
 - a) la materialidad, operacionalizada mediante tipo de soporte (fotografía analógica/digital, instalación, objeto), técnica (revelado químico, modelado manual, impresión digital), y tratamiento de superficie (contraste, textura, escala, color).
 - b) las estrategias de documentación y archivo (uso de fotografía, objetos, documentos).
 - c) las prácticas espaciales y relacionales (intervención en el espacio público, dinámicas participativas).

El uso del método comparativo nos ayudará a encontrar las correspondencias y diferencias en las metodologías de las artistas. Posteriormente, la triangulación

de datos propondrá una discusión entre el marco teórico y el análisis empírico. Ello evaluará el impacto de las prácticas a la hora de visualizar el fenómeno migrante a través de las obras seleccionadas.

3. Marco teórico

3.1. La posición epistémica: tercer espacio, pensamiento fronterizo e interseccionalidad

El adjetivo nominalizado “los comunes” proviene del influyente artículo de Garrett Hardin, *The Tragedy of the Commons* (1968), donde designa bienes de libre acceso cuya explotación irrestricta conduce a su agotamiento. Este marco neomalthusiano ha sido utilizado por discursos conservadores y antiinmigrantes para justificar el cierre de fronteras (Van Laerhoven y Ostrom, 2007). Por ello, este artículo no emplea “comunes” en ese sentido, sino en el de bienes relacionales y memorias compartidas que se producen mediante prácticas artísticas situadas, en línea con los feminismos comunitarios y la ecología política (Federici, 2019; De la Cadena, 2015).

La experiencia del desplazamiento migratorio se puede configurar cuando es asumida reflexivamente por la práctica artística como una posición epistémica situada que desafía los marcos hegemónicos del saber (Haraway, 1988). Para cartografiar esta posición partimos de su base material concreta: la teoría interseccional (Crenshaw, 1989) revela cómo los ejes de género, raza, clase y estatus legal se superponen para definir la localización específica de la mujer artista migrante. Desde esta localización, la “mirada oposicional” de bell hooks⁴ (1992) conceptualiza la agencia visual como el derecho a devolver y reapropiar la mirada, desmontando estereotipos impuestos.

Esta posición interseccional, cuando es asumida críticamente, se convierte en el sustrato para una epistemología fronteriza (*border thinking*). Walter Dignolo

⁴ Citamos a bell hooks en minúsculas por decisión política de la propia autora.

(2000, 2011) teoriza esto como un “pensamiento desde la exterioridad” del sistema-mundo colonial, una forma de “re-existir” produciendo saberes y prácticas no sometidas. Los feminismos decoloniales enriquecen esta noción: Lugones (2007) con la “colonialidad del género” y Anzaldúa (1987) con la “conciencia de la mestiza” que teje creatividad desde la herida de la frontera. Audre Lorde (1984) añade la dimensión vital: “lo erótico como poder” es la energía espiritual y corporal que alimenta la forja de nuevas herramientas creativas desde la marginalidad.

Estas tradiciones no son fácilmente ensamblables. Bhabha (1994) enfatiza la negociación performativa en el tercer espacio, mientras que Lugones (2007) subraya la violencia colonial de género. Sin embargo, convergen en un punto: la crítica de la modernidad/colonialidad como sistema de producción de diferencias jerarquizadas. Nuestro marco las integra como capas analíticas: la interseccionalidad (Crenshaw) identifica ejes de opresión; la mirada oposicional (hooks) ofrece una teoría de la agencia visual; el tercer espacio (Bhabha) provee una topología de la hibridez.

Es en el tercer espacio de Homi Bhabha (1994) donde esta epistemología fronteriza se traduce en práctica cultural productiva. Este espacio intersticial es un sitio de negociación performativa, mimetismo subversivo y generación de significados híbridos. Para el análisis artístico, esto implica desplazar el foco del tema de la frontera hacia los procedimientos híbridos y las estrategias formales que performan esa condición liminal.

3.2. La operación central: la metodología como traducción y desaprendizaje del código artístico hegemónico

Si la posición epistémica define el *desde dónde*, la práctica concreta responde al *cómo*. La experiencia del desplazamiento conlleva un desfase estructural entre el repertorio formal internalizado y el “código” artístico portado, y las condiciones materiales, simbólicas e institucionales del nuevo contexto. Este desencuentro no deriva en una adaptación pasiva, sino que activa un

proceso de traducción cultural a nivel estético (Bhabha, 1994). La artista no transporta un lenguaje intacto; se ve obligada a desmontarlo al enfrentarse a materiales desconocidos, a una historia del arte local distinta, a un público diferente y, con frecuencia, a una precariedad de medios.

Este proceso constituye un desaprendizaje activo en términos de Mignolo (2000). Este desaprendizaje implica soltar las herramientas formales de la tradición hegemónica (ya sea la pintura de caballete académica o ciertos lenguajes del conceptualismo globalizado) para “re-aprender a hacer” con lo que el nuevo sitio ofrece, impone o permite. Esta traducción es, fundamentalmente, corporizada. El gesto artístico está inscrito en una memoria motriz y cultural. El cambio de sitio puede volver ese gesto extraño, ineficaz o vacío de sentido histórico. La metodología que emerge es, por tanto, con frecuencia una investigación táctil y procesual: un diálogo lento con los materiales locales, una escucha de los saberes artesanales del lugar o una reinención de la propia mano.

Es precisamente aquí donde la noción de “lo erótico como poder” de Audre Lorde (1984) adquiere su dimensión metodológica plena. Frente a la incertidumbre y el desarraigo, la energía erótica se moviliza para establecer una nueva relación sensorial y afectiva con el entorno material. Esta fuerza no es un lujo, sino el combustible que permite transformar la precariedad en un principio de búsqueda formal, de atención al detalle y de cuidado en el hacer. La metodología se convierte, así, en un camino de re-conexión con el mundo a través de la materia, un acto de afirmación vital que precede y configura el mensaje político.

3.3. La materialización: la co-producción con el sitio⁵ y la agencia de la materia

El proceso de traducción y desaprendizaje no ocurre en el vacío, sino en una negociación constante con el si-

⁵ *Sitio* entendido como red de relaciones geográficas, sociales, económicas y culturales.

tio. Contrario a la idea de un escenario pasivo, el sitio actúa como un co-productor activo de la metodología artística. Esta concepción se fundamenta en la geografía crítica de Doreen Massey (2005), para quien el espacio no es un contenedor estático, sino un “producto de interrelaciones” en constante formación, una constelación dinámica de trayectorias que configuran activamente cualquier práctica que en él se inscriba. En el contexto migratorio, este carácter co-productor se intensifica: el nuevo entorno se convierte en un interlocutor material y cultural con el que la artista debe negociar para reinventar su lenguaje.

Esta influencia se materializa en tres niveles principales. En primer lugar, en la elección y resignificación de los materiales. Un elemento disponible y cargado de historia local (el ixtle, la cera perdida, el azulejo) puede desplazar por completo a los materiales “universales” del arte contemporáneo globalizado. Su adopción no es folklorismo, sino una decisión epistemológica que implica someterse a sus lógicas técnicas, respetar sus tiempos y negociar con sus significados culturales intrínsecos. Esta elección pone en juego la “agencia de los materiales” (Bennett, 2010): la capacidad de la materia para dirigir, resistir o inspirar la investigación formal.

En segundo lugar, se produce un inevitable reescalamiento de la práctica. El acceso o la inaccesibilidad a talleres, estudios, financiación o circuitos institucionales cambia radicalmente. En contextos de mayor precariedad —no necesariamente presentes en estos tres casos—, la imposibilidad de operar en escalas industriales podría conducir a una micro-política del hacer (obras de pequeño formato, intervenciones efímeras, trabajo serial y acumulativo, uso de medios *low-tech*).

Al margen del sistema del arte hegemónico surgen a menudo metodologías relacionales y comunitarias (Bourriaud, 1998; Kester, 2004). La obra puede transformarse así de objeto de contemplación en proceso de intercambio, taller o archivo participativo. El lenguaje artístico se vuelve dialógico, su forma se co-construye con participantes locales, y su validación ya no depende únicamente de la institución artística, sino de la red afectiva y política que es capaz de tejer y sostener.

3.4. Hacia un léxico analítico: estrategias metodológicas como poéticas del rehacer

De la intersección de esta posición epistémica fronteriza, esta operación de traducción y esta co-producción material, emerge un conjunto reconocible de estrategias metodológicas, las cuales, lejos de ser estilos formales, constituyen poéticas del rehacer: modos de operación que materializan la re-existencia en el plano estético. Este artículo propone tres categorías analíticas fundamentales derivadas del marco teórico expuesto para examinar las prácticas artísticas en contextos de desplazamiento.

La primera es la estrategia de la auto-inscripción soberana: el cuerpo como archivo migrante. Responde a la necesidad de generar evidencia y legibilidad desde una posición que el archivo hegemónico borra o patologiza. La metodología aquí es la auto-inscripción soberana: el cuerpo propio —su imagen, sus gestos, sus adornos— se convierte en el soporte primario y el documento de una experiencia migrante e identitaria. No se trata de recuperar un archivo perdido, sino de producir un contra-archivo desde la primera persona (Azoulay, 2019), desobedeciendo los códigos visuales de la representación hegemónica a través de la “mirada oposicional” (hooks, 1995). Es una metodología de soberanía visual que disputa el imaginario desde la complejidad y la agencia del sí-mismo, erigiendo el cuerpo en territorio político.

La segunda es la estrategia de la síntesis material transcultural. Derivada directamente del proceso de traducción y relación con los materiales del sitio, consiste en el ensamblaje consciente y crítico de técnicas, iconografías y materiales provenientes de contextos culturales dispares. Frente a la pureza del medio o la autenticidad folklórica, esta síntesis opera como un acto de pensamiento fronterizo materializado, creando sentido desde el fragmento, la yuxtaposición y la hibridación productiva. Es la metodología del mestizaje activo y no esencialista.

La tercera es la estrategia de la cartografía participativa. Nacida de la necesidad de orientarse y de hacer visible lo invisible en un espacio desestructurante,

esta metodología utiliza un lenguaje diagramático, relacional y con frecuencia para trazar rutas de afecto, cuidado, explotación o resistencia. No busca mapear un territorio estable, sino visualizar conexiones subjetivas y políticas entre el sitio de origen, el de tránsito y el de acogida (hooks, 1990). Es una estética de la localización crítica y relacional.

Estas estrategias constituyen la lente a través de la cual analizaremos, en la siguiente sección, las prácticas de Muholi, Palau y Lara Ruiz, demostrando que su potencia crítica reside precisamente en las prácticas artísticas y poéticas del rehacer.

4. Análisis de casos: Zanele Muholi, Marta Palau y Lara Ruiz

El marco teórico desarrollado articula la posición epistémica fronteriza, la operación de traducción metodológica y la co-producción con el sitio, y permite interpretar las prácticas artísticas como una lente necesaria para descifrar estas metodologías artísticas. Este apartado aplica el léxico analítico derivado de dicho marco a tres estudios de caso paradigmáticos. Se examinará cómo Zanele Muholi, Marta Palau y Lara Ruiz materializan, respectivamente, las estrategias del archivo materializado, la síntesis material transcultural y la cartografía crítica, demostrando la viabilidad y potencia de este enfoque metodológico.

4.1. Zanele Muholi: *Somnyama Ngonyama*

Zanele Muholi (Umlazi, Durban, 1972) describe su entorno como un “producto del legado del *apartheid*” (Cejas, 2020). Su obra constituye una práctica ejemplar de archivo fotográfico encarnado. Desde una posición epistémica definida por la interseccionalidad (como persona negra, lesbiana y no binaria en la Sudáfrica post-*apartheid*), Muholi responde a lo que ellos mismos denominan un “estado de emergencia”: el borrado sistemático y la violencia contra los cuerpos LGTBQIA+ negros de la historia visual y social (García-Ranedo,

2016). Su metodología opera como una herramienta de desaprendizaje radical frente al archivo colonial y heteropatriarcal, que tradicionalmente ha objetivado, exotizado o silenciado estos cuerpos (Cejas, 2020).

Este desaprendizaje se concreta en la metodología de la auto-inscripción soberana. Muholi no realiza fotografías en el sentido documental; escenifica y performa su propio cuerpo como un archivo migrante activo.

La serie *Somnyama Ngonyama (Saluden a la leona negra)* aborda una migración identitaria y política: el paso de la invisibilización sistemática se vincula al fenómeno migratorio desde una perspectiva simbólica, política y experiencial, aunque no lo aborde de manera literal o documental (Poulain, 2020). A través de autorretratos realizados en distintos contextos geográficos como Sudáfrica, Europa y Estados Unidos, Muholi introduce la experiencia del cuerpo negro *queer* en espacios atravesados por dinámicas de extranjería, racialización y herencias coloniales (Osakar Olaiz, Lozano y Barrionuevo, 2023).

La sobre-inscripción de atributos se logra mediante técnicas de alto contraste en revelado digital o analógico, oscureciendo selectivamente la piel para hacerla hipervisible frente a fondos claros. En la serie *Somnyama Ngonyama*, Muholi emplea también subexposición controlada y reflectores duros para acentuar la textura epidérmica, desactivando así los códigos de la fotografía etnográfica colonial, ejecutando lo que hooks (1992) denomina “mirada oposicional”. Así, la migración identitaria se archiva con la presencia iconográfica y confrontativa del cuerpo-autorretrato, que se erige en territorio soberano.

Las imágenes reflexionan sobre la condición de “ser extranjera”, poniendo en primer plano cuestiones como la hipervisibilidad, la vulnerabilidad y el control del cuerpo, elementos centrales en muchas experiencias migratorias contemporáneas.

Como señala Cejas (2020: 196), la cámara de Muholi se convierte en un instrumento cartográfico que documenta vidas sin victimizarlas, “sin caer en la canónica imagen fotográfica de ‘la’ mujer negra africana (hipersexualizada y/o victimizada desde una mirada colonial blanca y masculina)”.

Asimismo, Muholi afirma que la comunidad LGT BQIA+ habita un mundo “obsesionado y sobredeterminado por categorías, etiquetas y fronteras; somos vistos como transgresores a los que se aísla con el fin de ser controlados” (Fikrig, 2018: 49).

En el contexto sudafricano, la serie dialoga con la xenofobia hacia migrantes africanos, conocida como afrofobia, vinculando la migración con problemáticas de raza, género y desigualdad social. En conjunto, *Somnyama Ngonyama* permite entender la migración no sólo como un desplazamiento geográfico, sino como una experiencia corporal y política marcada por relaciones de poder, exclusión y resistencia (Carlse, J., 2013).

Como señala Salley (2012), estas fotografías, realizadas por una diversidad de personas negras, desempeñaron un papel clave en la configuración de las ideas sobre la identidad y el sentido de sí mismo. [...] La visualización de personas negras educadas, trabajadoras y soñadoras conformó un archivo visual que documentó una nación diversa de individuos dignos, orgullosos, exitosos, hermosos y humanos. [...] se presentó como un grupo de individuos espiritualmente, socialmente y económicamente diversos (Salley, 2012).

4.2. Marta Palau: *Nómadas II*

Marta Palau (Albesa, Lleida, 1934-Ciudad de México, 2022) constituye un caso paradigmático de síntesis material transcultural desde la experiencia del exilio republicano. Su obra, desarrollada íntegramente en México, se articula a través del diálogo con materiales y saberes prehispánicos (Prieto, 2024). Como señala la crítica, su condición de exiliada genera una voluntad de arraigo que “se construye desde la materia y el gesto ritual” (Prieto, 2024: 15), definiendo una posición epistémica fronteriza.

Su metodología opera mediante un desaprendizaje activo del canon occidental y una sumisión consciente a la agencia de los materiales locales: henequén, ixtle, arcilla, ramas, hojas de maíz, yute, (Massot, 2025). Es-

ta elección es epistemológica, vinculándola a lógicas orgánicas y cosmovisiones indígenas que entienden la materia como cuerpo vivo.

En *Nómadas II*, esta elección se despliega como síntesis material transcultural en acto. El barro no es sólo un medio escultórico; es el sustrato geológico y cultural del éxodo. Palau somete su gesto al ritmo lento y serial del modelado, un ritual de duelo materializado que traduce la experiencia colectiva del exilio en una acumulación de huellas individuales (Rojo, 2009). La síntesis ocurre en múltiples niveles: entre la técnica escultórica occidental y la sensibilidad telúrica prehispánica; entre la escala monumental (el pie grande) y la escala vulnerable (los pies pequeños); entre la memoria histórica del exilio republicano y la urgencia contemporánea de las fronteras. Esta metodología no representa el trauma; lo elabora a través de la repetición ritual con la materia, performando una forma de reparación simbólica donde el hacer se convierte en un acto de resistencia contra el olvido.

La instalación materializa la dialéctica entre lo colectivo y lo individual, la resistencia y la pérdida, mediante una composición de escalas contrastantes. Un pie grande y monumental (120 × 280 × 80 cm) preside una multitud de 250 pies pequeños (14 × 28 × 7 cm) de arcilla que representa la masa anónima y precaria (Rojo, 2009). Este ejército silencioso no marcha hacia una tierra prometida, sino hacia una herida abierta en el territorio. La propia descripción señala el destino trágico de muchos: “en algunos casos perecerán, cayendo ante la agresividad del tiempo que les tocó vivir” (Rojo, 2009). Así, Palau vincula el viaje migrante con una poética de la caída y la desaparición, donde la frontera no es un límite, sino un dispositivo de violencia que consume cuerpos. A diferencia de lo que ocurre con migraciones silenciadas (como la africana en el Mediterráneo), el exilio republicano español en México ha sido extensamente documentado. Sin embargo, la abundancia de relatos no ha producido una catarsis colectiva. La obra de Palau no denuncia ausencia de memoria, sino la imposibilidad de una única narrativa que suture la herida del destierro, reflejada también en su obra *Guerrero caído* (1999). La elección del barro como



Figuras 1 y 2 | Detalles de la instalación *Nómadas II* (1998) de Marta Palau. Colección Gassol Palau. Foto: Gasull Fotografia. Museu Tàpies, Barcelona, 2025.



Figura 3 | Vista de la exposición *Mis caminos son terrestres*. Foto: Gasull Fotografia. Museu Tàpies, Barcelona, 2025.

material es fundamental: es la tierra misma, el polvo del que se viene y al que se regresa, un elemento primario que alude a la vulnerabilidad corporal y a la desnudez existencial del desterrado.

Palau conecta el nomadismo ancestral impuesto por la geografía agreste con el nomadismo contemporáneo impuesto por la violencia política, social y económica. Esta operación convierte la instalación en un “fetiche” contemporáneo: un objeto cargado de memoria ancestral (rupestre) y de urgencia política (fronteriza). *Nómadas II* propone una epistemología fronteriza del cuerpo migrante: el saber del destierro se inscribe en la arcilla, en la repetición obsesiva de la huella, en la marcha inevitable y vulnerable de una comunidad modelada por el exilio.

4.3. Lara Ruiz: *Common Scenery*

Lara Ruiz (Luxemburgo, 1986) es hija de migrantes exiliados, criada en España. Su obra se interesa por los intercambios culturales que se dan entre la memoria, la experiencia y el lenguaje. Su práctica no es entendida como un procedimiento técnico y/o visual, sino que se desarrolla como un espacio de pensamiento y de activación simbólica mediante prácticas participativas. En muchos casos, su obra opera como un archivo sensible desde el cual se construyen narrativas vinculadas a lo biográfico. Los flujos migratorios contemporáneos transforman el tejido urbano en una estructura heterogénea, donde se entrelazan múltiples identidades culturales que generan nuevas dinámicas comunitarias y modos de interacción basados en tradiciones, lenguajes y ocupaciones del espacio común (Lara Ruiz y Ravnilla Rodríguez, 2024).

En este sentido, los desplazamientos migratorios a través de diferentes generaciones culturales permiten con el tiempo visibilizar los modos de arraigo al espacio urbano (Quezada, 2007), una temática en la que se enfoca *Common Scenery*. El proyecto recopila relatos, imágenes y experiencias vinculadas al territorio; así se visibilizan los diversos patrones migratorios que tienen lugar dentro del proceso participativo. Las formas de habitar y percibir el espacio común inscriben todo

un entramado social, económico y político más amplio que los datos.

Este proceso es una cartografía viva y performativa. Al invitar a las personas participantes a aportar imágenes de suelos de sus lugares de origen o tránsito, la artista mapea afectos y trayectorias, no fronteras. La posterior construcción colectiva de un pavimento es el acto de materializar ese mapa relacional en un espacio compartido. La metodología de Ruiz opera así un desplazamiento radical de la autoría: la artista es la arquitecta de un proceso donde la comunidad deviene coautora, y la obra de arte es el tejido social y simbólico que se genera.

De este modo, la obra artística traduce estas dinámicas en una cartografía sensible que visibiliza cómo las identidades y los desplazamientos se sedimentan en el paisaje urbano, reforzando la idea de la ciudad como un espacio compartido y en constante transformación.

El proyecto *Common Scenery* constituye una intervención artística participativa realizada en la ciudad de Luxemburgo. Según datos oficiales, aproximadamente el 47% de los residentes en esta ciudad son extranjeros (STATEC, 2024), cifra que asciende a cerca de 70% si se incluye a ciudadanos luxemburgueses con antecedentes migratorios (RTL Today, 2025). El proyecto tuvo inicio en el marco de las *European Heritage Days* en septiembre de 2024, y se concibe como un proceso de construcción colectiva de “un suelo común” que involucra activamente a diversas comunidades migrantes de la ciudad de Luxemburgo (Casino Luxembourg, 2024). A través de una base de datos abierta a la participación ciudadana, en la que los visitantes pueden aportar imágenes de pavimentos urbanos junto con sus coordenadas geográficas —de origen o de paso—, *Common Scenery* propone una obra expandida de suelos de ciudades del mundo que servirá como fundamento para la producción de una pieza *site-specific* de intervención urbana (Casino Luxembourg, 2024). Esta metodología pone de manifiesto una dimensión participativa y relacional del trabajo de Lara Ruiz, entendiendo la creación artística no como un acto unilateral del artista, sino como un proceso de aportaciones comunitarias (Bishop, 2012).



Figura 4 | Sesión de talleres de creación de suelos durante las *European Heritage Days* (2024) en el Museo Casino Luxembourg – Forum d'Art Contemporain, durante el taller de *Common Scenery* de la artista Lara Ruiz. Fotografía: © Lara Ruiz.



Figura 5 | Talleres participativos en la vía pública (2023) dentro de la programación de Cáceres Abierto de la artista Lara Ruiz. Fotografía: © Lara Ruiz.



Figura 6 | Talleres de diseño de intervención del suelo de la vía pública (2023) dentro de la programación de Cáceres Abierto de la artista Lara Ruiz. Fotografía: © Lara Ruiz.

La lógica participativa se hace visible en diferentes momentos del proceso de producción del proyecto. El propio gesto de recolección de imágenes —y su posterior reproducción en talleres creativos— busca traducir “estos fragmentos de suelos” en piezas concretas que serán ensambladas en un espacio público como una composición única, articulando así un terreno común visual y simbólico del espacio compartido entre culturas, lenguas y vidas. Así la artista “se plantea abordar cuestiones sociales y procesos históricos de desplaza-

mientos, apropiación y colonización, desde un ejercicio meditativo y reflexivo, quebrantando las fronteras y situando en un no-lugar la propia experiencia del espectador [...]” (Ballate Benavides y de Armas Rodríguez, 2023, s.p.). En este sentido, *Common Scenery* no sólo explora la diversidad cultural de la población luxemburguesa, sino que despliega una reflexión sobre los modos de construcción de comunidad y memoria a partir de lo cotidiano, favoreciendo una experiencia estética y un espacio compartido.

5. Discusión

5.1. Síntesis comparativa: estrategias metodológicas frente al fenómeno migratorio

El análisis comparativo de las prácticas de Zanele Muholi, Marta Palau y Lara Ruiz, sintetizado en la tabla 1, permite trascender la interpretación individual para revelar un ecosistema de estrategias críticas. Esta síntesis no es un mero resumen, sino la evidencia empírica estructurada de la tesis central de este artículo: que la

agencia política y epistémica de estas obras reside de manera constitutiva en su arquitectura metodológica. Es decir, en el sistema de decisiones sobre cómo se hace la relación con la comunidad, el uso de materiales, el diseño del proceso más que únicamente en el qué se representa.

La siguiente tabla revela un espectro metodológico que responde a las distintas dimensiones de la experiencia migrante, desmontando así la categoría homogeneizante de “arte migrante”. Muholi aborda la migración interna identitaria a través de la auto-inscripción sobre-

Tabla 1 | SÍNTESIS COMPARATIVA: ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS FRENTE AL FENÓMENO MIGRATORIO

Dimensión	Zanele Muholi	Marta Palau	Lara Ruiz
Abordaje del fenómeno migratorio	Migración interna e identitaria. Enfoca el desplazamiento forzado dentro de las fronteras por violencia racial y de género. Documenta la migración de cuerpos LGBTQIA+ negros hacia la visibilidad y la soberanía.	Migración forzada y exilio. Representa el éxodo traumático (exilio republicano) y lo conecta con las migraciones contemporáneas. La frontera se simboliza como una “herida terrestre” hacia la que caminan los cuerpos.	Migración como tejido urbano contemporáneo. Trabaja desde ciudades con alta población migrante (ej. Luxemburgo, 70%). Cartografía los flujos, patrones y sedimentación de múltiples identidades en el espacio común, entendiendo la ciudad como un palimpsesto migratorio.
Relación simbólica con la comunidad migrante	El cuerpo individual como símbolo colectivo. Su propio cuerpo, en el autorretrato, se erige en símbolo y archivo de toda una comunidad históricamente borrada. La agencia es reclamada mediante la auto-representación soberana.	Representación simbólica y monumental. La comunidad migrante está presente a través de una metáfora material poderosa: la multitud anónima de pies de barro. Es una presencia colectiva, pero silenciosa y alegórica, que habla desde la vulnerabilidad y la resistencia.	Inclusión procesual y co-creación. La comunidad migrante es parte activa del proceso creativo. En <i>Common Scenery</i> , los participantes aportan imágenes de suelos y participan en talleres. La comunidad es co-autora del “suelo común” simbólico y material.
Metodología de trabajo y participación	Registro y archivo para la soberanía visual. Su método es de documentación performativa (fotografía). El “público” es, en primer lugar, la comunidad representada, a la que devuelve una imagen empoderada. La participación es testimonial y de reafirmación a través de la mirada.	Síntesis material y ritual individual. Su proceso es de investigación material y artesanal (modelado seriado del barro). Es un ritual de creación ensolitario que cristaliza una experiencia colectiva. La participación del espectador es empática y contemplativa frente al símbolo.	Arte relacional y construcción comunitaria. Su método es la investigación-creación participativa. Diseña dispositivos (talleres, bases de datos abiertas) que invitan a la acción colectiva. El proceso es tan importante como el resultado, generando lazos sociales durante el proceso.
Resultado estético	Imagen icónica y confrontativa. Genera iconos de resistencia (ej. la serie <i>Somnyama Ngonyama</i>) que circulan en el espacio cultural para disputar narrativas hegemónicas. El resultado es una imagen poderosa y perdurable.	Instalación monumental y poética. Crea ambientes escultóricos cargados de <i>pathos</i> que transforman el espacio expositivo en un campo de fuerza político-afectivo. El resultado es una experiencia espacial conmovedora y reflexiva.	Proceso documentado y composición colectiva. El resultado es doble: 1) un proceso social documentado (talleres, recopilación), y 2) una instalación <i>site-specific</i> (ej. un pavimento compuesto) que es testigo material de ese proceso. El arte es el acto de construir en común.

Fuente: Elaboración propia (2026).

rana; Palau confronta la migración forzada histórica mediante la síntesis material ritual; y Lara Ruiz cartografía la migración como tejido urbano contemporáneo a través de la co-creación relacional. Este espectro muestra cómo cada posición epistémica fronteriza (Mignolo, 2000) genera una traducción metodológica específica (Bhabha, 1994). La relación con la comunidad migrante varía desde la encarnación simbólica (Zanele Muholi), pasando por la representación alegórica (Marta Palau), hasta la inclusión procesual (Lara Ruiz), delineando un camino que va del yo colectivo al nosotros fabricado. La metodología, por tanto, se erige como el operador crítico que transforma la experiencia liminar con su desfase de códigos y su desarraigo en formas de conocimiento situado y en acción estético-política. Este hallazgo valida el giro analítico propuesto y nos obliga a descender a un nivel más granular de la práctica: el de las operaciones concretas que ejecutan la crítica.

5.2. La metodología como crítica inmanente

Más allá de su diversidad, las tres prácticas convergen en un gesto fundamental: utilizar su metodología para desactivar la “estética del trauma” (Bennett, 2005) y el régimen visual humanitario-espectacular que reduce la migración a una narrativa de victimización pasiva. Lo logran desplazando el foco del sufrimiento representado hacia la agencia inscrita en el proceder mismo, performando así una crítica inmanente que es formal y política a la vez.

Debe notarse una asimetría histórica relevante entre los tres casos: mientras el exilio de Palau es un desplazamiento forzado por una guerra reconocida internacionalmente, la migración identitaria de Muholi ocurre dentro de las fronteras del *apartheid* y *post-apartheid*, y la de Lara Ruiz se da en contextos de migración económica y europea. El artículo no equipara sus violencias, sino que muestra cómo cada una traduce su fractura en una estrategia material específica.

En Zanele Muholi, la crítica es inmanente al gesto fotográfico performativo. La meticulosa escenificación del autorretrato, la sobre-inscripción de significados en

objetos cotidianos y la exageración del tono de la piel no ilustran el trauma racial o *queer*; lo desmontan desde dentro del código visual colonial. Su metodología ejecuta lo que bell hooks (1992) denominó la “mirada oposicional”, interrumpiendo la circulación de imágenes objetivantes y sustituyéndolas por iconos de soberanía intencional. La energía “erótica” de la que habla Lorde (1984) como poder de autoafirmación plena es aquí el acto de posar, de decorar el cuerpo, de devolver la mirada con desafío.

En Marta Palau, la crítica reside en la temporalidad y materialidad del proceso artesanal. La repetición ritual, casi obsesiva, del modelado en barro en *Nómadas II* no representa el dolor del exilio; lo elabora materialmente a través de un duelo activo y corporeizado. Su metodología lenta y serial se opone directamente a la inmediatez espectacular de la “crisis migratoria” mediática. Al traducir la estadística anónima en una acumulación táctil de huellas donde cada pie es una unidad vulnerable, y la multitud, una fuerza conmovedora, Palau exige una contemplación pausada y empática. La obra no clama por compasión, sino que inscribe la memoria traumática en la materia perdurable, haciendo del hacer un acto de resistencia contra el olvido.

En Lara Ruiz, la crítica se materializa en la descentralización radical de la autoría y en el diseño de protocolos relacionales. Su metodología en *Common Scenery* no habla por la comunidad migrante; diseña los dispositivos (base de datos, talleres) para que ésta se auto-represente y construya su propio imaginario común. Al convertir el proceso artístico en una plataforma de co-creación, desactiva la lógica representacional que posiciona al migrante como objeto de la mirada ajena para activarlo como sujeto productor de su propio espacio simbólico y material. La política aquí no está en el mensaje, sino en la infraestructura de participación que la artista provee.

En los tres casos, la metodología es el mecanismo de una crítica que no se formula discursivamente, sino que se performa. Es la manera en que el “pensamiento fronterizo” (Mignolo, 2011) deja de ser una posición teórica para hacerse carne, gesto y protocolo operativo.

5.3. Tácticas materiales para un régimen fracturado

Para apreciar la precisión y sofisticación de esta crítica inmanente es necesario descender del nivel de la estrategia metodológica general al de la táctica material concreta. Cada artista desarrolla operaciones especializadas que funcionan como contra-tácticas dirigidas a vulnerabilidades específicas del régimen fronterizo, un régimen que es a la vez visual, administrativo y espacial. La tabla 2 sistematiza y contrasta estas tácticas, revelando la agudeza de cada respuesta estética.

El análisis de estas tácticas revela una lógica común: responder a la extracción y la fractura (del cuerpo, de la memoria, del territorio) con actos de inscripción, cristalización y ensamblaje. Muholi inscribe soberanía donde el régimen impone invisibilidad. Palau cristaliza memoria donde el régimen promueve el olvido. Ruiz ensambla una comunidad donde el régimen produce fragmentación. Son tácticas de rebelión material que, desde la especificidad del taller, el estudio o el espacio

público, socavan las operaciones fundamentales del poder fronterizo. No se limitan a denunciar; proponen, a microescala, una contra-lógica de cuidado, preservación y conexión.

5.4. Contribución a un imaginario estético-político alternativo

La conjunción de estas estrategias y tácticas no se agota en la crítica; su potencia mayor y más radical reside en su capacidad prefigurativa. En conjunto, las obras de Zanele Muholi, Marta Palau y Lara Ruiz no sólo desmontan el régimen visual y material de la frontera; esbozan los contornos de un imaginario político alternativo.

Este artículo propone conceptualizar ese imaginario como una “estética de los comunes”. Como se advirtió en el apartado 3.1., nuestro uso de “comunes” no sigue a Hardin, sino que lo reapropia críticamente. Este concepto postula un modelo donde lo común no es

Tabla 2 | TÁCTICAS MATERIALES ESPECIALIZADAS Y SU RESPUESTA CRÍTICA AL RÉGIMEN FRONTERIZO

Artista	Táctica material	¿En qué consiste?	¿A qué violencia del régimen fronterizo responde?	Efecto crítico / Qué construye
Zanele Muholi	Sobre-inscripción	Exagerar o cargar deliberadamente atributos visibles (tono de piel, objetos cotidianos) para hacer del cuerpo un texto político hiperlegible y ambiguo.	A la invisibilización selectiva y la codificación estereotípica de los cuerpos racializados, <i>queer</i> y migrantes.	Desobediencia visual. Construye un <i>cuerpo-archivo</i> soberano que hackea los códigos de la representación hegemónica.
Marta Palau	Materialización	Convertir una experiencia traumática colectiva e intangible (el éxodo, la pérdida) en una sustancia material (barro) trabajada de forma serial y ritual.	A la deshumanización administrativa (cifras, estadísticas) y a la dificultad de tramitar el duelo colectivo en contextos de exilio masivo, donde los relatos abundan pero no logran una catarsis compartida.	Memoria corporeizada. Construye un <i>monumento frágil</i> que opone la materialidad y el tiempo lento al olvido.
Lara Ruiz	Reparación ritual	Diseñar un acto colectivo estructurado (taller, ensamblaje) donde fragmentos dispersos de memoria (imágenes de suelos) se reúnen para crear un nuevo todo material común.	A la fragmentación social y la desposesión territorial que impone la condición migrante.	Infraestructura relacional. Construye un <i>suelo común</i> que repara simbólica y socialmente la fractura del desarraigo.

Fuente: Elaboración propia (2026).

una abstracción jurídica, un recurso a gestionar o una identidad fija, sino una realidad material, corporal y relacional que se fabrica, se performa y se cuida a través de prácticas estéticas específicas.

Cada artista contribuye a una ontología distinta de este común, demostrando su carácter plural:

- *El cuerpo soberano como común* (Muholi). En el régimen fronterizo, el cuerpo migrante, racializado o *queer* es un territorio expoliado: objeto de control, fichaje y representación ajena. Muholi lo reclama como el primer y más íntimo de los comunes: un bien relacional que debe defenderse del expolio. La auto-inscripción soberana es un acto de cercamiento afirmativo frente al cercamiento extractivo del poder. El cuerpo, así reclamado, se convierte en un común para la comunidad que representa: un archivo vivo, un icono circulante, un territorio de resistencia que se comparte mediante la imagen.
- *La memoria material como común* (Palau). A la deshumanización administrativa (cifras, estadísticas) y a la dificultad de tramitar el duelo colectivo en contextos de exilio masivo, Palau propone la estética de lo común como un legado que debe ser custodiado y transmitido. Su síntesis material transcultural activa en el presente a través de la materia trabajada. El material utilizado (barro) de *Nómadas II* es un sustrato de memoria colectiva que se modela y se comparte en su contemplación. Es un patrimonio afectivo que se opone a la historia oficial, una forma de custodiar juntos lo que el poder intenta dispersar.
- *El suelo como lugar común* (Lara Ruiz). Ante la desposesión territorial y la fragmentación social, Lara Ruiz no revela un suelo originario o una identidad auténtica. En su lugar, fabrica un espacio en acto. El “suelo común” de *Common Scenery* no preexiste; es el resultado performativo de reparación colectiva-participativa. Este lugar se teje con los fragmentos de las ciudades que los participantes llevan consigo y se materializa en un nuevo espacio de coexistencia.

Esta “estética de los comunes” constituye la contribución teórica fundamental del análisis. Propone que,

frente a la necropolítica de la frontera que decide qué cuerpos pueden vivir, qué memorias valen, qué suelos se pueden habitar, estas prácticas artísticas oponen una política vitalista de la fabricación y el cuidado: cuidado del cuerpo-imagen, cuidado de la memoria-materia, cuidado del espacio-relación. Así, el arte migrante contemporáneo analizado desde este giro metodológico se revela en su máxima potencia: no es sólo un instrumento de crítica o un testimonio, sino un laboratorio de formas de vida en común. Un espacio donde la metodología artística, en su más íntima relación con los materiales, los cuerpos y los otros, se convierte en el útero de un posible mundo alternativo.

6. Conclusiones

Este artículo ha teorizado sobre la representación de la migración en el arte contemporáneo argumentando que su potencia política y epistémica reside fundamentalmente en la metodología artística, más allá de los temas representados. A partir del análisis comparativo de las prácticas de Zanele Muholi, Marta Palau y Lara Ruiz, la investigación valida el giro metodológico propuesto, identificando un ecosistema de estrategias críticas que traducen la experiencia del desplazamiento en poéticas del rehacer. En síntesis, este artículo ha demostrado tres puntos fundamentales: primero, que la agencia política del arte migrante es constitutivamente metodológica; segundo, que esta agencia se materializa en tres estrategias específicas: la auto-inscripción soberana, la síntesis material transcultural y la cartografía relacional; y tercero, que la convergencia de estas estrategias configura lo que hemos conceptualizado como una “estética de los comunes”, un imaginario político alternativo que performa lo común como cuerpo soberano, memoria material y suelo compartido.

6.1. Limitaciones del estudio y reflexión crítica

Es necesario reconocer las limitaciones intrínsecas de este estudio para situar adecuadamente su alcance y

abrir diálogos futuros. En primer lugar, la selección de tres casos, aunque paradigmática, es limitada y no agota la enorme diversidad de prácticas artísticas en contextos de migración de otras diásporas —la asiática, la de Europa del Este, así como las diásporas y los exilios latinoamericanos internos y externos—, o que trabajen con medios digitales nativos.

En segundo lugar, el análisis se ha centrado predominantemente en la producción y la materialidad de las obras, dejando en un segundo plano un análisis sistemático de sus circuitos de recepción, institucionalización y consumo dentro del sistema del arte global, lo cual podría modular o contradecir sus intenciones críticas.

Finalmente, el marco teórico, aunque integrador, privilegia una perspectiva decolonial y feminista; otras aproximaciones —como la ecología política o la economía crítica del arte— podrían enriquecer o tensionar las conclusiones aquí presentadas. Reconocer estas limitaciones no debilita el argumento, sino que lo sitúa honestamente en el mapa del debate académico.

6.2. Líneas futuras de investigación

Los hallazgos de este artículo abren al menos tres líneas para investigaciones futuras:

- *Hacia una cartografía expandida: artistas en precariedad extrema y circuitos no institucionales.* Una línea urgente es estudiar prácticas que operan al margen total de los circuitos del arte contemporáneo (en campos de refugiados, en tránsito, en contextos de clandestinidad), donde las condiciones materiales son aún más restrictivas y las metodologías de “rehacer” adquieren formas aún más radicales e improvisadas. ¿Cómo se traduce la poética del rehacer en la ausencia total de recursos?
- *Análisis de la recepción y la institucionalización: la circulación del gesto crítico.* Es crucial investigar cómo estas obras y metodologías son absorbidas, neutralizadas o potenciadas por las instituciones (museos, bienales, mercado). Un estudio de recepción podría analizar si la “estética de los comunes” logra permeare el discurso curatorial o si, por el contrario, es folklorizada como “arte migrante”. La tensión entre crítica inmanente y valor de exposición merece un análisis específico.
- *Cruces con la ecología política y los estudios sobre el cuidado.* Finalmente, una línea de investigación es el diálogo entre estas prácticas y la ecología política feminista. Los conceptos de “reparación ritual”, “cuidado de la memoria material” o “construcción de un suelo común” conectan directamente con debates sobre justicia ambiental, sostenibilidad y economías del cuidado. Investigar este cruce podría ampliar el impacto más allá del campo artístico, hacia propuestas para habitar un mundo fracturado.

En definitiva, este artículo ha argumentado que en las prácticas artísticas de Muholi, Palau y Ruiz existe un “hacer” consciente. Leer e interpretar sus obras desde la metodología es un acto de reconocimiento de que las herramientas para desmontar los muros (físicos y simbólicos) ya se han puesto en marcha con barro, con imágenes y con cuerpos, en el taller mismo de la frontera. ●

Referencias bibliográficas

- Acuña, G. (2017). Otras migraciones, las mismas fronteras: movilidades y percepciones de personas africanas en Costa Rica. En W. Soto Acosta (ed.), *Repensar las fronteras, la integración regional y el territorio* (pp. 231-242). CLACSO-IDESPO. https://eulacfoundation.org/system/files/digital_library/2023-07/doc_127.pdf
- Amnistía Internacional (2022). ¿“Países seguros”? Por qué la designación de países de origen como “seguros” pone en peligro a las personas refugiadas. <https://www.amnesty.org/es/latest/campaigns/2022/06/safe-countries-designation-endangers-refugees/>
- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. Aunt Lute Books.
- Azoulay, A. A. (2019). *Potential History: Unlearning Imperialism*. Verso Books.
- Bal, M. (2002). *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. University of Toronto Press.

- Ballate Benavides, A. G., y de Armas Rodríguez, Y. (2023). Prácticas participativas y archivo sensible. En L. Ruiz (ed.), *Edición continua* (s.p.). Diputación de Cáceres. <https://lararuiz.com/edicioncontinuabook/>
- Bennett, J. (2005). *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford University Press.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Duke University Press.
- Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. Routledge.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso Books.
- Bourriaud, N. (1998). *Esthétique relationnelle*. Les Presses du Réel.
- Casino Luxembourg-Forum d'art contemporain (2024, septiembre 28-29). *Common Scenery*. <https://casino-luxembourg.lu/en/agenda/common-scenery>
- Carlse, J. (2013). *Crossing boundaries: religion, sexuality and identity in the lives of Zanele Muholi and Nkunzi Zandile Nkabinde* (Thesis). University of Cape Town, Faculty of Humanities, Department of Religious Studies. <http://hdl.handle.net/11427/14092>
- Cejas, M. (2020). Cartografiar desde el activismo visual y artístico en el sur global: Zanele Muholi y Mujeres públicas. *Feminismo, cultura y política. El contexto como acertijo*, 191-228. <http://biblioteca.clacso.org/Mexico/dcsh-uam-x/20201116030630/Feminismo-Cultura.pdf>
- Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, 1989 (1), 139-167. <https://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>
- De Genova, N. (2017). *The Borders of "Europe": Autonomy of Migration, Tactics of Bordering*. Duke University Press.
- De la Cadena, M. (2015). *Earth Beings*. Duke University Press.
- Demos, T. J. (2013). *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*. Duke University Press.
- Directiva 2013/32/EU del Parlamento Europeo y del Consejo, de 26 de junio de 2013, sobre procedimientos comunes para la concesión o la retirada de la protección internacional. (2013). *Diario Oficial de la Unión Europea L 180/60*. <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/?uri=celex%3A32013L0032>
- Durán, J. (2018). *El arte del exilio*. Cátedra.
- ECRE – European Council on Refugees and Exiles (2023). The EU Pact on Migration and Asylum: A Comprehensive Analysis. *ECRE Policy Paper*.
- Federici, S. (2019). *Reencantar el mundo*. Tinta Limón.
- Fikrig, M. M. (2018). *Haunted by solitude: Isolation and communal representation in Zanele Muholi's archive* (Honors thesis). Oberlin College. <https://digitalcommons.oberlin.edu/honors/151/>
- García-Ranedo, M. (2016). Fotografía sudafricana y género. *Asparkia: investigació feminista*, núm. 28, 51-73. <https://raco.cat/index.php/Asparkia/article/view/318692>.
- Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14 (3), 575-599.
- Hardin, G. (1968). The Tragedy of the Commons. *Science*, 162 (3859), 1243-1248.
- hooks, b. (1990). *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*. South End Press.
- hooks, b. (1992). *Black Looks: Race and Representation*. South End Press. <https://aboutabicycle.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/05/bell-hooks-black-looks-race-and-representation.pdf>
- hooks, b. (1995). *Art on My Mind: Visual Politics*. The New Press. https://monoskop.org/images/7/7b/Hooks_Bell_Art_on_My_Mind_Visual_Politics_1995.pdf
- Kester, G. H. (2004). *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. University of California Press. https://www.sholette seminars.com/wp-content/uploads/2018/01/Kester_chapter_ONE_Conversation.pdf
- Lara Ruiz, R. y Ranilla Rodríguez, M. (2024). Terreno modular: prácticas artísticas participativas de resistencia y comunidades emocionales en migración, desde La Habana a Cáceres. *Arte y Políticas de Identidad*, 31, 108-131. <https://doi.org/10.6018/reapi.606201>
- Lorde, A. (1984). *Sister Outsider: Essays and Speeches*. The Crossing Press.
- Lugones, M. (2007). Heterosexualism and the Colonial / Modern Gender System. *Hypatia*, 22 (1), 186-219. <https://www.jstor.org/stable/4640051>
- Massey, D. (2005). *For Space*. SAGE Publications.
- Massot, J. (2025). Marta Palau, la artista olvidada del exilio republicano catalán, vuelve a casa. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20250220/1002055752/marta-palau-artista-olvidada-exilio-republicano-catalan-vuelve-casa.html>
- Mbembe, A. (2003). Necropolitics. *Public Culture* 15 (1): 11-40 (trans. Libby Meintjes)
- Mezzadra, S., y Neilson, B. (2013). *Border as Method, or, the Multiplication of Labor*. Duke University Press.
- Mignolo, W. D. (2000). *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton University Press.

- Mignolo, W. D. (2011). *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Duke University Press.
- Osakar Olaiz, P., Lozano Salmerón, A., y Barrionuevo, F. (eds.). (2023). SENDA. *Sendas del viajero / PATH. Traveller's Paths* (Catálogo de exposición). MECA Mediterráneo Centro Artístico. <https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/100908/Cata%CC%81logo-SENDAPhotoEspan%CC%83a-2021-3.pdf?isAllowed=y&sequence=1>
- Poulain, A. (2020). Self-portrait as epistemic disobedience: Zanele Muholi's Somnyama Ngonyama. *InMedia*, 8(2). <https://doi.org/10.4000/inmedia.2409>
- Prieto, I. (2025). Magia e historia: resistencia de un arte en espiral. En *Marta Palau. Mis caminos son terrestres*. Museu Tàpies.
- Quezada Ortega, M. de J. (2007). Migración, arraigo y apropiación del espacio en la recomposición de identidades socioterritoriales. *Cultura y Representaciones Sociales*, 2(3), 35-67. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-81102007000200003&lng=es
- RTL Today (2025, 14 de enero). *Population growth: Luxembourg City reaches 136,208 residents in 2024*. Retrieved January 22, 2026, from <https://today.rtl.lu/news/luxembourg/luxembourg-city-reaches-136-208-residents-in-2024-2267041>
- Ruiz Benedicto, A. (2025). Estados amurallados en el siglo XXI. *Orden Internacional, Revista de Estudios Internacionales*, 1, e74. <https://revistas.urjc.es/index.php/roi/article/view/74/62>
- Rojo Betancur, F. A. (2009). Resignificaciones del pensamiento mágico ancestral y del arte rupestre mesoamericano. La obra de arte como fetiche contemporáneo. *Rupestreweb*. <http://www.rupestreweb.info/artefetich.html>
- Salley, R. J. (2012). Zanele Muholi's Elements of Survival. *African Arts*, 45(4), 58-69. <https://www.jstor.org/stable/41721405>
- STATEC (2024). *Population by nationality*. Luxembourg: Statistical Office of Luxembourg.
- The Guardian. (2026, 14 de enero). Trump administration halts immigrant visa processing from 75 countries. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/us-news/2026/jan/14/immigrant-visas-suspended-trump>
- Van Laerhoven, F., y Ostrom, E. (2007). Traditions and trends in the study of the commons. *International Journal of the Commons*, 1(1), 5.
- Yin, R. K. (2018). *Case Study Research and Applications: Design and Methods* (6th ed.). SAGE Publications.

MARIBEL PORTELA

Retorno al reino vegetal*

Maribel Portela. Return to the vegetal kingdom

IRVING DOMÍNGUEZ*

LA INSTALACIÓN *Arboleda sonora* (2024) de Maribel Portela (Ciudad de México, 1960) ha intervenido una porción del bosque de Chapultepec, en la Ciudad de México, con cuarenta y cinco esculturas originales realizadas en materiales diversos: bronce, barro y piedras semipreciosas, como el ónix y el mármol, talladas en formas esféricas o circulares. Otras corresponden a referentes del reino *Plantae*. Para ser puntual, las esculturas de pequeño formato aluden a semillas y frutos, varios de los cuales remiten a la superficie genital femenina, así como a los órganos reproductores de las plantas, caracterizados por su aparente simpleza pero concentrados en densas organizaciones a nivel milimétrico o microscópico.

La combinación de las piezas en alineación vertical permite que la yuxtaposición se resuelva visualmente,

así cada una mantiene un espacio propio dentro de la composición. Colgadas de las ramas de los árboles, las obras adquieren una condición aérea que resulta singular. El condicionamiento histórico para la escultura en el canon occidental no puede prescindir del suelo, un límite bajo y horizontal desde el cual la estructura emerge y se proyecta hacia el cielo o se desborda en el espacio sin dejar de conectar con el piso, sea éste un interior arquitectónico o un emplazamiento a la intemperie. *Arboleda sonora* reta esa convención al insertarse en la enramada de un conjunto de árboles que si bien son parte del jardín del Museo de Arte Moderno, son también un linde entre el bosque y la avenida Reforma, una de las vías más transitadas de esta megalópolis. Suspendingas y potencialmente receptivas a una fuerza que las arranque de su quietud, cada obra se des-

* **IRVING DOMÍNGUEZ** | Ciudad de México, 1976 | Curador y crítico de arte. Ha sido curador invitado de la Galería Ana Tejada, la Galería Unión y Art Space México, entre otros espacios expositivos. Ha desarrollado proyectos curatoriales junto con Annick Donkers, Amanda de la Garza, Berta Koltenuk y Víctor Palacios. Ha curado muestras individuales para los artistas Miguel Rodríguez Sepúlveda, Pancho López y Mario Palacios Kaim, Angélica Escoto, Alberto Castro Leñero, Alberto Ibañez Cerda y Daniela Edburg, entre otros. Ha sido jurado de la XII Bienal de Fotografía de Baja California y de la XVII Bienal de Fotografía. Ha colaborado con textos en los libros *Ex Teresa a 30 años. De la efervescencia alternativa a la escena contemporánea*, *Coordenadas móviles. Redes de colaboración entre mujeres en el arte y la cultura (1975-1985)*, *Fuga y entropía. Miguel Rodríguez Sepúlveda*, en el catálogo de la XXI Bienal de Fotografía.

• Este texto apareció en un políptico elaborado por la propia artista para la inauguración de su exposición *Arboleda sonora*, en el Museo de Arte Moderno, Ciudad de México, marzo a junio de 2024.

Citar este artículo como: DOMÍNGUEZ, I. (2025). Maribel Portela. Retorno al reino vegetal. Revista *Nodo*, 20(40), enero-junio, pp. 102-113. doi: 10.54104/nodo.v20n40.2461



Red coral, 2023, PVC y metal, 56 × 33 × 36 cm

pliega cual columna y ofrece un contraste con el entorno a pesar de sus referentes orgánicos. Pero el bosque domina; al final el conjunto se funde entre los troncos y sus ramas. Por momentos hay que mirar con detenimiento para ubicar las esculturas; a veces resulta necesario volver a recorrer el lugar tras advertir que hay más de ellas entre los árboles.

Los materiales elegidos por la artista para elaborar la instalación —que también hace las veces de intervención a sitio específico— poseen entre sus características un potencial sonoro.

Más allá de su condición escultórica se ofrecen cual instrumentos de percusión; sólo es cuestión de manipularlos de forma adecuada. Para hacerlo explícito, cada una de las cuarenta y cinco obras remata en un apéndice sonoro: una campana, un cascabel, un disco del que se puede extraer sonoridad. Y aún al permanecer en silencio, erguidos y flotantes cual tótems vegetales, estas nuevas entidades se hallan dispuestas a su integración en los reinos de los cuales han adquirido su forma y significación.

A través de la escultura, Maribel Portela ha desarrollado una investigación plástica dedicada a la comprensión de las estructuras de especímenes variados provenientes de los universos vegetal y *Fungi*. Estudia con detalle sus configuraciones y elige uno o varios de sus elementos para luego traducirlos en materiales como barro, papel, porcelana, fibras textiles, bronce y madera. La mimesis no es el fin de sus creaciones; ella se ocupa en explorar las posibilidades tridimensionales de los partes que recrea. Así, articula obras a partir de pequeñas unidades que se multiplican hasta conformar un cuerpo de grandes dimensiones; en otros casos, las obras son de menor



Retoño, 2022, PVC y hueso, 23 × 38 × 21 cm

escala. En ambas proporciones, la textura del material, su color, así como otras cualidades formales son clave para establecer una correspondencia armónica entre las diferentes partes de la escultura y que funcionen como un todo integrado. Ese principio anima a este conjunto de obra que se desenvuelve a través de la variación y la repetición de elementos comunes, hasta desplegar un bosque de estructuras que son familiares entre sí, pero únicas según el resultado de la combinación de las partes elegidas.

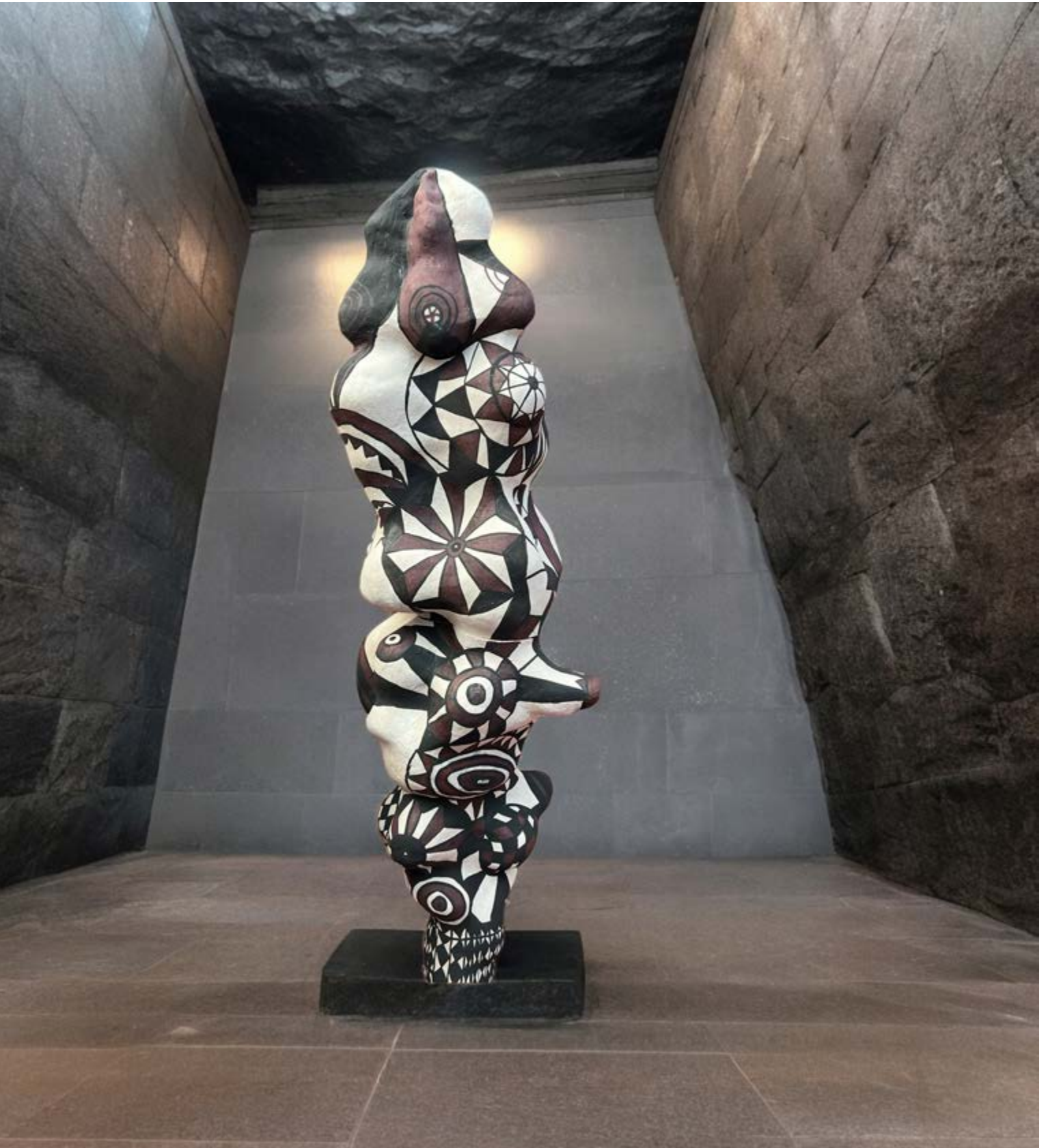
Maribel gusta de combinar procedimientos y materiales distintos en una sola obra: papel y bordado, papel pigmentado con madera, tela y papel, metal con cerámica... Las posibilidades se desarrollan hasta alcanzar un equilibrio entre los componentes, una fluidez sensorial que permite su lectura unificada. Portela emplea de modo sostenido el adjetivo *orgánico* —el cual ha desarrollado como un concepto propio—, con el que destaca la importancia del trabajo con las formas

que ha creado en los materiales elegidos. Así la obra se construye guiada por las posibilidades de multiplicación y acumulación, mientras alcanza los límites armónicos en función de las propiedades mismas del material: la escala, la proporción y la forma definitiva que tomará cuando el proceso haya concluido.

Ese dominio de la materia en el espacio es el resultado de una constante preocupación por la relación que la raza humana tiene con la naturaleza, a la que Maribel admira, idealiza y utiliza, aunque los humanos constantemente la desgastamos, herimos y extinguimos.

Con su obra, Maribel nos recuerda nuestras limitaciones para comprender la complejidad de las plantas y los hongos; nos hace mirar más allá hasta vislumbrar un poco de la complejidad de la vida y las estructuras internas que la hacen posible. ●

Nextlicpac de Iztapalapa, Ciudad de México
julio de 2024



Códice, 2024, barro y engobe, 165 × 43 × 40 cm



Código natural, 2025, barro y engobe, 35 × 28 × 22 cm



Inventario natural, 2024, barro y engobe, 51 × 19 × 17 cm



Montañas, 2025, barro y engobe, medidas variables



Talofita, 2022, madera, hueso y PVC, 59 × 38 × 34 cm



Planta plateada, 2022, PVC, 27 × 27 × 27 cm



Piña, 2023, madera, mixta, 135 × 50 × 50 cm



Híbrido II, 2021, madera, 165 × 67 × 67 cm



Briozo naranja, 2022, PVC, 40 × 30 × 30 cm



Briozo, 2024, PVC y coral natural, 30 × 17 × 18 cm



Brote, 2023, plástico y metal, 28 × 33 × 24 cm



Cacao, 2023, PVC y semilla de cacao, 20 × 32 × 29 cm



Híbrido, 2023, PVC, 36 × 50 × 41 cm



Floración, 2024, PVC y madera, 30 × 30 × 30 cm

Maribel Portela | Ciudad de México, 1960

En 1994 fue joven becaria del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA). Es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Artes desde 2001. Cuenta con más de cincuenta exposiciones individuales, entre las que destacan, en Ciudad de México (CDMX): *Arboleda sonora* (Museo de Arte Moderno), *Silencios y abstracciones* (Museo de Arte Popular), *Narrativas naturales* (Galería Casa Amarilla), *Orgánico-Artificial* (Museo Universitario del Chopo), *Jardín onírico* (Museo de la SHCP Antiguo Palacio del Arzobispado), *Cúmulo* (Museo Nacional de San Carlos). Además, *Híbridos expandidos* (Museo del Pueblo, Guanajuato), *Origen albo* (Galería Drexel, Monterrey), *La voluntad de la forma* (Casa de México en España, Madrid), y *Dialogues of space expanding between México City and Beijing* (TJ China Project).

Ha participado en más de cien colectivas en Europa, Asia, África, América del Sur y Estados Unidos, entre las que destacan: *Material Thinking* (Museo de Arte Karamay y Universidad de Tshingua, Beijing, China), *Todo había estado muy normal* (Museo de Arte Moderno, CDMX), *Bark Rhythms* (Robert C. Williams Museum of Papermaking, Atlanta, y Galería Niza Knoll, Denver), *Osmosis* (Wexler Gallery, Nuev York), *On Paper Supreme* (exposición itinerante por China), *8th International Fiber Art Biennale from Lausanne to Beijing* (Nantong, China), *9th International Fiber Art from Lausanne to Beijing* (Guan Shanyue Art Museum, Shenzhen, China),

Miradas de mujeres (Galería Art Cuestión Ourense, España), *Les Jardins du Précambrie* (Symposium International d'Art in situ Fondation Derouin Val-David, Canadá), *Dialéctica del paisaje urbano* (Museo Mural Diego Rivera, CDMX), *Zona Maco* (Drexel Galería, Centro Banamex, CDMX), *Encuentro de arte y ciencias* (Instituto de Ingeniería, UNAM, CDMX), *Immortality: A Day of Dead Celebration* (Main Gallery, The Art Center Chicago, Estados Unidos). Entre otras, ha recibido las siguientes distinciones: 2019 Premio Soporte Papel (Bernardo Elosúa Farías, Monterrey) y la medalla de bronce en la *11th International Fiber Art Biennale From Lausanne to Beijing*.

En 2011 obtuvo la residencia artística FONCA-Co-nacyt para la Academia de Bellas Artes de la Universidad de Tsinghua (Beijing), y en 2012 fue maestra invitada por la misma universidad.

Su obra forma parte de las colecciones de los siguientes espacios: en CDMX, Museo de Arte Moderno, Museo de Arte Carillo Gil, Museo de la SHCP Antiguo Palacio del Arzobispado, Secretaría de Relaciones Exteriores y Banco Nacional de México. Además, Museo del Palacio de Gobierno (Monterrey), Jardín de las Esculturas y Jardín Bicentenario Xalapa (Veracruz), Museo de la Ciudad de Mérida (Yucatán), Racine Art Museum (Wisconsin, Estados Unidos), Casa Candina (San Juan, Puerto Rico) y Museum of International Ceramic Art Denmark.

Solidaridad, dolor y resistencia: el mural de Sofía Bassi y sus colegas rupturistas tras las rejas*

Solidarity, pain and resistance: the mural by Sofía Bassi and her fellow activists behind bars

DINA COMISARENCO MIRKIN**

Resumen

El texto analiza el mural creado en la cárcel de Acapulco (México) por la pintora surrealista Sofía Bassi, con la colaboración solidaria de sus colegas del movimiento La Ruptura: Alberto Gironella, José Luis Cuevas, Rafael Coronel y Francisco Corzas. El trabajo comienza con un breve recuento de la vida de la artista y su trágico desenlace a partir del asesinato de su yerno —del que se auto-culpó, aunque alegando siempre que fue un accidente. Posteriormente se realiza un minucioso análisis iconográfico de cada una de las secciones del mural, con especial atención a las temáticas particulares y comunes, así como a la utilización de referencias artísticas intertextuales, y a la incorporación de retratos y autorretratos, especialmente de la misma Bassi y de su hija Claire. Se presta especial atención a la sección titulada *La calumnia*, creada por Bassi, contextualizando la obra a partir de fuentes pictóricas y filosóficas, y principalmente de la extraordinaria defensa de su hija durante todo el proceso. Finalmente se reflexiona sobre el arte como forma de superación del do-

lor, la denuncia y la resistencia colectiva, así como sobre la importancia del mural colectivo en la historia del arte mexicano, tanto por su potente denuncia en contra de los abusos de poder y de la fragilidad de la justicia en México de los años sesenta, así como por su defensa de los derechos humanos en general, y de las mujeres en particular.

Palabras clave • arte carcelario, denuncia, estudios de género, muralismo, resistencia, Sofía Bassi

Abstract

The text analyzes the mural created in the Acapulco prison by the Surrealist painter Sofía Bassi, with the supportive collaboration of her colleagues from La Ruptura movement: Alberto Gironella, José Luis Cuevas, Rafael Coronel, and Francisco Corzas. The paper begins with a summary of the life of the artist and of her tragic fate following the murder of her son-in-law, for which she took responsibility, but always claiming it

** DINA COMISARENCO MARKIN | Doctora en Historia del Arte; especialista en arte mexicano del siglo XX, estudios de género y muralismo. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura • <https://orcid.org/0000-0002-7089-0657> • dina.comisarenco@gmail.com

FECHA DE RECEPCIÓN: 26 de febrero de 2026 • FECHA DE ACEPTACIÓN: 15 de abril de 2026.

* Quiero agradecer al fotógrafo Marco Pacheco por introducirme al mural colectivo de Sofía Bassi y sus colegas artistas, y a la Fundación Sofía Bassi por compartir de manera tan generosa las fotografías incluidas en el presente artículo.

Citar este artículo como: COMISARENCO MIRKIN, D. (2026). Solidaridad, dolor y resistencia: el mural de Sofía Bassi y sus colegas rupturistas tras las rejas. *Revista Nodo*, 20(40), enero-junio, pp. 114-125. doi: 10.54104/nodo.v20n40.2426

was an accident. It then offers a detailed iconographic analysis of each of the mural's sections, paying particular attention to their individual and shared themes, the use of intertextual artistic references, and the inclusion of portraits and self-portraits, especially of Bassi herself and her daughter Claire. Special attention is given to the section entitled *La calumnia*, created by Bassi, contextualizing the work with the artist's pictorial and philosophical sources, and above all highlighting her extraordinary defense of her daughter throughout the process. Finally, the text reflects on art as a means of overcoming pain, protesting, and social resistance, as well as on the importance of the collective mural in the history of Mexican art, both for its powerful denunciation of the abuses of power and the fragility of justice in 1960s Mexico, and for its defense of human rights in general, and of women's rights in particular.

Keywords • prison art, protest, gender studies, muralism, resistance, Sofía Bassi

*Sólo los grandes artistas como Sofía
se superan en el dolor de la cárcel.*

DAVID ALFARO SIQUEIROS

Introducción

EN 1969, UN GRUPO DE ARTISTAS asociados con el movimiento actualmente conocido como La Ruptura —Alberto Gironella (1929-1999), José Luis Cuevas (1934-2017), Rafael Coronel (1932-2019) y Francisco Corzas (1936-1983)—, junto con la pintora surrealista Sofía Bassi (1913-1998), realizaron un mural colectivo (figura 1) en la celda de la cárcel de Acapulco (México), donde la artista se hallaba prisionera desde hacía alrededor de un año.

En la historia de la pintura mexicana, fueron varios los artistas, que privados de su libertad, continuaron creando obras sobresalientes en el encierro. Por ejemplo, el mural *La piedad en el desierto* (1942) de Manuel



Figura 1 | Sofía Bassi frente al mural de su celda, 1969. Foto cortesía de la Fundación Sofía Bassi.

Rodríguez Lozano, la novela *El apando* (1969) de José Revueltas, y las numerosas pinturas realizadas durante sus encarcelamientos en Taxco (1930) y en Lecumberri (1960-1964) de David Alfaro Siqueiros. Aunque inscrito en esta dramática pero también destacada tradición del arte carcelario, el mural colectivo a cinco manos de Bassi y sus compañeros rupturistas no ha recibido hasta la fecha la atención crítica que merece.

Las distintas partes del mural a cargo de cada uno de los miembros del grupo —*El suplicio* de Gironella, *La justicia* de Cuevas, *La jaula* de Coronel, *Un pintor protegiendo a su modelo* de Corzas, y *La calumnia* de Bassi— denuncian algunos de los abusos de autoridad en México durante la década de 1960. A través de las potentes imágenes, la obra trasciende la situación carcelaria puntual por la que entonces atravesaba la artista, para generar reflexiones profundas en torno a la vulnerabilidad de la condición humana en relación con las arbitrariedades del poder, la opresión, y las limitaciones

de la justicia, que lamentablemente continúan siendo problemáticas contemporáneas.

Sofía Bassi

La artista nació en Ciudad Mendoza, Veracruz (México), bajo el nombre de Sofía Celorio Mendoza. Muy joven se casó con el aristócrata belga Hadelin Diericx y tuvo dos hijos: Hadelin y Claire Diericx. Después se divorció y contrajo segundas nupcias con el doctor Jean Franco Bassi, con quien procreó a Franco, su tercer hijo. De Jean Franco adoptó el apellido Bassi con el que es conocida en el mundo del arte.

Admirada por su belleza y espiritualidad, y miembro de la alta sociedad mexicana, Bassi estudió filosofía en la Universidad Nacional Autónoma de México durante dos años, pero finalmente se dedicó a la producción artística a través de la literatura y la pintura. Entre los textos de su autoría se encuentran *El color del aire* (firmado con el seudónimo de María Sacramento); *El hombre leyenda*; *Siete cuentos inciertos*; *Bassi... prohibido pronunciar su nombre* (fig. 2), sobre su experiencia en la cárcel (este texto será citado aquí varias veces), y una autobiografía novelada sobre su vida artística, pensada para publicarse como el segundo tomo de la obra anterior, pero que aún permanece inédita.

A los cincuenta años, en plena madurez, Bassi descubrió el surrealismo y de forma autodidacta comenzó a pintar (fig. 3). En 1964 realizó su primera exposición individual; al año siguiente lo hizo en la Galería Plástica de México, y posteriormente continuó exponiendo en galerías y museos nacionales e internacionales de gran prestigio como la Lys Gallery (Nueva York), La Maison de L'Amérique Latine (París), el Museo Selma Lagerlöf (Estocolmo), el Museo de Arte de Tel Aviv y la Galería de la Presidencia de la República (Ciudad de México).

En 1968, en medio de su ascendente carrera, Bassi, quien hasta ese momento había vivido una vida acomodada y exitosa en el seno de la alta sociedad mexicana, se entregó a la policía de Acapulco culpándose por el asesinato del conde Cesare D'Acquarone, esposo de su hija Claire. Aunque la artista siempre sostuvo que la muerte de su yerno había sido un trágico accidente, ya que, afirmaba, la pistola se había disparado sola y en ráfaga—, Bassi fue encarcelada y finalmente juzgada como culpable.

El accidente

Cuando Bassi se entregó a las autoridades (fig. 4), en la prensa surgieron varias hipótesis sobre lo que real-

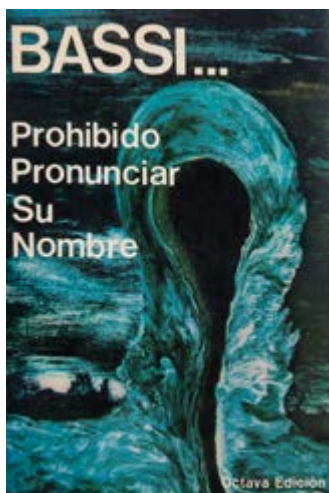


Figura 2 | Portada del libro *Bassi... Prohibido pronunciar su nombre*, 1978.



Figura 3 | Sofía Bassi pintando una obra en su ballete. Foto cortesía de la Fundación Sofía Bassi.



Figura 4 | Sofía Bassi tras las rejas. Foto cortesía de la Fundación Sofía Bassi.

mente había ocurrido, basadas principalmente en lo que la misma artista refería como calumnias que, según su punto de vista, fueron originadas por el abogado que durante todo el proceso se mostró en su contra y particularmente en contra de su hija Claire. En su autobiografía, Bassi se refiere a dicho abogado litigante de la familia del conde como “Averno,” y lo caracterizaba precisamente como “el calumniador” (Bassi, 1978: 97). Recordemos que en la mitología clásica, el averno corresponde al concepto de inframundo o infierno, que es lo que Bassi sufrió en aquel entonces a raíz del accidente y que *la calumnia* es precisamente el título de la sección del ciclo mural realizada por la artista.

Entre dichas hipótesis, una muy frecuente y que a Bassi preocupaba mucho, era la posibilidad de que hubiera sido Claire quien realmente hubiera accionado el gatillo de la pistola que acabó con la vida de su esposo. En su texto, Bassi se refirió a su yerno como “un don Juan incorregible” (Bassi, 1978: 98); también existía el rumor de que ejercía violencia doméstica en contra de su esposa. Se especuló que aquel fatídico día, Claire había descubierto al conde abusando de su hermano menor. Aunque Bassi siempre defendió la versión del accidente que ella cometió de forma inintencional, estos rumores ponen de manifiesto los contextos de opresión y de violencia que todavía sufren muchas mujeres y niños y que, en aquella época, resultaba impensable denunciar y perseguir judicialmente.

Un tiempo después, Claire intentó suicidarse, y se cree que en ese momento habría dejado una nota en la que se confesaba como la verdadera autora del asesinato del conde. Sin embargo, en esa oportunidad, Claire sobrevivió, aunque perdió la vista, y dicha nota desapareció. Bassi continuó en la cárcel y siempre sostuvo la versión de que la muerte del conde se había tratado de un accidente por su parte y que ningún miembro de la familia —y mucho menos Claire— había estado implicado directamente en el dramático suceso.

La artista creyó que su convicción sobre su propia inocencia encontraría eco en la justicia mexicana, pero varios factores se concatenaron en su contra, especialmente a raíz del contexto histórico de 1968, cuando por las Olimpiadas, los ojos del mundo estaban pue-

tos en el país, situación a la que se sumaron prejuicios de clase tanto a favor como en contra de los implicados, y puntualmente, por la participación de “Averno,” quien contribuyó decisivamente a la condena de la artista. Bassi fue declarada culpable y sentenciada a cumplir once años de cárcel. Sin embargo, tras cinco años de encierro, y a raíz de los cambios de gobierno en el país y de las autoridades judiciales en Acapulco, así como a la presión ejercida por sus amigos artistas e intelectuales, y por los medios de comunicación (que de forma paulatina comenzaron a apoyar su causa), Bassi fue liberada en 1972.

Si bien en la actualidad resulta imposible determinar lo ocurrido con absoluta certeza, esta dramática historia, que resuena con temas de violencia de género y de abusos sexuales de menores, refleja la desesperación y el impulso de muchas mujeres para actuar en contra de sus agresores, tanto en defensa de sus propias vidas como de las de sus hijas e hijos o hermanos, frente a un sistema judicial patriarcal que a lo largo de la historia no ha hecho lo suficiente para prevenir, investigar y sancionar las graves violencias ejercidas en contra del género femenino y de las y los niños.

En la cárcel (E.L.C.)

En la cárcel, Bassi —apodada por Carlos Denegri, su amigo y periodista del diario *Excélsior* como “la dama blanca” (Bassi, 1978: 82) porque siempre se vestía con este color para simbolizar su inocencia— recibió, como regalo de su amigo, el artista Alberto Gironella, el libro de Paul Eluard, *La pasión de pintar* (1936). Desde ese momento recuperó su propio fervor por la pintura. Escribió entonces que “el deseo de crear se apoderó de [...ella] con dimensiones insospechadas, pues de ahí en adelante nada [... la] detendría [... pues la] pintura era un elixir que [... ella] querría apurar hasta el fondo de [... su] vocación, para no [...morirse]” (Bassi, 1978: 65).

También vale la pena recordar que, en palabras de la artista, sus series *Cristos*, *Cajas del tiempo*, *Quijotes*, *Caracoles* y *Mutantes*, tienen las iniciales “E.L.C.” jun-

to a su firma, indicando que fueron hechas “en la cárcel”. Bassi escribió que dichas obras se caracterizaban por representar sus sueños “*poéticos, fantásticos, cósmicos*”, y que, para hacerlos,

Ubicaba las figuras sobre brumas de irrealidad; paisajes flotantes entre la tierra y el cielo; personajes esfumados, también volando como nubes [...]. Trazaba perfiles femeninos que sin proponérmelo resultaban parecidos a Claire, a mi esposo, a mí misma; rostros angustiados por la tragedia enorme que vivíamos (Bassi, 1978: 92).

En prisión, Bassi realizó el mural que aquí nos ocupa —muy relacionado con su hija Claire—, y otro en la Preparatoria Dos de Acapulco titulado *Primero mi patria, luego mi vida* (1970), dedicado a Vicente Guerrero, héroe de la Independencia mexicana. Este mural —en el que también incluye un rostro que recuerda al de su hija— fue trasladado a la técnica del mosaico veneciano por artesanos que dirigió desde su celda. En prisión recibió la comisión de realizar pinturas para la filmación de la película *Trampa para una niña* (1969), dirigida por Ismael Rodríguez, y para la escenografía de la obra teatral *Adriano VII* (1970), escrita por Peter Luke y dirigida por Ignacio Retes.

Otro hito fundamental en su carrera artística en prisión fue la exposición de las obras que produjo durante sus dos primeros años de encierro en el Club de Periodistas de la ciudad de México en 1970. Bassi escribió que, para la muestra, los organizadores

hicieron una reproducción de mi celda, incluyendo el mural, con una fidelidad extraordinaria. La puerta estaba allí, idéntica; por ella transitaba el público que iba a ver la exposición. Un fotomural con mi rostro, en blanco y negro, hacía también acto de presencia. El licenciado Israel Nogueza Otero me había concedido permiso de pronunciar una conferencia telefónica desde el interior de la cárcel. Mi voz sería escuchada en el Club de Periodistas, amplificada por los magnavoces que distribuyeron estratégicamente en el auditorio (Bassi, 1978: 155).

La exposición se acompañó con un programa de conferencias sobre la pintura de la artista a cargo del escritor Salvador Elizondo, y los artistas David Alfaro Siqueiros, Roberto Páramo, José Luis Cuevas y Alberto Gironella.

Otro momento importante en la vida carcelaria de la artista fue la filmación del documental *Bassi en la cárcel*, dirigido por los norteamericanos Jeff y Carlos Penichet, por el que en 1972 obtuvieron un premio cinematográfico.

En prisión, Bassi realizó una importante labor social, especialmente dirigida a los hijos pequeños de las presas, que gracias a su intervención y apoyo económico pudieron continuar con su educación mientras sus madres cumplían sus condenas. También hizo el pago de fianzas, medicinas y alimentos para los reclusos enfermos, así como gastos de nacimientos, bautizos y entierros de algunos de sus parientes; apoyó la construcción de una nueva enfermería y llegó a comprar pipas de agua cuando ésta escaseaba en la abrasadora cárcel de Acapulco (Bassi, 1978: 84-85, 93 y 110).

El mural a cinco manos

La obra (fig. 5) fue creada por Bassi y sus amigos y colegas en dos paredes de la pequeña celda de la prisión de Acapulco donde la artista estaba reclusa. Se llevó a cabo en dos etapas. La primera contó con la participación de Gironella, Cuevas y Bassi, y se concluyó en cerca de diez horas de trabajo, cubriendo una superficie de ocho metros cuadrados que previamente habían enjarrado algunos de los reclusos. En la segunda etapa se incorporaron los otros dos destacados pintores: Coronel y Corzas, quienes pintaron dentro de la misma celda en la segunda pared contigua a la primera y de dimensiones un poco más reducidas.

Bassi recordaba que, cuando terminaron el trabajo de la primera etapa, en la prisión reinaba un ambiente festivo, pues —en sus propias palabras— algunos de los internos que participaron en la preparación de las paredes pedían como recuerdo “¡Un pincel, un pincel [...]!”; un grupo de ocho niños coreaba “¡Sofía, Sofía,

ra, ra, ra [...]!” (Bassi, 1978: 126) pese a la tácita prohibición carcelaria de pronunciar el nombre de la artista. Esta consigna tácita dio origen al título de su autobiografía.

Bassi caracterizó la temática del mural colectivo refiriéndose a cada una de sus secciones con las siguientes palabras:

Alberto Gironella había pintado la maledicencia titulando su obra *El Suplicio*, tema inspirado en el martirio chino Leng Che [sic] mediante el cual a una persona se le van desgarrando lentamente sus órganos, uno por uno. A la izquierda pintó al Niño de Vallecas, de Velázquez. José Luis Cuevas pintó *La Justicia* simboli-

zándola con figuras quijotescas donde sobresalía una que era su propio rostro. La mano derecha de la figura principal señalaba la puerta, como diciendo: *¡si existe la justicia, saldrás por ahí!* Su autorretrato lo tuvo que pintar con el pincel atado a un palo de escoba, para alcanzar la terminal del muro, que llegaba hasta las vigas de la celda. Yo pinté *La Calumnia*, porque era el tema que más me llegaba al alma en aquellos días amargos en que *Averno* volcaba todo su veneno para que mi asunto se complicara. Los tres estábamos rendidos de cansancio pero felices por haber concluido en una sola jornada aquel mural que tanto significaba para mí [...]. Más tarde llegarían otros dos pintores, también muy importantes, Rafael Coronel y Francisco



Figura 5 | Sofía Bassi, *La calumnia*, en colaboración con Alberto Gironella, *El suplicio*; José Luis Cuevas, *La justicia*; Rafael Coronel, *La jaula*, y Francisco Corzas, *Un pintor protegiendo a su modelo*, 1969. Originalmente ubicada en la Cárcel Municipal de Acapulco, actualmente se exhibe en el auditorio Juan Álvarez del Palacio Municipal de Acapulco. Foto cortesía de la Fundación Sofía Bassi.

Corzas, a continuarlo en otro muro del diminuto cuarto. Coronel denominó su pintura *La Jaula* y Corzas llamó a la suya *Un pintor protegiendo a su modelo* (Bassi, 1978: 126-127).

Cuando las autoridades concluyeron que Bassi había cometido un homicidio voluntario, la sentenciaron a cumplir once años y seis meses de cárcel. La indignación entre los intelectuales, los artistas y la prensa se multiplicó, pues consideraban que el veredicto y la sentencia eran un atropello en contra de la justicia. Los coautores del mural acordaron entonces modificarlo en señal de protesta. Recordaba Bassi dicha decisión con las siguientes palabras:

—Yo pintaré *La injusticia* sobre las figuras en que caractericé *La justicia* —dijo José Luis.

—Y yo amplificaré *El suplicio*; lo haré grande, enorme, hasta donde el techo lo permita —gritaba Gironella—; lo pintaré más trágico, más aberrante...

—¡Tú, Sofía, repintarás *La calumnia* con más profundo dramatismo!

—Pintaremos de negro las puertas de tu celda —dijo José Luis—, y una mano con el índice apuntando hacia ella señalará la libertad (Bassi, 1978: 131).

Estas modificaciones no se llevaron a cabo, y por fortuna, cuando la antigua cárcel fue demolida, la celda de Bassi y el mural sobrevivieron. En 1970, el escritor Agustín Yáñez, entonces secretario de Educación Pública, ordenó la restauración del mural —en palabras de la especialista y nuera de la artista María Teresa Trouyet, “una obra invaluable de la plástica mexicana” (Trouyet, 2023: 87)— y su posterior colocación en el nuevo Palacio Municipal, erigido en el predio donde antes había estado la cárcel.

La iconografía del mural

Para analizar la obra no seguiremos el orden de realización de cada una pared de la celda, sino que atenderemos más bien a las dos temáticas principales que se

desarrollaron en las distintas secciones de ambas paredes: por una parte, el tema de la justicia y de la protección; por la otra, el dolor causado por la calumnia y la privación de la libertad.

En el primer grupo consideraremos las secciones *La justicia* de Cuevas y *El pintor protegiendo a su modelo* de Corzas. En ambas obras, los autores se concentraron en la representación de valores positivos relacionados con la esperanza sobre el amparo de los derechos, la integridad y el resguardo de las personas. En el segundo grupo analizaremos *El suplicio* de Gironella, *La jaula* de Coronel, y *La calumnia* de Bassi, pues los autores hacen referencia al sufrimiento extremo de la tortura física (que también actúa como metáfora de la psicológica), la privación de la libertad y las acusaciones falsas que dañan la reputación de las personas y que pueden tener consecuencias muy graves, como las ocasionadas a la familia Bassi a partir del encarcelamiento y condena de la artista.

La justicia y la protección

La justicia de Cuevas

Cuevas representó una alegoría de la justicia personificada como una figura sedente monumental, con los pies descalzos que la conectan con la figura yacente de la sección contigua de Bassi, donde la artista representó a *La calumnia*, intentando abrazar al policía, representado de espaldas y ubicado en medio de la composición, con su característico uniforme y gorras azules.

La justicia de Cuevas recuerda algunas de las representaciones de Temis, la diosa griega preolímpica de la justicia, pero en lugar de sus atributos iconográficos característicos, como la espada de la ley, la balanza de la equidad y los ojos vendados en señal de imparcialidad, simplemente señala hacia la puerta. En palabras de Cuevas, por tratarse de un elemento simbólico muy significativo en el ciclo mural, pues era “la puerta por la que había entrado [Bassi] para ser encarcelada y la por la que todos aquellos que la queríamos [esperábamos que saliera]” (Cuevas, en Lieberman, 2009).

El rostro misterioso que se asoma en la falda de la

figura recuerda al de las esfinges de las mitologías de la Antigüedad, quienes, como guardianes de lo sagrado y por su asociación con el orden de la autoridad, especialmente con la faraónica, están vinculadas con el sentido de la justicia y de la protección divina.

Posiblemente Cuevas haya tenido presente los murales de José Clemente Orozco en la Corte Suprema de Justicia de la Ciudad de México, en los que el artista, admirado por la mayoría de los pintores de la generación de la Ruptura, si bien criticaba fuertemente a la justicia humana (personificada como una mujer completamente indiferente a la corrupción de los funcionarios que la rodean), en sus imágenes dejaba claro que, sin embargo, creía en un principio universal y trascendente de la justicia metafísica o divina.

Detrás de la monumental figura alegórica se reconoce otra con los rasgos del artista, quien se autorretrató en la penumbra, en espera atenta al desarrollo de los hechos. Cuando fue dictada la sentencia en contra de Bassi, Cuevas expresó —como se menciona antes— que repintaría su alegoría de la justicia como la de la injusticia.

Un pintor protegiendo a su modelo de Corzas

La sección del mural realizada por Corzas, donde el pintor muy probablemente se autorretrató con su caballete, pinturas y pincel en mano, y mirando de frente al espectador, presenta significativas correspondencias con el *Autorretrato en el taller* (1790-1795) de Francisco de Goya (1746-1828), a quien Corzas admiraba. Cabe destacar el hecho de que, en ambos casos, los pintores quedan a la sombra, contrastando así con la luminosidad de sus modelos.

La figura retratada en el primer plano, con un translúcido vestido blanco y rizado cabello negro partido al medio recuerdan la imagen de la Duquesa de Alba, retratada frecuentemente por Goya en varios óleos, grabados y dibujos, y a la misma Bassi, quien, como señalamos más arriba, siempre se vestía de blanco.

Si bien Goya fue un destacado pintor de cámara de la realeza española, sus famosos retratos de la Duquesa de Alba —*La maja desnuda* y *La maja vestida*— oca-

sionaron no sólo que sus contemporáneos cuestionaran la moral de la duquesa, sino que también el mismo artista fuera juzgado por la Inquisición, situaciones que suman elementos contextuales que enriquecen la posible interpretación de la obra en relación con la situación de vulnerabilidad en la que se encontraba Bassi, pese a su posición social privilegiada.

La temática del artista y su modelo también fue recurrente en la obra de otro destacado artista español, Pablo Picasso (1881-1973). En su caso, más como una reflexión del pintor sobre sí mismo, su estudio y el mundo exterior, donde el caballete aparece a menudo como símbolo de la separación o de la unión entre dichos dos mundos. En el mural de Corzas, el caballete marcaría la difusa relación entre el encierro de la cárcel y la libertad, con la que el artista estaba comprometido y por la cual intentaba proteger a su modelo, personificación alegórica de Bassi.

El dolor

La jaula de Coronel

Se trata de una obra que si bien en una primera aproximación parece compartir con muchas otras pinturas de Coronel una sugerente ambigüedad de símbolos y emociones, al haber sido pintada en el espacio de la cárcel, y tras un examen más detallado, se revela como una profunda reflexión sobre la vulnerabilidad de la condición humana sujeta a los deseos e intereses de quienes detentan el poder.

En el lado izquierdo de la composición se observa la jaula a la que alude el título, clara metáfora de la cárcel y que en la obra aparece colgada de forma inestable sobre una pared despostillada, símbolo de las precarias condiciones del edificio real de la cárcel de Acapulco. El fondo abstracto del mural, con sus colores cálidos y vibrantes, sugiere el calor extremo y asfixiante propios del lugar a los que Bassi refiere frecuentemente en su autobiografía. La jaula, pintada en una pared dentro de una de las celdas reales de la institución carcelaria, juega así con el concepto de la peligrosa porosidad que existe entre las dimensiones de la libertad y del encierro.

Además de la jaula se observa, del lado derecho, una figura masculina de gran tamaño, representada de perfil, suntuosamente vestida, con una túnica semejante a una toga y un exorbitante sombrero negro. Con su forma romboidal parece aludir a los birretes que son utilizados por magistrados, jueces y fiscales, relacionados todos con el ejercicio del poder judicial.

Este personaje sostiene en sus manos una cabeza femenina parecida a alguna de las máscaras frecuentes en la iconografía de Coronel, pero que en este caso, fue muy posiblemente utilizada por el artista como una representación simbólica de la misma Bassi, cuyo destino se encontraba entonces literalmente en las manos de un magistrado, capaz de ejercer todo su poder sobre la indefensa artista, dependiendo de los intereses políticos de personajes que tenían mucho que ganar o perder con su decisión, y completamente ajenos al sufrimiento que causaban en la artista y su familia.

El suplicio de Gironella

Gironella fue un artista con muchas afinidades con el movimiento surrealista. Encontró en el arte español —muy especialmente en el de Diego Velázquez (1599-1660)— los elementos necesarios para representar a la España de Felipe IV y la decadencia de la casa de Austria, con la promiscuidad y la corrupción que la caracterizaron como punto de partida para criticar mordazmente al poder en general. Se apropió de varios de los personajes del repertorio de Velázquez y, sin adoptar el realismo propio del artista español, se propuso revelar la irracionalidad y el sentido trágico de la vida a través de recursos como el *collage* de elementos cotidianos.

En *El suplicio*, Gironella representó el tema del martirio chino, Leng Tch'é o “muerte por mil cortes”, que el artista había conocido por una fotografía incluida en la novela *Farabeuf* (1965) de su amigo, el destacado escritor Salvador Elizondo, quien a su vez, había entrado en contacto con dicha imagen al leer *Las lágrimas de Eros* (1961), de George Bataille.

Gironella adoptó la imagen del suplicio chino en sus obras en reiteradas oportunidades, pero en el lugar del torturado de la fotografía solía ubicar a la reina Maria-

na de Austria, esposa de Felipe IV, madre y regente de su hijo, el enfermizo Carlos II, personajes recurrentes en la obra de Velázquez, explicitando así la continuidad que, con base en sus fuentes de inspiración antes citadas, existen entre la violencia, el erotismo y la decadencia de la corte española.

En el contexto del mural de Gironella, Mariana podría ser un *alter ego* de Claire, la hija de la artista, relacionada a través de su padre y de su esposo con la aristocracia europea contemporánea. El torturador evocaría al abogado apodado “Averno” en la obra autobiográfica de Bassi, quien, de acuerdo con la pintora, fue uno de los principales responsables en difundir la calumnia sobre la posible culpabilidad de su hija. Detrás de la imagen del suplicio se observa un ángel que parece tener una sola ala, quizás como metáfora de la imperfección y la soledad de la condición humana, y que también trae a la mente las palabras de Bassi, especialmente la sección de su autobiografía que tituló “Un arcángel llamado Claire”.

En el lado izquierdo del mural, Gironella representó a un personaje de nuevo inspirado por la obra de Velázquez: el así llamado Niño de Vallecas (c1638). El modelo original de dicha obra había sido Francisco Lezcano, un bufón del príncipe Baltasar Carlos (con quien Mariana estaba prometida antes de su repentina muerte). La función principal del bufón en la corte era la de entretener; según diagnósticos modernos, Lezcano padecía deficiencias intelectuales graves. En lugar de sostener el mazo de cartas propio de la obra de Velázquez, el personaje de Gironella sostiene en sus manos una cámara fotográfica. Podría simbolizar a la prensa de la época, que especialmente en la primera etapa de la dramática historia que condujo a Bassi a la cárcel, y con el afán de entretener al público, no tenía pruritos en difundir todo tipo de rumores y calumnias. Esta figura actúa como puente con la sección de la obra de Bassi.

La calumnia de Bassi

En la cárcel, Bassi recibió un libro como regalo de uno de sus amigos (en su texto se refiere a él como “el hom-

bre del bastón”) titulado *La calumnia, relación humana* (1968), del escritor Michel Adam. Sus conceptos, en palabras de la artista, “retrataban a ‘Averno’ en todas sus facetas” (Bassi, 1978: 65). El texto de Adam es sugerente, pues entre otras cosas, señala que el calumniador no se considera igual en términos éticos y morales que la persona a la que ataca y por la que siente envidia, aunque no quiera admitirlo. Por eso, para compensar esa carencia, intenta perjudicar a quien percibe superior. Su objetivo es rebajarle y privarle de la capacidad de elegir y pensar, sentimientos con los que Bassi debió sentirse identificada en aquellos dramáticos momentos cuando, además de la tragedia ocurrida, ella y su familia debieron enfrentar todo tipo de ataques e intentos de difamación ocasionados, en parte, por resentimientos sociales del tipo que describe Adam.

En medio de la desesperación que transmiten las manchas de color de la sección del mural de Bassi se asoma un rostro que, por su parecido con el autorretrato realizado por la artista en 1966 (fig. 6), podría tratarse de su propio rostro, presenciando impotente lo que le ocurre a ella y a su familia, no sólo por el accidente sino también, desde su punto de vista, por culpa de “Averno”, quien, como señalamos, podría estar representado arriba, en la sección de Gironella, torturando a su víctima, así como por la falta de imparcialidad de la justicia.

La calumnia de Bassi se inscribe dentro de una larga y significativa genealogía de artistas que, como ella, habían sido objeto de dolorosas situaciones de difamación y sufrimiento. Uno de los ejemplos más famosos es el del pintor griego Apeles (352 a.C.-308 a.C.), el artista oficial de Alejandro Magno, quien fue acusado por su rival Antifilo de haber ayudado a Teodoto de Etolia a promover una revuelta en Tiro en contra del rey Tolomeo IV Filopato. Según la leyenda, a raíz de esta calumnia, Apeles estuvo a punto de ser ejecutado, pero su inocencia se descubrió a tiempo y se salvó.

Esta experiencia inspiró al artista a realizar una pintura que lamentablemente, como todas sus obras, no se ha conservado, pero que dio lugar a detalladas descripciones literarias, como la realizada por Luciano de Samósata (siglo II) en el texto *La calumnia*, y por León

Battista Alberti (1404-1472) en un fragmento de su tratado *De Pictura* (1435-1436) que, a su vez, dieron origen a nuevas obras pictóricas, particularmente la titulada *La calumnia de Apeles* (1495) de Sandro Botticelli (1445-1510) (fig. 7). Vale la pena señalar que fue reproducida en el libro de Adam cuya lectura, como mencionamos, influyó fuertemente en Bassi y que, gracias a dicha reproducción, debía estar muy presente en su mente.

El tema de la calumnia había sido retomado por el artista italiano no solo como un homenaje a su predecesor de la Antigüedad, Apeles, sino también como una forma de denuncia contemporánea sobre las calumnias sufridas en su propia contra ante su mecenas más importante, Piero di Cosimo de Médici. En la pintura de Botticelli, todas las figuras alegóricas mencionadas por Luciano fueron incluidas: el rey Midas de Frigia representado como el Juez Malo, quien se encuentra ro-



Figura 6 | Sofía Bassi, *Autorretrato*, óleo / masonite, 61 × 41 cm, 1966. Foto cortesía de la Fundación Sofía Bassi.

deado por la Sospecha y la Ignorancia, que susurran malos consejos en sus orejas de asno; la Envidia, figura masculina con hábito de monje, conduce a la Calumnia —la joven a la que están adornando los cabellos la Envidia y el Fraude, mientras porta una antorcha en representación del rumor— y quien arrastra a la Víctima, un hombre prácticamente desnudo que pide clemencia, seguidos por la Penitencia, vestida de negro, y La Verdad, una figura también desnuda como símbolo de que no tiene nada que ocultar, y que señala al cielo con el dedo.

En su obra autobiográfica, Bassi refiere un diálogo entre su primer esposo, Hadelin Diericx, y su suegra. Hablan de “Averno” y de las calumnias que propagó en México y en Italia: “ese individuo sin entrañas hizo publicar en inserción pagada una noticia en contra de Claire y Sofía en un periódico de Acapulco y se lo llevó a Madelaine [la madre del Conde] diciéndole que era la opinión de toda la prensa mexicana” (Bassi, 1978: 101).

En el capítulo titulado “Un arcángel llamado Claire”, Bassi refiere cómo Averno “la acechaba como perro de presa, abordándola constantemente con interrogatorios molestos que no tenían razón de ser. Su insidia era tan insolente y devastadora [...]” que la familia decidió alejarla por un tiempo de Acapulco (Bassi, 1978: 102). A continuación, Bassi describe el intento de sui-

cidio de su hija, y la ceguera que la aquejó desde ese momento. Bassi narra este episodio con emoción y lo califica como el “sacrificio” que su hija estuvo a punto de cometer para salvarla, aunque, como también señalamos, quizás la verdadera historia fuera exactamente la contraria.

Estos pasajes, a la luz de la teoría referida sobre la posible decisión de Bassi de auto-culparse para proteger a su hija, cuyo nombre y libertad peligraban por la intervención de “Averno,” ofrecen una clave importante para interpretar la sección mural de la artista titulada precisamente *La calumnia* en relación con Claire. Resulta fácil observar que la figura principal del mural de Bassi, como muchas de las pinturas de la artista, especialmente las realizadas en la cárcel, tienen rasgos que claramente recuerdan a los de su hija. Su torso desnudo, yacente, flotando en lo que parece ser una dramática caída en el mismo infierno —literalmente el reino de “Averno,” que “constantemente la acechaba”— traen a la mente las figuras de las alegorías de La Víctima y de La Verdad de la pintura de Botticelli.

La máscara que se encuentra cerca del rostro de la figura yacente podría aludir a la calumnia de la que Claire era objeto a los ojos de Bassi, porque una máscara puede ocultar la verdad y también proyectar una imagen falsa que la desfigura. Resulta interesante señalar además que, en el lado izquierdo del segundo mural que Bassi realizó en la cárcel —*Primero mi patria luego mi vida*— hay una figura de cabellos rubios con máscara (fig. 8) parecida a la de *La calumnia* —es decir, a Claire. Se encuentra rodeada por formas ondulantes de distintos colores como las del mural, pero aquí claramente caracterizadas como serpientes, reconocidas universalmente como símbolos del mal, el engaño y el pecado, asociadas con la calumnia en contra de su hija Claire.

Regresando al libro de Adam, vale la pena recordar que para el autor, el calumniador recurre a dos estrategias: manipular el lenguaje y utilizar principios morales como telón de fondo. Estos principios le ayudan a establecer un orden que, en realidad, es inmoral. Su intención es que la víctima pierda todo valor moral y acabe desesperada. La relación entre el calumniador y



Figura 7 | Sandro Botticelli, *La calumnia de Apeles*, temple / tabla, 62 × 91 cm, 1495. Galería Uffizi, Florencia, Italia. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sandro_Botticelli_La_calumnia_de_Apeles.jpg

la víctima es completamente desigual: inventa y propaga la calumnia sin que la víctima pueda defenderse. Así logra restringir el público de la víctima y eliminar su prestigio social. Pretende degradarla ante los demás y hacer que experimente impotencia. En definitiva, dice Adam, busca su completo aislamiento, una especie de cuarentena social, su anulación y locura, sentimientos que también encontraron un eco profundo en Bassi, y seguramente en su propia interpretación de las causas del intento de suicidio de su hija Claire.

Reflexiones finales

El encarcelamiento de Bassi, en medio de las sospechas de violencia doméstica cometidas en contra de su hija mayor y del probable abuso sexual perpetuado en contra de su hijo menor ponen de relieve graves problemas sociales que dejan al descubierto el desasosiego que experimentan muchas mujeres, independientemente de su clase social, frente a la indiferencia del sistema judicial, impulsándolas a actuar por su cuenta en defensa de sus propias vidas y/o las de sus seres queridos. En este caso en particular, el dramático accidente y el consiguiente encarcelamiento de Bassi dio lugar a la creación de un mural colectivo por parte de varios artistas destacados que, de forma solidaria con la artista, decidieron denunciar y resistir lo que a sus ojos implicaban las peligrosas limitaciones de la impartición de la justicia en aquel entonces.

El mural colectivo, además de las temáticas seleccionadas por los artistas, encontró unidad a través de la estrategia creativa de los cinco autores al incorporar en cada una de sus obras variadas referencias intertextuales: *La calumnia de Apeles* (1495) de Sandro Botticelli, *Las meninas* (1656) de Diego de Velázquez, los murales

de la Corte Suprema de Justicia (1941) de José Clemente Orozco, obras literarias como *Farabeuf* (1965) de Salvador Elizondo, y filosóficas como *La calumnia, relación humana* (1968) de Michel Adam.

Es importante mencionar que en las distintas secciones, la y los artistas incluyeron retratos —principalmente de Bassi, Claire y “Averno”— y autorretratos que complementan las reflexiones más o menos abstractas sobre las principales temáticas en relación con el dolor, la cárcel y la justicia, con algunas de las y los actores principales del drama que Bassi, su familia y amigos vivieron durante aquellos años, otorgando al mural una dimensión afectiva significativa y conmovedora.

El original mural, creado por artistas rupturistas y surrealistas tras las rejas revela el enorme poder del arte, no sólo para superar el dolor a nivel individual, sino también para contribuir a las grandes reflexiones éticas del humanismo en relación con los derechos humanos en general, y con los de las mujeres en particular, constituyendo una potente denuncia en contra de los abusos del poder en sus distintas formas y del dolor que pueden causar en la sociedad en su conjunto. ●

Bibliografía

- Adam, M. (1968). *La calumnia, relación humana*. México: Siglo XXI Editores.
- Bassi, S. (1978). *Bassi... Prohibido pronunciar su nombre*. México: Imprenta Venecia.
- Liberman, J. y H. Cedrun (2009). *Acapulco 68*. <https://www.youtube.com/watch?v=o5cwvdpdqBms>. Consultado el 17 de diciembre de 2025.
- Sofía Bassi. *Los continentes del sueño*. México: Imprenta Venecia, 1988.
- Trouyet, M.T. (2024). *Sofía Bassi. Portales a otros mundos*. México: Fundación Sofía Bassi.

Trazos para una mirada

Traces toward a concept of gaze

SILVIA PAPPE*

Resumen

En este ensayo propongo analizar la relación entre artes performativas (en este caso, la danza contemporánea) y formas de materialización en vivo que crean algo distinto, ubicado tradicionalmente en las artes plásticas. La relación entre lo efímero y lo material en los medios *danza* y *dibujo* coincide en un primer momento en un espacio performativo-creativo y genera, a la vez, espacios mediales claramente diferenciados. Como centro del ensayo se plantea la noción *mirada* en sus múltiples presencias: en la observación y materialización de lo observado por parte del dibujante, en la mirada como una especie de metáfora, y en la manera en la que incide en el archivo en construcción. Este archivo parte del legado del dibujante, pintor, videasta y escenógrafo Eduardo López Lemus, incluye su obra y sus observaciones (nuevamente, una mirada específica), además de diversas reflexiones en torno a la conceptualización del archivo. De manera reiterada, estamos ante la presencia de la mirada, ahora en forma de conceptos-imagen, ejemplificados mediante la observación de segundo grado convertida en acción; y la ausencia como problema de la representación.

Palabras clave • archivo-medio, ausencia, lo efímero, materialización, mirada

Abstract

In this essay, I analyze the relationship between performing arts (in this case, contemporary dance) and a synchronic materialization that produces something distinct, traditionally located within the visual arts. The relationship between the ephemeral and the material, in the media of *dance* and *drawing*, initially unfolds within a performative and creative space while simultaneously generating clearly differentiated medial spaces. The essay focuses on the *gaze* in multiple manifestations: in the observation and materialization of the ephemeral (dance) observed by the artist; in the gaze as a conceptual metaphor; and in the way it shapes the archive under construction. This archive is based on the legacy of the visual artist, painter, videographer, and scenographer Eduardo López Lemus, and includes his works and observations (again, as a specific gaze), as well as reflections on the conceptualization of the archive itself. Once again, we encounter the presence of the gaze, now in the form of visual concepts, exemplified by second-order observation transformed into action, and absence as a problem of representation.

Keywords • archive-medium, absence, the ephemeral, materialization, gaze

* **SILVIA PAPPE** | Doctora en Letras por Universidad Nacional Autónoma de México; académica en la Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco • <https://orcid.org/0000-0003-0804-3040> • spappewillenegger@gmail.com | spw@azc.uam.mx

FECHA DE RECEPCIÓN: 16 de febrero de 2026 • FECHA DE ACEPTACIÓN: 30 de abril de 2026.

Citar este artículo como: PAPPE, S. (2026). Trazos para una mirada. Revista *Nodo*, 20(40), enero-junio, pp. 126-139. doi: 10.54104/nodo.v20n40.2427

Para Eduardo

*Para el artista, dibujar es descubrir [...].
Es el acto mismo de dibujar lo que fuerza al artista
a mirar el objeto que tiene delante, a diseccionarlo
y volver a unirlo en su imaginación, o, si dibuja de
memoria, lo que le fuera a ahondar en ella hasta
encontrar el contenido de su propio almacén de
observaciones pasadas. En la enseñanza del dibujo
es un lugar común decir que lo fundamental reside
en el proceso específico de mirar.*

JOHN BERGER

*Benjamin al menos estaba convencido de una
cosa: se necesitaba una lógica visual, no linear; los
conceptos debían ser construidos en imágenes,
según los principios cognoscitivos de montaje.*

SUSAN BUCK-MORSS

Notas introductorias

EN ESTE BREVE ENSAYO propongo analizar la relación entre artes performativas (la danza contemporánea) y procesos de materialización en vivo de los que surge una obra que replantea la danza en un medio distinto que pertenece al campo de las artes visuales. Lo efímero y lo material, en los medios *danza y dibujo*, coinciden en un primer momento en un espacio performativo-creativo a partir del que se generan, al instante, espacios y tiempos mediales claramente diferenciados. De manera reiterada, no siempre continua, estamos ante la presencia de miradas —centro de este texto— que toman la forma de distintos tiempos, visibilizan espacios diversos, problematizan presencias y ausencias, y se compactan en conceptos-imagen, todo ello ejemplificado mediante la observación de segundo orden convertida en acción.

Si bien el presente artículo tiene una orientación teórica perteneciente al campo de la historiografía crítica, no oculta la intención exploratoria en torno a las cambiantes características de la relación entre las prác-

ticas y los medios danza y dibujo. No se basa sólo en reflexiones, sino también en descripciones parciales de una constante observación de obras y de lo que estas obras puedan aportar al trabajo de su archivación. Anticipo que se requiere un conjunto de estrategias teóricas más que metodológicas, que se mueven entre diversos campos de conocimiento: principalmente artes efímeras, artes visuales e historiografía crítica. El carácter exploratorio e incluso experimental del texto hace que su formato idóneo sea el ensayo, género a la par académico y personal que invita a un ejercicio permanente de reflexión e interpretación del propio quehacer intelectual, elementos centrales del ejercicio de la historiografía crítica con una particular perspectiva de observación, como veremos más adelante.

La mención de un proceso de archivación remite a un archivo que se encuentra aún en construcción, no sólo en lo que se refiere a la integración de obras visuales en un sistema determinado, sino también en la manera en la que se conceptualiza y se estructura este sistema. Punto de partida de este proceso de sistematización e integración es el legado de Eduardo López Lemus (1954-2013), dibujante, pintor, escenógrafo y videasta. Una parte significativa de su legado —dibujo, pintura, proyectos de escenografía, fotografía, videograbaciones— remite a la danza contemporánea. “Observador profesional de la danza” se le llamó en un reconocimiento.¹ El legado consta de obras producidas a lo largo de más de cuatro décadas, en medios propios de las artes visuales, las artes efímeras y las experiencias cotidianas; asimismo, contiene un acervo audiovisual, estético y documental que abarca unos 25 años. En conjunto hablamos de 120 cajas y siete carpetas con dibujos y pinturas (alrededor de 30,000 obras) con fechas de producción en parte; unos 2,000 dibujos han sido escaneados y clasificados. Se cuenta con documentación de exposiciones de dibujo y pintura, así como de la mayoría de las escenografías realizadas. El acervo audiovisual consta de unos 1,700 casetes de vi-

¹ Homenaje en el marco del XIX Festival Nacional e Internacional de Danza Contemporánea Oc’-Ohtic, Mérida, Yucatán, diciembre de 2013.

degrabaciones, y varios cientos de memorias SD, DVD, discos externos y otros formatos.

El archivo en construcción —un archivo privado— no sólo contiene en su actual estado obra original. Estoy agregando materiales que retoman acciones de remediación realizadas a partir de la obra y que entiendo a su vez como procesos efímeros y vueltos a ser materializados, como ejemplificaré en la última parte de este ensayo.

El trabajo con el legado y el archivo en construcción incluye, además del rescate, la limpieza y el cuidado de la obra, una prolija revisión del conjunto en torno al que he tomado una serie de apuntes en forma de una extensa bitácora de trabajo, y varios ensayos exploratorios sobre diversas opciones de sistematización —uno de estos ensayos es el que presento aquí—.

Transformar los materiales de un legado en archivo requiere de nociones precisas sobre orden, sistematización, categorización y conceptualización de lo que se incluye, se descarta, o bien se deja pendiente para revisiones posteriores. Puede resaltar la decisión de integrar además narrativas textuales y visuales producidas a partir de la obra material original. Esas narrativas no son solamente el resultado de la observación de la obra, es decir, de su recepción; esencialmente advierto en ellas una característica de todo archivo desde el momento en el que se entiende como medio. Los contenidos de un archivo son sus condiciones de posibilidad discursiva, es decir, las condiciones para poder producir significado. Retomando a Foucault (2010) hablaré, en su momento, del archivo como sistema de enunciabilidad.²

Con ello debe quedar claro que no defino un archivo como lugar donde se guardan cosas ordenadas si-

guiendo un determinado sistema; lo pienso como medio bajo observación desde el que se produce sentido, en el mejor de los casos. La estructura de este sistema proviene desde su interior, no desde categorías administrativas reguladas anticipadamente para archivos, por ejemplo, políticos o históricos en un sentido amplio. A partir de la observación continua y repetida pongo a prueba el potencial de imágenes y estructuras conceptuales con la expectativa de poder vincularlas, resaltar sus diferencias y lograr que operen como sistema de enunciabilidad. Un archivo en construcción es, necesariamente, un laboratorio para experimentar, para explorar significados latentes.

Para ello parto de la historiografía crítica (Mendiola 2000; Pappé, 2001), un campo de conocimiento cuyas condiciones de posibilidad permiten significar y resignificar enunciados en torno a diversos pasados —históricos, desde luego—, pero incluyendo también experiencia, memoria, formas de observar y observaciones de segundo orden, todo ello en relación con sus registros correspondientes y futuros posibles. Para mayor claridad en torno al campo de la historiografía crítica sugiero asimilar la *relación entre pasados y futuros de esos pasados*, a la *relación entre lo efímero y la representación materializada*. En ambos casos, estas relaciones garantizan las distancias hermenéuticas indispensables para los análisis, basadas desde una determinada perspectiva. La comunicación (representaciones, proyecciones, recepciones, interpretaciones, siempre múltiples) se sostiene mediante diversos medios y materiales: escritura, medios visuales, tecnologías —en otras palabras, materia sujeta a nuevas observaciones, análisis e interpretaciones.

El presente ensayo consta de cuatro fragmentos trazados con unas cuantas líneas. En su centro he colocado la mirada, una de las nociones que sostienen mi propuesta de investigación en torno al archivo en construcción (2). En torno a la mirada giran otros tres fragmentos: lo efímero (1), el archivo-medio o archivo como sistema de enunciabilidad (3), y los trazos de ausencia (4). Concluyo el ensayo con algunas acotaciones puntuales.

² “El archivo no es lo que salvaguarda, a pesar de su huida inmediata, el acontecimiento del enunciado y conserva, para las memorias futuras, su estado civil de evadido; es lo que en la raíz misma del enunciado-acontecimiento, y en el cuerpo en que se da, define desde el comienzo el sistema de su enunciabilidad. El archivo no es tampoco lo que recoge el polvo de los enunciados que han vuelto a ser inertes y permite el milagro eventual de su resurrección; es lo que define el modo de actualidad del enunciado-cosa; es el sistema de su funcionamiento.” (Foucault 2010: 117).

Los fragmentos (3) y (4) del ensayo se entretajan con algunas imágenes con el fin de lograr una mejor visibilidad de los planteamientos, además de pretender mostrar hasta qué grado la mirada plasmada en un dibujo puede ser condición de posibilidad para crear un concepto analítico: el concepto-imagen. Este concepto guarda cierto parentesco con el *Denkbild* de Walter Benjamin (1972),³ los trabajos de WJT Mitchell (1994) y su propuesta del giro pictórico, la imagenología o valencia óptica de la imagen de Hans-Georg Gadamer (1998), o la búsqueda de Paul Ricoeur que procura una síntesis entre historia conceptual e historia de la iconología (1999), por mencionar sólo algunos autores.

Una palabra más acerca de la centralidad de la mirada: en ningún momento, ni en la observación ni en la materialización en las artes visuales se considera a las bailarinas y los bailarines como objetos. Sin importar el medio son, en todo momento, personas dedicadas al arte que crean espacio y movimiento, visibilizan ritmos y temporalidades y proponen significados mediante sus cuerpos, sea como parte de las obras de danza representadas, sea en los dibujos, en una exposición de esos dibujos o en su resignificación en otros medios.

1. Trazos al aire: lo efímero

Existen diversas maneras de trabajar con el legado de un dibujante-pintor y, en especial, con los dibujos de danza realizados a lo largo de más de cuatro décadas. Lo más frecuente es el enfoque desde la historia del arte y los campos cercanos, seguido de manera casi inmediata de los intereses vinculados al mercado en el

³ Al parecer, Benjamin no ha definido lo que entiende por *Denkbild*. De la correspondencia, sobre todo con Adorno, se puede entrever que textos breves como los que integran *Einbahnstrasse* serían ejemplares para la relación entre texto e imagen, o imagen descrita mediante un texto (imagen literaria, imagen filosófica). Son esas posibilidades, junto con la noción de una dialéctica en suspenso, que el concepto de *Denkbild* retoma y desarrolla en la recepción de la obra de Benjamin. En cuanto a la imagen dialéctica, otro concepto afín, es lo que Benjamin describe como “imagen que relampaguea en el ahora de la cognoscibilidad, así hay que captar firmemente lo que ha sido” (2005: 475).

que intervienen no sólo coleccionistas, sino también las participaciones en concursos y premios y, desde luego, las galerías de arte. Mi forma de enfocar el legado y el archivo en construcción se orienta desde la academia, la investigación ubicada —ya lo mencioné— en el campo de la historiografía crítica. En otras palabras, se centra en la reflexión en torno a temporalidad y espacialidad, en el análisis de formas de representación, medios, mediaciones y remediaciones, así como sus respectivas materialidades. Uno de los aspectos más importantes que rige el campo interdisciplinario de la historiografía es la observación de segundo orden.

Empecemos por el trabajo del dibujante y pintor que, en sí, no se hubiera podido realizar si no fuera a partir de la observación directa de todo lo relacionado con la danza contemporánea. Lo que muestra la obra, sin embargo, no es una simple representación de lo observado, sino su transformación: si bien al ver un dibujo de danza vemos eso, danza, el espacio en el dibujo es distinto: los materiales han cambiado, el tiempo pasó de efímero a fijo, los cuerpos y las perspectivas abandonaron la tridimensionalidad, los colores con frecuencia fueron sustituidos por blanco y negro, tonos grises... Pero al mismo tiempo, esos cambios agregan algo que, en una clase de danza, un ensayo, una función, no existe: la experiencia de una observación específica plasmada en la obra del dibujante.

La observación de esta obra es, por lo tanto, una observación de observaciones, una observación de segundo orden. Es aquí donde planteo mi enfoque desde la historiografía crítica. Afirma Alfonso Mendiola: “Al estar obligados los historiadores actuales a realizar una observación de observaciones se enfrentan con el siguiente problema: cómo construir una epistemología que no excluya al observador de la descripción de lo observado; esto es, cómo partir de que toda referencia al pasado está mediada por la operación de observar” (2000: 206). Lo que vale para los historiadores vale para el trabajo con el legado y el archivo. No vemos en los dibujos la obra efímera de la danza ni una representación de ésta. Vemos las diversas formas y maneras mediante las que el dibujante ha creado su obra, y vemos, en esta obra, su experiencia de observación. Danza y

observación se caracterizan por ser experiencias efímeras; presencias que dejan de ser, lo ausente recordado de determinadas maneras y sólo en parte. En el dibujo y a través de éste observamos la materialización de experiencias efímeras en forma condensada. Esos dibujos transmiten la mirada del dibujante. Detrás de esta mirada se asoman varios procesos —llamémoslos movimientos, a la par: la danza, la experiencia de presenciarla, el dibujante observando bailarinas, el acto de dibujar.

La observación de segundo orden es un instrumento de análisis, una estrategia para poder problematizar una obra como la que tenemos enfrente. Forma parte de la teoría que permite orientar el trabajo con el legado y el proceso de construcción de un archivo pensado como medio, como sistema de enunciabilidad.

En términos historiográficos, todo medio es parte de las condiciones de posibilidad en las que basamos nuestras preguntas y reflexiones. En principio, toda experiencia de tiempo es efímera, por lo que vale la pena precisar la noción de lo efímero en el entorno de la historiografía crítica. Hablar de la danza como arte efímero remite no sólo a la experiencia de tiempo, sino a la de haber presenciado la ejecución de una obra, de una improvisación incluso en sí cerrada. El acto de dibujar fija un instante, y este instante ofrece algo adicional que la ejecución de la obra de danza no incluye: la posibilidad de fijar también la experiencia de haberla observado de una determinada manera. Con ello se vuelve más compleja la pregunta en torno a lo que significa materializar lo efímero, pregunta que de por sí nunca se responderá de manera definitiva, ya que depende invariablemente de nuevas observaciones y experiencias, dirigidas ahora a lo materializado junto con una observación, un medio, una experiencia: a partir de otro momento y en las condiciones de las nuevas observaciones.

La materialización de lo efímero revela matices que no vemos si observamos por separado los distintos movimientos: bailar, observar, experimentar, recordar, dibujar, observar de nuevo algo que ahora no sólo resulta distinto, sino que, en sí, deriva de una observación que reorienta e incluso crea significados. Pese a las

diferencias entre los dos medios —danza, dibujo—, las relaciones entre unos y otros evidencian una serie de aspectos en común. No me refiero a lo más obvio —bailarinas y bailarines, cuerpos en movimiento—, sino a algo más abstracto: los trazos. Trazos que un cuerpo, bailando, dibuja en un espacio, configurando y precisando con ello este espacio; trazos de lápiz sobre papel que crean figuras en movimiento en un espacio que ahora es la hoja de papel y que, no obstante, sugiere un entorno para esas figuras. No sólo son el medio y el tipo de materialidad que distinguen esos trazos; es también su duración —instantánea y efímera, por una parte, con una presencia más duradera, por otra—, y esa duración tiene un costo: el trazo es necesariamente incompleto, hace inevitable llenar ciertos vacíos con perspectivas, líneas de fuga, sombras. Con frecuencia, el dibujante recurre a omisiones intencionales que el observador deberá complementar.

Precisemos: lo efímero y su materialización requieren de medios y materiales distintos. El primero: uno o varios cuerpos dibujan trazos invisibles en un espacio que se configura a partir de esos cuerpos en movimiento, de luz, sombra, color, sonido, escenografía. Todo se integra en una presentación tangible; cuerpos y movimientos de las y los bailarines resaltados en su materialidad por los demás elementos. Lo efímero no son ni las y los bailarines, ni la técnica de luz, color, sonido, ni el escenario. Lo efímero es el momento de la representación, de cada movimiento, de la parte abstracta de la danza, de la experiencia, la temporalidad, el ritmo en la puesta en escena. Aun cuando todo eso parece repetirse en otras funciones, lo mismo en otros tiempos es otro.

Hablar de lo materializado en un medio tan distinto de la danza contemporánea como es el dibujo es hablar, nuevamente, de trazos, pero ahora visibles. Vuelvo a la observación de segundo orden: no son, ya, cuerpos trazando líneas configurando un espacio, sino líneas trazando cuerpos y configurando espacialidad, movimiento en suspensión, tres dimensiones reducidas a dos, dos a una sola. El dibujante lleva su proceso a una condensación (característica de su obra), en momentos incluso a una especie de grafía del movimiento, o

acercándose a la abstracción. Pese a la temporalidad interrumpida del instante se perciben los movimientos. Tanto el tiempo como el espacio (la tercera dimensión) se sugieren mediante perspectivas, la inmediatez se ensancha. Matices de blanco y negro, corporeidad y profundidad trazadas con líneas y sombras, luz que se crea mediante contrastes. El espacio invisible existe gracias a lo que se ha dibujado, y lo vemos por lo que sabemos: ningún cuerpo, ninguna representación, ningún trazo puede no estar en un espacio. Invisible no es igual a invisibilizado, e invisibilizado no quiere decir inexistente. La mirada —la del dibujante, la nuestra— puede generar, en este proceso de observar observaciones, las condiciones para que veamos lo ausente en lo que se ha convertido lo efímero.

Si la representación de lo ausente es posible, la encuentro, por ejemplo, en los dibujos de danza en tanto materializaciones de movimiento y espacio; o, más preciso, en los espacios trazados por movimientos y delimitados mediante luz, oscuridad, la apertura hacia la mirada de quien dibuja y de quienes observan el dibujo. Sonido, tridimensionalidad, la respiración de las y los bailarines —ejemplos todos de lo que en la hoja de papel y los trazos a lápiz es inexistente—. Los vacíos, sin embargo, se abren a significados ante las observaciones y miradas de alguien más.

Al respecto, dos ejemplos que desarrollaré más adelante. El primero, una reacción espontánea en la exposición que incluye dibujos de danza: ante los dibujos, alumnas de danza empiezan a transformar su propia mirada en movimiento para pasar de la imitación —identificación quizás, a la improvisación de algo propio.

El segundo, el final del *Réquiem* de Mozart en la coreografía creada, producida y presentada por la Compañía de Danza Contemporánea, Fóramen M Ballet, con quienes Eduardo López Lemus tenía una relación de trabajo y amistad muy estrecha. Tanto en el *Réquiem* original como en la obra de Fóramen M Ballet se hace presente la muerte, ausencia extrema. Y surge, no por primera vez, la pregunta: ¿hasta qué grado lo efímero tiene que ver con vida y muerte?⁴

⁴ La problemática de la ausencia, un lento proceso que lleva de

Reflexionar en torno a diferencias y similitudes entre algo en principio efímero, y algo en principio fijado en materia tiene su razón de ser: si bien los dos tipos de movimiento —bailar, dibujar, dibujar lo bailado, bailar lo dibujado— suceden en el tiempo, intento evitar que lo efímero y su materialización se lean como dos acontecimientos consecutivos, lineales, unidireccionales. Son actos simultáneos, abiertos a otros más: transformaciones mediales, remediaciones, resignificaciones, rupturas, lecturas nuevas... y, quizás lo más significativo: la materialización y el necesario cambio del medio no materializa lo que se observó, sino la observación misma. En el dibujo no vemos una bailarina y su ejecución (lo observado), sino la mirada de un observador condensada y concretada en una hoja de papel.

Lo aparentemente reiterativo de esta afirmación, más que repetición, es un acto característico de la observación de segundo orden: observar una y otra vez lo que parece ser siempre lo mismo en distintas constelaciones y entornos, es decir, en distintas obras, tal como lo he hecho a lo largo del trabajo de revisión y archivación, es la condición de posibilidad para poder llegar a la propuesta de entender el conjunto como concepto-imagen, como desarrollaré más adelante. Por lo pronto señalo esa constante afirmación como base para una hipótesis: el dibujo no representa la danza, sino una mirada sobre la danza. Eso es conceptual.

2. Mirada

Hablar de la mirada como centro del ensayo requiere de una cierta porosidad, de límites permeables hacia lo que colocamos alrededor. En términos individuales —me refiero al observador y dibujante—, la mirada está educada desde la estética, la historia del arte, técnicas, prácticas, materiales... En un sentido amplio llega a ser una abstracción, una metáfora quizás a la

la desorientación a la incompreensión, la desaparición de uno mismo, la he trabajado a partir de una serie de novelas. No puedo dejar de mencionar este breve ensayo que se mueve en un campo de reflexión cercano al actual (Pappe, 2023).

sombra de los dibujos. Condensa las condiciones de posibilidad de formas de observar, de perspectivas y sus rupturas, de líneas de fuga que parten de este centro y extienden sus alcances; de la capacidad de seleccionar—entre lo que abarca el campo visual— aquello que se tiene que observar con mayor precisión de aquello que puede devolver la mirada en otro formato a través de otro medio, con otros significados: un número infinito de posibles representaciones de lo que se observa y que revela algo distinto, algo que hace descubrir y entender la mirada misma. Esa permeabilidad rige las relaciones entre los cuatro fragmentos de este ensayo.

Las observaciones tanto individuales como colectivas —si bien siempre subjetivas— dependen invariablemente de un tipo de mirada estructurada culturalmente. Eso no quiere decir que esa mirada sea un modelo cerrado, determinante. Es una abstracción, no cabe duda, de posibles perspectivas, tradiciones de ver y de observar, de configurar y reconocer visualmente lo que comprendemos como nuestro entorno, como realidad, con suficiente flexibilidad para adaptarse a transformaciones y resignificaciones. Pienso en los medios que representan, interpretan, comunican el mundo: lo real, lo resignificado, lo creado, lo ficticio. Abierto a experimentos, a hacer las cosas de otra manera, a ir contra corriente. La mirada es mucho más que uno de los sentidos que usamos para orientarnos en el mundo.

Cuando pienso en las relaciones entre mirada y posibles mediaciones, pienso en variables. Medios in-materiales (memoria, por ejemplo), medios que representan y comunican (escritura, medios visuales, auditivos, objetos, tecnologías) sostenidos por materiales, tradiciones, prácticas, experimentos... Sin medios y mediaciones, la mirada, multidireccional, no podría ser devuelta por lo observado ni por quienes son observadas, observados. Sería una metáfora vacía.

La mirada, condensación de experiencias visuales, observaciones, proyecciones de lo visto y percibido, incluso de aquello que queda fuera del campo visual, está involucrada en el proceso de materialización de lo efímero en la producción de lo distinto, y desde luego en las condiciones de posibilidad de observar este algo distinto. El trabajo en torno al archivo en construc-

ción —artes visuales, formas de conceptualización, narrativas— conduce ahora a una serie de inquietudes e interrogantes que orientan algunas de las líneas que siguen: ¿cuáles son las posibilidades para ver este conjunto como archivo de miradas, presentes en cada uno de los objetos; y cuáles las de ver el archivo como sistema de enunciabilidad a partir de las estructuras variables de sus contenidos? ¿Cómo relacionar, en un archivo que opera como medio, la mirada-metáfora con la enunciabilidad?

Colocar en el centro de la reflexión la mirada como metáfora tiene sus riesgos. El principal, me parece, es que también la mirada es, siempre, mediada: en principio, culturalmente; pero en un segundo momento también por una larga tradición de tecnologías usadas para la observación —un aspecto cuyo desarrollo me llevaría a otro tipo de intereses.

Me regreso a las formas de observar de quien se especializa en observar y dibujar danza: su mirada aparece como singular, pero al entretenerse con observaciones propias y ajenas se extiende de lo individual hacia un campo mucho más amplio, cambiante, abierto a diversas lecturas y significados, a interpretaciones, nuevos materiales, reconfiguraciones, remediaciones.

¿Qué observarán los usuarios de este archivo? Las mediaciones de lo efímero de la danza, convertidas en los objetos autónomos que integran el archivo, son elaboraciones estéticas, pertenecen al ámbito de las artes visuales. Constituyen parte de experiencias, recuerdos, se configuran en una memoria. ¿Memoria de qué? ¿De la obra dibujística? ¿De la experiencia de alguien que durante décadas observaba danza, documentaba y creaba a partir de esta experiencia? ¿De la danza misma, de la formación de bailarinas, de la historia de la danza independiente, de grupos, compañías, giras, de coreografías...? ¿De qué habla la memoria configurada en este archivo en particular? ¿De lo efímero, quizás? Depende, invariablemente, de la compleja red de miradas y observaciones, de los puntos de vista, de intereses. Y de cómo nombramos el archivo: resguardo, medio, sistema de enunciabilidad, abstracción de miradas que produce, a partir de sus contenidos, una serie de conceptos-imagen que, a su vez —la mirada se invierte—,

se vuelven sobre sí mismos para darle estructura a lo producido: desde la mirada, y en función de ella. Sigue la inquietud: ¿cómo se interrelaciona todo ello?

3. Archivo-medio, sistema de enunciabilidad

En cada dibujo se encuentra, de una u otra manera, la mirada del observador-dibujante. No me refiero a un estilo personal, sino a las formas de observación de eventos efímeros como ensayos y funciones de danza. Estas formas contienen la experiencia de haber observado algo específico de una determinada manera, y de haber traducido esa experiencia mediante un acto de transmediación. Se trata de procesos en los que se transforman la temporalidad, lo espacial, las dimensiones y las perspectivas, además de los lenguajes, las estructuras y los materiales que determinan cada medio de modo diferenciado. Eso incluye elementos en parte abstractos que no se “ven” de manera directa, pero que sí están contenidos en el proceso de transmediación y la creación de algo material que se puede guardar.

¿Cuál es la importancia de lo anterior para un archivo en construcción? ¿No es suficiente resguardar los dibujos? No, si entendemos el archivo como medio o sistema de enunciabilidad; no, si pretendemos que el archivo enuncie narrativas y produzca conocimiento; no, si le apostamos a que lo aparentemente invisible pero presente en la mirada se pueda hacer reaparecer mediante una reiterada observación de observaciones. No, si estas observaciones de segundo orden logran leer conceptos-imagen significativos en los dibujos.

Los medios en su materialidad (incluyendo la materialidad digital) y el potencial de lo que pueden generar son esenciales para el resguardo de lo efímero mediado. Archivos, museos, bibliotecas, acervos, colecciones, exposiciones temporales: espacios extendidos por experiencia y mirada, así como por conceptualizaciones. Esos espacios desplegados desde su interior invitan no sólo a las observaciones de segundo orden; promueven además la investigación —observaciones específicas— para los más diversos fines. Para ello podemos considerar inicialmente tres niveles: lo efíme-

ro, las mediaciones y lo que suponen para los procesos de materialización de lo efímero y lo creado en, a partir y mediante esos medios.⁵

Ninguno de esos espacios ampliados se caracteriza únicamente por una obra que esté guardada en él. Será archivo —para volver sobre mi caso específico— hasta que tenga una estructura basada en categorías, conceptos, formas de organización. Y no hablo de estructuras meramente administrativas. Pienso en las condiciones de posibilidad y los resultados del principal trabajo hasta ahora realizado, la observación de segundo orden y su principal intención inicial: descubrir la mirada y, a partir de ella, la posibilidad de plantear conceptos-imagen. Este proceso tiene una clara afinidad con la curaduría. Tengo claro que recientemente, el término curaduría se ha utilizado de manera inflacionaria en ámbitos ajenos al trabajo original de los curadores de arte. La crítica que ante este fenómeno ha realizado, por ejemplo, Balzer en *Curacionismo. Cómo la curaduría se apoderó del mundo del arte (y de todo lo demás)*, es absolutamente justificada. No obstante, en el caso de un archivo para cuya construcción se requieren conceptos que —así mi propuesta— provienen de la obra misma que se encuentra en proceso de archivación, me parece acertado recurrir a la noción de curaduría, más aún porque el proyecto se realiza en un ámbito privado, fuera de las instituciones y del mercado del arte. En este sentido, recurro a Balzer, quien se refiere, hacia el final de su libro, a unas pocas instituciones como “oasis divorciados de las exigencias de pánico del mercado contemporáneo, espacios alucinatorios fuera de tiempo, que estimulan la persistencia y la exploración. Tal vez sea ingenuo pedir una mayor contemplación...” (Balzer, 2018: 153). En lo personal, asumo esa ingenuidad de la misma manera que el autor de los dibujos la defendía a ultranza.

Volvamos al archivo y a la pregunta de si no es suficiente resguardar los dibujos. Hay que considerar que

⁵ Si en lugar del medio dibujo nos enfocamos al medio escritura (lo efímero sigue siendo danza), lo que producimos será, por ejemplo, una descripción, un recuerdo, un apunte, o bien textos que pertenecen al género de la crítica de danza contemporánea.

todo resguardo está condicionado mínimamente por un sistema que permita un cierto orden, una estructura que invite a buscar y encontrar algo determinado. Puede ser la técnica —miles de dibujos a lápiz—, puede ser el tema (miles de dibujos a lápiz de danza), puede ser la fecha —miles de dibujos a lápiz de danza no fechadas, aunque es posible deducir el año de producción—, y así podemos continuar enumerando aunque no resulte realmente operativo. Más allá de un orden que yo llamaría “administrativo” —que incluye los principales datos técnicos como material, técnica, tema, año, dimensiones de cada obra— y que le voy asignando a cada dibujo, pintura, esbozo etc., se requiere reflexionar en torno a las posibilidades de conceptualización que surjan de los propios dibujos. Allí reside la importancia, la centralidad de la mirada, junto con la idea —puesta a discusión en este ensayo— de que entiendo este archivo en construcción como medio, y la mirada como sedimentación densa de observaciones —una especie de metáfora.

Mi hipótesis —ya mencionada en el fragmento anterior sobre la mirada— es que ésta, casi metafórica por su densidad y su permeabilidad hacia posibles significados, tiene la capacidad de adquirir características conceptuales en forma de imagen. Desde luego esta idea no surge de la nada, remite a una tradición que reúne varias disciplinas. Lo que tienen en común propuestas como las ya mencionadas de Benjamin, Gadamer, Ricoeur y Mitchell, entre otros, es la convicción de que una idea, un concepto no sólo pueden ser expresados mediante palabras, sino que pueden existir imágenes que dan cuenta de ello —desde imágenes mentales, imaginadas, abstractas, hasta imágenes concretas creadas menos desde una posible funcionalidad que de un interés estético; y pueden ser organizadas, leídas, observadas e interpretadas como conceptuales.

En este sentido, la imagen no es la ilustración de un concepto; es vista como algo que podemos pensar como concepto, entre otras razones porque también la imagen es una forma discursiva en la que se sedimenta experiencia. Difícilmente puedo explicar cómo dar cuenta (darse cuenta) de un concepto-imagen. No se puede ubicar en la repetición mecánica de algo visual

en un sentido cuantitativo, sino en lo que resalte y sea distintivo de esa experiencia sedimentada. En otras palabras, se ubica en la relación entre lo efímero observado, la imagen creada, la observación de esta observación, la mirada que condensa.

El primer ejemplo de un concepto-imagen que desarrollaré de manera breve es la representación visual de la observación misma que tiene varias facetas, de las quiero mostrar tres. La primera consiste en la integración de un observador o, mejor dicho, de un acto de observación en un dibujo de danza (imagen 1). No siempre, como se puede observar en un gran número de otros dibujos del mismo autor, este acto de observación se dirige de manera directa a lo observado: observa parte del espacio, observa al propio dibujante o a quien verá el dibujo en su momento, dirige la atención a algo fuera del dibujo, desvía la atención de lo que podría ser el centro (la bailarina, en este caso), o funde, en un solo movimiento, la danza, el cuerpo, la mirada, la observación, la experiencia.



Imagen 1 | Eduardo López Lemus, 2003. La observación y lo observado se integran en una mirada-cuerpo.



Imagen 2 | Eduardo López Lemus, 1988. El objeto observado cobra vida y devuelve la mirada.

La segunda faceta que pone en el centro la observación misma (imagen 2) muestra cómo el acto de observación de un objeto (un busto sobre una columna) se invierte y el objeto devuelve, literalmente, la mirada. La pregunta es aquí qué o quién observa a qué o a quién, y la observación se vuelve dialógica.

La tercera faceta de la observación como concepto-imagen se realiza en el marco de una exposición de la que seleccioné tres dibujos (imágenes 3, 4 y 5) que son objeto de observaciones de segundo orden: un grupo de espectadoras —alumnas de danza— se apropian de lo observado, lo interiorizan con su propio cuerpo. La observación conduce a una nueva acción efímera que es, a su vez, documentada, es decir, materializada (imagen 6).

Las observaciones de lo efímero, su materialización y mediación, forman, además de las obras, un estrecho tejido del que se van desprendiendo nuevos formatos como, por ejemplo, exposiciones organizadas desde la mirada adicional de la curaduría. Estas exposiciones se presentan a las miradas de los visitantes en distintos momentos y lugares, como sucedió con las alumnas de danza. En la sala de exhibición pasaron de la observación a la práctica, reinterpretando movimientos trazados en los dibujos. Observaron, imitaron, se identificaron, agregaron nuevos elementos, crearon algo propio —y sabemos de ello porque su maestra tomó fotos y breves videos, materializando lo que ella observaba. Estos documentos de lo creado son una



Imágenes 3, 4 y 5 | Eduardo López Lemus, 2012. Tres posturas de danza.

nueva narrativa, remediada en varios niveles, que puede ingresar al archivo-medio para ser observada en su momento.

Una nota adicional a esta tercera faceta de la observación conceptualizada a partir de los dibujos y su apro-

piación efímera. La situación mencionada fue la tercera ocasión en la que se exhibieron los mismos cuadros: en un homenaje al dibujante-pintor en Mérida (2013), en el Centro Cultural Imagine... de Motul (2019), y de nuevo en Mérida, en Bellas Artes (2022). Tanto el momento como los espacios son distintos, el orden y la disposición de los cuadros varían, el público cambia, y con ello se modifica la manera de observar los dibujos y los cuadros exhibidos y de reaccionar ante ellos.

Al poner un conjunto de obras seleccionadas a disposición de observadores, toda exhibición sugiere lógicas de observación. La curaduría propone tanto la selección como la interacción entre los propios cuadros, y ello orienta, hasta cierto punto, formas de ver, relacionar, comparar, volver a ver, reflexionar y reaccionar ante lo exhibido. Movimientos fijos en espacios apenas insinuados —el caso de los dibujos de danza—, las representaciones de lo efímero son insertadas en salas de exhibición por las que circulan las y los espectadores. Se detienen, comentan lo visto; reaccionan e, incluso, como en el caso de las alumnas de danza, actúan e interactúan. Ponen en movimiento lo estático.



Imagen 6 | Apropriación de las posturas de danza. Fotografía de Gloria Martínez Zupo, 2022.

¿Con qué se identifican las jóvenes estudiantes?, ¿qué es lo que hacen suyo, qué incorporan, literalmente? No ensayan movimientos, no siguen una coreografía. Se dejan llevar por la observación de movimientos materializados en papel, extraídos, quizás, de una coreografía que desconocen, de una obra, un ensayo... algo que ven a través y a partir de una mirada previa en el medio dibujo que no es el que acostumbran para bailar. No hay, además, indicaciones. Actúan una respuesta a su propia observación que parte de una pregunta propia: ¿qué experiencia?, ¿qué emociones? ¿Qué movimiento está en y detrás de un dibujo? ¿Qué experiencia corporal? Preguntas que nos hacemos con el fin de comprender físicamente una experiencia.

Las temporalidades y los espacios se enciman, se compactan, se espesan. No hablaría de líneas de tiempo, ni de círculos, regresos, o copias. Es una apuesta entre observaciones y miradas, entre creación, representación, experiencia, observación, creación de algo nuevo, distinto, una y otra vez. Ricoeur apoya la idea de lo distinto, lo nuevo, cuando afirma que “la escritura, en el sentido limitado de la palabra, es un caso particular de la iconicidad. La inscripción del discurso es la transcripción del mundo, y la transcripción no es duplicación, sino metamorfosis” (Ricoeur, 1999: 54). Volver sobre lo efímero, la observación, la materialización, las mediaciones y remediaciones es captar procesos de creación que no terminan con la función de danza, los dibujos, la exhibición, las observaciones del público, las reacciones, interpretaciones, nuevas materializaciones, nuevas mediaciones, momentos diversos de recepción, de crítica, de lecturas, conocimientos, creaciones.

4. Trazos de ausencia

El legado y, a partir del legado, el archivo en construcción, es y contiene una mirada específica; es y contiene memoria; es y contiene temporalidades, espacios, modos de crear, procesos de mediación, materialidad; es y contiene ausencias, olvidos, cosas a las que ya no tenemos acceso. Si en el archivo en el que trabajo desde hace ya años, lo efímero se presenta en los dibujos

como una condición remediada, en el doble sentido del término —cambia de medio y remedia lo fugaz—, la ausencia es un concepto-imagen que nace de estos dibujos, el segundo después de la observación representada, que intentaré mostrar mediante unos cuantos trazos descriptivos.

Decía que tanto lo efímero como lo mediado requieren de espacialidad, de un lugar, una dimensión concreta donde asentarse. Lo que más importa es la espacialidad que, al igual que la temporalidad, no puede ser excluida de la observación, independientemente de qué tan visible o invisible nos parezca. Reaparece, y de ello se encarga la mirada, en las mediaciones y remediaciones. No existe —y también eso es importante— de una manera específica mientras no haya observación, medio, mirada. Eso vale, incluso, para los casos en los que, a primera vista, espacio y tiempo se ausentaron.

Así como la memoria nos hace recordar cosas que estábamos seguros de que las habíamos olvidado, y así como la memoria, inestable, nos hace recordar lo mismo de distinta manera en distintos momentos, así la mirada nos permite ver cosas aparentemente ausentes. Olvidamos con frecuencia que olvido y ausencia no son términos absolutos, sino que requieren de matices. No percibimos espacio o tiempo en forma abstracta; los vemos necesariamente en relación con algo: el espacio “aparece” en función de aquello que está colocado o se mueve “en él”; en el movimiento “vemos”, de paso, temporalidad. Si en un dibujo no existen trazos de un espacio específico, un escenario, un entorno urbano, un paisaje, no significa que no esté; lo damos por supuesto, y por eso lo vemos, también gracias al contorno de la hoja de papel. Y lo damos por supuesto porque lo que sí hay en el dibujo —lo que de hecho es el dibujo— son los trazos de rostros, figuras, objetos, líneas que insinúan, marcan, cierran y abren límites. Es en este sentido que podemos ver y representar lo ausente.

Daré un paso más: lo que podemos observar cuando algo aparece y desaparece —espacio-tiempo, como en el caso del ejemplo que describiré a continuación— suele adquirir una enorme complejidad que relaciono, en este caso en particular, con la pregunta planteada al

inicio de este ensayo: ¿hasta qué grado, lo efímero tiene que ver con vida y muerte?

El *Réquiem (Anécdotas de la nostalgia)*, con música de Mozart y en la coreografía de Beatriz Madrid (Fóramen M Ballet, Compañía de Danza Contemporánea), con cuyos fundadores e integrantes Eduardo López Lemus, dibujante, pintor, videasta y escenógrafo había colaborado desde antes de la fundación de la compañía, nos habla de la pérdida y, a la vez, de todo aquello que, al nacer cada día, da sentido a nuestra existencia. A lo largo de los últimos minutos del *Réquiem* se proyectan, detrás de las y los bailarines, trazo por trazo (aunque no en el orden en el que lo habría hecho originalmente el dibujante), fragmentos que se van uniendo en un montaje de rostros y una figura bailando. Parece ofrecernos la oportunidad de asistir al proceso de materialización, una vez más, de lo efímero observado por el dibujante. Los trazos permanecen un instante en la pantalla, un gesto de saludo/despida por parte de las y los bailarines, y luego, acompañada por campanadas, la fragmentación. Uno por uno se desprenden trazos de los rostros, partes del cuerpo de la bailarina caen al vacío hasta perderse todo en la imagen de un espejo roto. Vuelve la pantalla, vaciada ya de todo raso de lo que fue, y se llena de color azul. Vuelven las y los bailarines, se lanzan contra la pantalla, la atraviesan, desaparecen, dejando roto el azul-muerte. Imagen de desmaterialización y ausencia a la vista.

El fragmento final de la obra es la remediación de una narrativa que se inscribe en otras narrativas: el *Réquiem* de Mozart en el que parece anunciarse la muerte del compositor; la obra de danza de Fóramen M Ballet; la muerte inesperada de Eduardo López Lemus; la escena final (la comparto en el videoclip) en homenaje al amigo. Narrativas creadas desde lo efímero que hacen presentes las ausencias y crean memoria.

Acotaciones a modo de conclusión

Presentar conclusiones en un ensayo presentado desde un inicio como exploratorio y experimental no ca-



Imagen 7 | Videoclip. Fóramen M Ballet. *Réquiem*; coreografía: Beatriz Madrid, 2013.

rece de cierto riesgo. Todo experimento se basa en una o varias hipótesis, y trabajar con hipótesis requiere de un dispositivo que, durante los procesos del experimento, se va adecuando. Si al final contamos con resultados —incluso si no son los esperados—, se requiere de tiempo y de más experimentos para ver si lo inesperado no lleva también a resultados, aunque no sean los esperados.

En el caso de este ensayo, el dispositivo consiste en parte de la escritura misma, en parte de las condiciones de posibilidad que se plantean a lo largo del texto y que se basan en su estructura: la mirada como condensación y abstracción de diversos niveles y grados de observación en el centro; lo efímero y su materialización y mediación alrededor de este centro, y, también en sus afueras, el proceso en construcción: el archivo-medio que incluye los llamados trazos de ausencia.

Entre las hipótesis que he trabajado en ensayos previos se encuentra la posibilidad de que el archivo en construcción es un medio, un sistema de enunciabilidad que produce narrativas textuales y visuales. Una parte relevante de los materiales visuales que, prove-

nientes del legado, van constituyendo el contenido del archivo —los dibujos— no representan algo observado sino, de manera condensada, la mirada del dibujante. Eso daría entrada a observar —mediante reiteradas e insistentes observaciones de segundo orden— determinados dibujos como imagen-concepto, es decir, invitaría a conceptualizar ciertos elementos que rebasan la temática respectiva.

En este momento hay dos maneras de ver el dibujo como forma discursiva: o bien como una de las condiciones de posibilidad para la observación de segundo orden, o bien como resultado de esta observación. Yo optaría por aceptar ambas posibilidades, dado que la observación de segundo orden es, siempre, un ir y venir que requiere de ajustes.

Ejemplifico la hipótesis con los ejemplos de dos imágenes-concepto: el primero se refiere a la presencia de la observación en la obra misma como mirada devuelta por el objeto observado en la obra, o como parte de la remediación de los dibujos en un nuevo acto efímero que a su vez es fijado, ahora en una fotografía. El segundo es una propuesta más compleja al preten-

der la conceptualización ya no sólo de lo efímero, sino de la ausencia; en el caso mostrado, la ausencia en forma de la muerte. Para mostrarlo recurrí al final del *Réquiem*, obra de danza creada por Fóramen M Ballet con quienes Eduardo López Lemus colaboraba estrechamente. Su ausencia está presente tanto en los trazos de los dibujos que surgen y vuelven a desaparecer, como en parte de la escenografía del *Réquiem*.

¿Podemos asegurar que las hipótesis dieron resultados?, ¿que el dispositivo de observar y de ensayar por escrito comprueba que el dispositivo ofrezca certezas? En todo caso, puedo señalar que observar y ensayar críticamente, con insistencia, aclara partes del camino hacia un archivo en construcción cuya pretensión mayor es plantear un sistema de enunciabilidad cuya fuerza conceptual proviene desde su interior. ●

Bibliografía

Detrás de este ensayo se encuentra un amplio número de autores, leídos a lo largo de varios años. El formato ensayístico, sin embargo, surge esencialmente de reflexiones propias en torno al legado y al archivo con el que estoy trabajando, por lo que anexo una bibliografía sumamente acotada a las referencias citadas a lo largo del ensayo.

- Balzer, D. (2018). *Curacionismo. Cómo la curaduría se apoderó del mundo del arte (y de todo lo demás)*. La Marca Editora.
- Benjamin, W. (1972). *Einbahnstrasse*. In: R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser (Hrsg.), *Gesammelte Schriften* (Bd. IV.1, pp. 83-148). Suhrkamp.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Akal.
- Berger, J. (2024). *Siempre rojo. Ensayos sobre el mirar*. Editorial GG.
- Buck-Morss, S. (1989). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Visor. La balsa de la Medusa 79.
- Foucault, M. (2010). *La arqueología del saber*. Siglo XXI Editores.

- Gadamer, H.-G. (1998). *Verdad y método I: Fundamentos de una hermenéutica filosófica* (A. Agud Aparicio & R. de Agapito, trads.). Ediciones Sígueme.
- Mendiola, A. (2000). El giro historiográfico: la observación de observaciones del pasado, en *Historia y Grafía*, núm. 15, pp. 181-208.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. University of Chicago Press.
- Pappe, S. (2023). Memorias extraviadas. Un breve ensayo. En M. Á. Hernández Fuentes (coord.), *Relaciones con el tiempo. Estudios sobre la temporalidad en disciplinas histórico-sociales* (pp. 265-287). Universidad de Guanajuato.
- Pappe, S. (2020). Hayden White y las lecturas entrecruzadas (Austerlitz y The Practical Past. En N. Durán (coord.), *Inventando a Hayden White. Imaginación y narrativas* (pp. 63-95). Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco.
- Pappe, S. (2001). *Historiografía crítica: una reflexión teórica*. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.
- Ricoeur, P. (1999). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Siglo XXI Editores.

Iconografía

- Imágenes 1 a 5. Obras de Eduardo López Lemus. Permiso de reproducción otorgado por los responsables del legado y archivo: Silvia Pappe y Miguel López Lemus.
- Clasificación en el archivo físico y digital:
- Imagen 1. ell8805_2025Ldr 21.5x28
- Imagen 2. ell0581_1988LLTA 23.5x35
- Imagen 3. ell0723_2012Ld 28x21.5
- Imagen 4. ell0724_2012Ld 28x21.5
- Imagen 5. ell0725_2012Ld 28x21.5
- Imagen 6. Fotografía de Gloria Martínez Zupo (2022). Permiso de reproducción otorgado por la fotógrafa y las tres bailarinas.
- Videoclip *Réquiem* (escena final). Fóramen M Ballet (videograbación: Silvia Pappe). Permiso de reproducción otorgado por Beatriz Madrid, Fóramen M Ballet.

Praxis epistemológica: arte e investigación como procesos de producción de conocimiento

Epistemological praxis: Art and investigation as process of knowledge production

MABEL ARELLANO LUNA* • ELSA HERRERA BAUTISTA**

Resumen

La creación artística y la investigación científica constituyen dos pilares fundamentales en la construcción del conocimiento humano. En las últimas décadas, una importante transformación epistémica ha confrontado su constante división, llevando a cabo, en cambio, una revisión más precisa de su interrelación. El objetivo primordial de esta investigación es explorar y problematizar las relaciones existentes entre ambos quehaceres a través del análisis de fuentes documentales y de la reflexión de las autoras sobre su propia experiencia como investigadoras y creadoras. Los hallazgos más relevantes apuntan a que la creación artística e investigación es generadora de conocimiento tanto cognitivo como estético.

Palabras clave • arte (tesauro), investigación (tesauro), método, prácticas artísticas, producción de conocimiento

Abstract

Artistic creation and scientific research constitute two fundamental pillars in the construction of human knowledge. In recent decades, a significant epistemological transformation has challenged the traditional division between them, leading instead to a more nuanced examination of their interrelationship. The primary objective of this research is to explore and problematize the existing relationships between these two endeavors through the analysis of documentary sources and the authors' reflections on their own experience as researchers and creators. The most relevant findings suggest that artistic creation and research generate both cognitive and aesthetic knowledge.

Keywords • art, investigation, method, artistic practices knowledge production

* **MABEL ARELLANO LUNA** | Doctora en Crítica para la Cultura y Creación Artística. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla • <https://orcid.org/0000-0002-7154-1619> • mabel.arellano@correo.buap.mx

** **ELSA HERRERA BAUTISTA** | Doctora en Sociología. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla • <https://orcid.org/0009-0006-2151-263X> • elsa.herrera@correo.buap.mx

FECHA DE RECEPCIÓN: 8 de febrero de 2026 • FECHA DE ACEPTACIÓN: 20 de marzo de 2026.

Citar este artículo como: ARELLANO LUNA, M. y HERRERA BAUTISTA, E. (2026). Praxis epistemológica: arte e investigación como procesos de producción de conocimiento. Revista *Nodo*, 20(40), enero-junio, pp. 140-149. doi: 10.54104/nodo.v20n40.2404

Introducción

LA CREACIÓN ARTÍSTICA y la investigación científica tienen una relación muy estrecha. Desde la Antigüedad algunos artistas han desarrollado investigación como parte de su producción. Tal es el caso de Leonardo da Vinci (Italia, 1452-Francia, 1519), quien basó su trabajo artístico en estudios de anatomía, revolucionando en su momento los procesos de investigación, no sólo desde la relación con la medicina, sino en áreas como la biología, la óptica y la arquitectura (Arellano, 2024).

Con la instauración del positivismo como paradigma dominante y la exaltación del conocimiento científico como el único válido, las artes y los artistas han tenido que maniobrar en los márgenes, cuestionados constantemente en relación con la calidad y relevancia de su trabajo. Sin embargo, desde hace varias décadas, con el advenimiento del paradigma interpretativista y la denominada posmodernidad, se ha profundizado el cuestionamiento de la división tajante entre las artes y las ciencias.

El presente artículo tiene como objetivo explorar las diferentes formas que ha tomado la relación entre arte e investigación, considerando ejemplos y analizando el tipo de conocimiento que cada relación puede generar. La primera parte del artículo se enfoca en la exploración a través de fuentes documentales; en la segunda parte, a partir de una relación de autoentrevistas, nos proponemos visibilizar prácticas, límites y alcances concretos del diálogo entre las artes y la investigación académica o científica.

Investigación y creación artística

En un texto ya clásico, Frayling (1993) aborda estereotipos acerca del quehacer científico y la creación artística. Señala, por ejemplo, que tradicionalmente y hasta la primera mitad del siglo xx se representaba al artista como alguien impulsivo, movido por las pasiones, mientras que al científico se le asociaba con la razón y el pensamiento crítico. Es decir, en el imaginario colectivo, la investigación se ligaba a la ciencia mucho más

que al arte, pese a que, en la práctica, la investigación es un componente esencial de la creación artística.

En el mismo texto, Frayling retoma el planteamiento de Read (1943) sobre tres tipos de relación entre arte e investigación, mismos que servirán como principio de análisis en este documento, a saber: investigación *sobre* las artes, investigación *para* las artes e investigación *a través* de las artes. Otra relación importante es la investigación basada en artes (*arts based research*) descrita por autores como Leavy (2019), Pink (2001) y McNiff (1998).

En este apartado se desarrollarán las relaciones en las que arte e investigación aparecen como esferas separadas, aunque haya un momento de síntesis; en el siguiente se profundizará en la investigación a través de las artes, por ser la más compleja e innovadora.

La investigación *sobre* las artes implica colocar el arte como objeto de estudio: un especialista de cualquier disciplina observa, describe, analiza o hace predicciones sobre un fenómeno, relación o proceso relativo al arte. Se puede hablar de la historia del arte, las funciones del arte en las sociedades, la evolución de una disciplina artística en específico, la relación del arte con los movimientos sociales, etc. El conocimiento generado por este tipo de investigación goza de reconocimiento en el ámbito académico y rara vez se cuestiona su validez, ya que se sujeta a criterios metodológicos convencionales y da origen a tesis y artículos que pueden sujetarse a procesos de evaluación preestablecidos.

En la investigación *para* las artes, la investigación se vuelve un medio que puede determinar tanto el contenido, como la forma de la obra. Es decir, la investigación para las artes puede componerse de indagaciones técnicas (ensayar nuevos materiales y formatos), pero también de investigación documental o de trabajo de campo. Muchas obras de arte contienen investigación. Como ejemplo podemos incluir las películas y series de época, que conllevan un fuerte trabajo de investigación para presentar y desarrollar los personajes y las historias de manera acorde al contexto espacio temporal determinado en el que se sitúan.

Obras como *Valerosas* (Bagieu, 2017) y *Tu barrio te respalda* (Plaqueta y Andonella, 2020) son ejemplos de

que el cómic ha servido para rescatar el papel de las mujeres en la historia, reivindicar sus aportes y recordar sus luchas y sus nombres. Estos trabajos son la conclusión de investigaciones de carácter histórico y artístico. Detrás de estas obras hay una labor de investigación documental sistemática y seria, lo que las convierte en obras valiosas desde el punto de vista histórico, pero también son obras que escapan a la rigidez que caracteriza a los trabajos con orientación puramente académica, de modo que resultan accesibles para un público más amplio y tienen gran potencial pedagógico.

La investigación dota a la obra de solidez y la obra dota a la investigación de alcance y proyección, así que la relación parece bastante equilibrada. El conocimiento producido es reconocible y puede ser incorporado en el ámbito académico porque, en un sentido, este constituye la fuente que abreva la obra.

La investigación *basada en artes*, por su parte, busca integrar prácticas artísticas a procesos de investigación para generar conocimiento a través de las dinámicas y productos que el arte puede detonar. A diferencia de la relación planteada anteriormente, aquí el arte es un medio, no un fin.

Quizá la relación más cultivada en este campo es aquella que se cristaliza en la antropología visual, cuyo objetivo es la comprensión de la cultura a través del uso de la fotografía y del cine documental como herramientas etnográficas. Gergory Bateson y Margaret Mead (1942) fueron pioneros en el uso de la fotografía como método antropológico, entendiendo que las imágenes constituyen datos susceptibles de análisis. *Pink* (2001) extiende esa misma idea incorporando el video y el material que puede generarse por medio de otras herramientas tecnológicas.

En general, la producción de material audiovisual se ha vuelto una herramienta de uso corriente en ciencias sociales por parte de las personas investigadoras, pero también como medio para fomentar la participación y permitir la expresión de los puntos de vista de los sujetos de investigación.

El desarrollo de prácticas artísticas dentro de la investigación implica enfrentar retos técnicos y de información (muchas veces hay que llevar equipo y capaci-

tar en su uso a las personas participantes), así como cuestiones éticas particulares (¿las obras realizadas se van a publicar o a exhibir?, ¿se identificará o no a los autores?). El conocimiento generado se acepta por parte de la comunidad académica, que es a menudo el público meta, igual que en el caso de la investigación *sobre* las artes. Además, este tipo de investigación suele realizarse en contextos institucionales y comunitarios en donde la práctica artística no tiene como fin último el ser analizada, sino contribuir a la restitución de derechos, la participación, la visibilización y el empoderamiento de grupos vulnerables. Ttal es el caso del cine colaborativo y la creación de historias digitales (Herrera *et al.*, 2023; Herrera, 2025).

El arte como generador de conocimiento (investigación a través del arte)

Después del apartado anterior donde abordamos la relación entre arte e investigación derivada del análisis en torno a la investigación sobre las artes, investigación *para* las artes e investigación *basada en artes* planteada por diferentes autores, en este apartado se ejecutará el análisis de la investigación a través de las artes, en el que visibilizaremos la importancia de ejecutar abordajes desde esta área de estudio, ya que es generadora de conocimiento empírico —proceso de producción—, estético —resultados— y científico.

La investigación a través del arte se ha abordado como propuesta para la comprensión del fenómeno discursivo desde el ámbito artístico, en el que la interpretación es crucial. Este abordaje es ejecutado desde el arte para el arte; sin embargo, hoy en día todavía no es considerado como método investigativo dentro de la comunidad académica y científica, donde aún se genera debate en torno a la producción de conocimiento desde el campo artístico (Cuartas, 2009).

Debido a que la investigación a través del arte no cuenta con un procedimiento específico para su desarrollo, derivado de su formato multidimensional, su abordaje generalmente parte de las reflexiones e interpretaciones desde distintas áreas de estudios: históri-

cas, hermenéuticas, filosóficas, estéticas, críticas, analíticas y explicativas, por nombrar algunas. Los artistas recurren al uso de uno o varios métodos que pueden facilitar la tarea de producción objetual o de conocimiento desde prácticas consolidadas por las ciencias.

Esto marca la posibilidad de abrir su estudio ante diversas propuestas debido a la gran cantidad de tópicos que se pueden abordar. Dichos tópicos permiten su aproximación desde una amplia variedad de fuentes, que pueden ser internas —emociones, sensaciones e historia personal— o externas —entorno social, político y cultural—, a partir de las cuales los artistas proyectan sus lenguajes visuales. Como se ha mencionado antes, la generación de conocimiento enfocada al arte es planteada también desde diferentes vertientes. Una de ellas es su aproximación desde la producción de propuestas artísticas.

Dichos acercamientos contemplan la situación del arte como un conjunto de prácticas diversas, sin un objeto definido, que se enfrenta a una cantidad ilimitada de temas (Vilar, 2017). Estas características derivan en la adopción de una multiplicidad de enfoques para articular un corpus de herramientas conceptuales a observar en las dimensiones formales y técnicas. Entre las que podemos analizar están las dimensiones simbólica y significativa, que hacen asequible una diversidad de métodos de variada índole (Cuartas, 2009).

La investigación a través del arte permite distintas formas de construcción del conocimiento, ya que parte desde el respeto a las formas de producción artística y su necesidad inherente de generar aprehensiones de carácter estético-artístico. Esta vertiente requiere la aceptación de su naturaleza poliédrica, misma que deriva de su complejidad, así como de las múltiples perspectivas desde las cuales puede ser abordada, a partir de donde el artista explora el mundo (Mínguez, 2014).

En este sentido, es pertinente plantear la diferencia entre la investigación científica y artística, la cual radica en que las ciencias producen teorías, información y conocimiento fáctico desde dichas teorías, mientras que las artes producen conocimiento en propuestas artísticas desarrolladas a partir de lo estético y que permiten la reflexión. En este caso, el artista lleva a cabo

investigaciones orientadas a desarrollar diversas propuestas: plásticas, teatrales, musicales, cinéticas, dancísticas, etc. Este proceso de investigación implica una retroalimentación entre acciones indagatorias, en las que se toman en cuenta diversas metodologías analíticas y de construcción del conocimiento que van alimentando la creación de manera conceptual y objetual, generando así una sinergia entre investigación y creación.

Esta forma de trabajo ha dado estrategias a los artistas para llevar a cabo la investigación, en la que la distinción entre sujeto de estudio y agente que investiga se difumina. En este caso, el producto —dispositivo artístico, obra de teatro, película, etc.— es tan relevante como su proceso de transformación, así como los sucesos que se presentan como parte de la investigación. Sin embargo, las posibilidades de redacción estandarizadas por la ciencia dificultaban la posibilidad de generar este tipo de propuestas debido a su sistema y lineamientos (Cuartas, 2009).

En otras palabras, se comprende que toda obra está fundamentada de manera teórica y metodológica; se derivan estructuras individuales, sociales, políticas y culturales, desde donde se exploran diversas áreas artísticas. Sin embargo, en este apartado se plantea específicamente desde la producción plástica. Las artes plásticas proponen diversos procedimientos metodológicos para su desarrollo, entre otros, la búsqueda de materiales, la conceptualización, las técnicas—pintura, escultura, grabado, textil o trabajo de campo, experimentos, talleres—, los procesos y la discusión en la que se corrobora de forma teórica toda la información práctica recolectada.

Este abordaje funciona como una forma de investigación aplicada, ya que combina teoría y práctica (Mínguez, 2014). El artista materializa sus propuestas en cuanto a técnica y contenido; plantea su postura ante el mundo utilizando las representaciones que efectúa, desarrolladas mediante lo imaginario, lo simbólico y la realidad. En muchos casos se proyecta una realidad “retratada” (Ariza, 2020; Tobilla *et al.*, 2022). Los artistas evidencian su relación con el mundo a partir de una significación de la realidad que proviene de sus propios

constructos cognitivos. Porque la investigación a través del arte confronta ciertos esquemas y propone, a partir de la ruptura de paradigmas de investigación científica, todos estos elementos fundamentales hoy en día para la producción de conocimiento desde esta área.

En este sentido, el arte es comprendido como un fenómeno cultural, ya que su desarrollo permite la generación de cuestionamientos tanto en el artista como en el espectador. Por su parte, la investigación artística sostiene una relación particular entre objeto y sujeto, no contempla una distancia entre investigador y práctica artística. El objeto está determinado por el sujeto de acuerdo con sus experiencias, reflexiones internas y percepciones sociales, mismas que le permiten proyectar mediante la producción una serie de cualidades, debilidades, emociones, sentires, deseos, penumbras, etc. (Cuartas, 2009; Tobilla, *et al.*, 2022).

Así, las aproximaciones basadas en la investigación a través del arte están determinadas por diferentes enfoques, procesos, técnicas y resultados que pueden ser evocativos, expresivos, empáticos, metafóricos e imaginativos. Su búsqueda es la generación de conocimiento a partir de la experiencia ejecutada mediante la comprensión del problema. Se trata de investigaciones vivas que, como argumentan Rey Somoza y Martín (2020), forman parte de la vida del agente que las pone en práctica.

Una investigación artística es capaz de proyectar un panorama que puede traducir la complejidad individual y social mediante el uso de dispositivos, en los que las ideas se materializan. En este sentido, el objeto funciona como sentido de comunicación visual a partir de lo real, lo imaginario o lo simbólico. El objeto es el medio que el artista tiene para vincularse con el exterior. Así, los dispositivos artísticos generan espacios interpretativos que visibilizan significaciones de la realidad mediante constructos de la misma.

La producción artística es generadora de conocimiento a partir de tres rubros. El desarrollo de la idea misma que se procesa mediante el análisis de una experiencia —traumática o estimulante—; a partir de la idea se propone el desarrollo de un objeto artístico que cubre la función representativa; por último, el pensa-

miento da sentido y significado a dicho objeto. Desde esta perspectiva, el tema se desarrolla a partir del espacio afectivo, el objeto es el espacio de representación, y el argumento es el espacio de reflexión (Tobilla, *et al.*, 2022).

En este sentido, el dispositivo artístico suscita, a partir de planos simbólicos, procesos mentales que producen conocimiento desde espacios de la percepción, la memoria y el lenguaje con la finalidad de generar la resolución de un problema. El dispositivo posibilita la compartición social de una experiencia o una problemática en ideas que le confieren sentido. Desde este punto de vista, la práctica artística genera reflexiones y el conocimiento se articula a través del proceso creativo y en la producción (dispositivo artístico); puede presentar resultados novedosos en cuanto a técnicas y materiales, promoviendo la calidad de la creación y demostrando el alcance de los conocimientos.

Este tipo de investigación se alimenta de las experiencias directas del entorno social del artista, en el que se visibiliza lo social, lo emocional y lo intelectual. Parte de la interacción con la materia y la exploración creativa, “donde la teoría es producida para informar sobre lo creado y validar sus resultados y efectos” (Ariza, 2020: 545). Se propone así la contribución al conocimiento a partir de lo original mediante la pieza creada, que sirve como herramienta para revelar experiencias.

Aunque antes había sido considerada sólo como una forma de producción objetual, la investigación a través del arte se comprende como un ejercicio de síntesis que da cuerpo a diversas formas de conocimiento. Borgdorff (2010) señala que estas prácticas alteran nuestra interpretación como seres humanos y modifican nuestra visión del mundo en un sentido moral y discursivo ya que reflejan y articulan acontecimientos y experiencias que contribuyen a la creación de sentido.

En el siguiente apartado desarrollamos nuestra experiencia como investigadoras a partir de la aplicación de autoentrevistas en las que visibilizamos nuestra labor científica, así como la forma en la que el arte interpela dicha labor en la construcción de conocimiento. De esta manera entretajamos las diferentes formas de abordaje antes planteadas con nuestro trabajo.

Guiño autoetnográfico: desarrollo de autoentrevistas

A fin de ilustrar la fluidez de la relación entre investigación y creación artística, así como sus límites y posibilidades, decidimos explorar nuestras experiencias como investigadoras y creadoras. Si bien el desarrollo de autoentrevistas constituye una solución arriesgada académicamente, partimos de la premisa de que el análisis contextualizado de la experiencia propia constituye una vía para generar conocimiento válido.

Investigación sobre las artes e investigación basada en artes: Elsa Herrera Bautista

¿Cuál es mi relación con la creación artística?

Puede decirse que soy escritora, no sólo porque tengo un libro de cuentos y un par de plaquets publicados, sino porque escribo desde hace como treinta y cinco años. En estos años he publicado en suplementos culturales, en revistas electrónicas; he participado en medios maratones de escritura, en concursos que no he ganado y he asistido a muchos talleres de cuento. He escrito ficción y he dejado de escribir ficción para escribir otras cosas, como tesis y artículos académicos y de divulgación, por ejemplo.

Además de escribir, también dibujo, pinto y hago *collage*, pero esto último lo hago de forma casera y autodidacta, sin formación académica al respecto.

¿Qué relevancia ha tenido la investigación en mi desarrollo profesional?

Estoy formada como psicóloga social y socióloga. Estudié la maestría y el doctorado con beca del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt¹). La investigación cualitativa en el campo y con tintes etnográficos ha sido una constante en mi desempeño profesional, tanto para desarrollar y concluir mis estudios

¹ Actualmente Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (Secihti).

de posgrado, como después, cuando trabajé en una asociación civil cuestiones de análisis de impacto e incidencia política relativa a la promoción y defensa de los derechos de la infancia y la adolescencia. Ahora, como candidata al Sistema Nacional de Investigadores (SNII) en México, el trabajo de investigación cobra un sentido más fuerte y renovado.

Las personas —especialmente niñas, niños y adolescentes— están en el corazón de mis proyectos, así como la violencia y las dinámicas de atención a los denominados grupos vulnerables. Considero fundamental que el trabajo de investigación que se realiza en las universidades esté conectado con la realidad social y comunitaria, en especial con aquellos aspectos que resultan más problemáticos y dolorosos.

¿Qué importancia ha tenido la investigación en mi trabajo de escritura de ficción?

Ha sido esencial, aunque de manera inconsciente o intuitiva. Hasta hoy nunca me he planteado escribir un cuento a partir del desarrollo de una investigación sistemática o formal. Sin embargo, puedo afirmar que en mis relatos muchas veces se traslucen conocimientos y experiencias provenientes del trabajo de campo, encuadrado en la investigación académica (desarrollo de mi tesis de grado) y en mi desempeño laboral (durante varios años trabajé en una organización enfocada en la atención de niños, niñas y familias con problemas de violencia y pobreza). Si bien nunca me propuse escribir un cuento sobre una persona o situación real, ni dejar evidencias o dar lecciones fundamentadas en mi experiencia como investigadora, a partir, por ejemplo, de mi contacto con adolescentes en situación de calle o reclusión, algo de ese saber traspasa mi escritura. O ésa es mi apreciación: que no hay datos duros ni testimonios, pero sí cierta amargura, cierta desazón que sólo se percibe en los barrios y en la vida vivida en circunstancias difíciles.

Además, se dice que toda escritura es autobiográfica. Eso se cumple en mi caso en mayor o menor medida, todos mis personajes femeninos tienen algo de mí. Me gustaría que mi obra pudiera calificarse de autoetnográfica o incluso que estuviera etnográficamente

te nutrida, pero me parece que para ello hacen falta profundidad y conciencia metodológica que hasta hoy no he añadido a mi proceso de escritura creativa. Lo he limitado al campo de lo expresivo y, si bien es posible detectar elementos de denuncia y crítica social, especialmente en relación con la violencia, el vacío y la confusión existencial que favorecen las relaciones capitalistas, creo que la escritura ha sido para mí una vía de escape y siempre he querido/había querido abrir una distancia: lo que sucede en mis cuentos le sucede a los personajes, no a mí o a personas conocidas; lo que sucede, sucede además en una ciudad ficticia, no en Puebla (México), que es en donde nací y vivo. En este sentido, he tratado de forma consciente de separar mi ser escritora de mi ser investigadora, aunque el éxito no ha sido completo y no estoy segura de mis razones para hacerlo. En todo caso, como lo mencioné antes, en el futuro me gustaría acercar ambas vertientes.

¿La creación artística ha estado presente en mi labor como investigadora?

La respuesta es sí. Traer el arte o lo artístico al trabajo académico es algo que siempre he sentido necesario y enriquecedor. Ya en la preparatoria elaboraba tareas citando poemas, canciones y novelas. La precisión que puede tener el arte para explicar o ejemplificar me resulta fascinante. “¿Para qué hay que leer tanta filosofía si existe la poesía?”, me preguntó seriamente una amiga muy visionaria hacia el final de nuestra adolescencia. Entonces no entendí y no supe qué responder; con el paso de los años encuentro que es una pregunta pertinente y acertada que ha sido elaborada por autores como Zambrano (1996) y Heidegger (1950).

En un plano muy práctico siempre me he preocupado por la estructura, la coherencia y el dinamismo de mis textos académicos. Considero importante buscar la claridad y pensar cada texto académico como un viaje para la persona que lee, quien no debe sentir extravío ni hartazgo. Por otra parte, al trabajar con testimonios, observaciones de campo y entrevistas siento que estoy frente a un material de contenido altamente poético y que debo conservar y respetar esa poesía a través del tratamiento académico.

Curiosamente, en el pasado he incorporado actividades artísticas en algunos proyectos de investigación, pero no conseguí procesarlas para integrarlas a la presentación de resultados. Por ejemplo, trabajando con adolescente reclusos en el Centro de Internamiento Especializado del estado de Puebla, elaboré varios *collages* que convertí en rompecabezas y diseñé un juego de lotería con elementos de la cultura popular. Con jóvenes trabajadores de calle realicé un ejercicio de fotografía con cámaras desechables. Sin embargo, al momento de elaborar los productos académicos (hace veinte años), esos procesos y el conocimiento asociado a ellos no quedaron formalmente documentados.

Actualmente, trabajo en una facultad de artes plásticas y audiovisuales, por lo que las prácticas artísticas constituyen parte medular de mi objeto de estudio. Es decir, hago investigación sobre las artes. Por ejemplo, estoy terminando un artículo en el que reviso cómo las obras artísticas sobre la desaparición de los 43 normalistas de Ayotzinapa constituyen no sólo memoria, sino parte fundamental en el procesamiento del trauma psicosocial. En general, me interesa el papel de las artes en la promoción y defensa de los derechos humanos. Además, tengo un proyecto de investigación basada en artes en el que reviso el potencial de prácticas como el cine colaborativo, las historias digitales y la creación colectiva de novela gráfica para el empoderamiento y la participación de grupos vulnerables.

Creo que siempre he visto al arte como algo que puede enriquecer el trabajo académico, pero hasta hace muy poco pensaba el trabajo académico como algo que, mezclado en el proceso de creación artística, tenía altas posibilidades de contaminar o pervertir su esencia (como si hubiera algo fijo y esencial).

¿Qué artistas, obras, métodos o investigaciones llaman mi atención?

El concepto de poesía documental fue un detonante para replantearme la relación entre arte e investigación. A raíz de un curso virtual ofrecido por la Cámara de Diputados —en el que el facilitador, Mijail Lamas abordó los trabajos de Muriel Rukeyser (1938) y Hans Magnus Enzerberger (1978)— me di cuenta de que el ad-

jetivo documental puede describir cualquier práctica artística y que hay muchas formas en que los documentos pueden recibir un tratamiento poético (artístico). Hacer poesía con fragmentos de entrevistas, cotizaciones bursátiles, expedientes médicos y demandas legales como lo hizo Rukeyser me pareció de una potencia comunicativa asombrosa.

Asimismo, mi formación en terapia narrativa me ha permitido comprender el poder colonial de los documentos y la necesidad de subvertirlos para liberar a las personas, tanto individual como colectivamente. En terapia narrativa se practica la elaboración de contradocumentos con el fin de reivindicar la propia experiencia más allá de los discursos hegemónicos (médicos, institucionales, científicos, etc.) que tienden a desvirtuar los conocimientos y las historias de las personas comunes y corrientes (vulnerables, excluidas, subalternas o explotadas, dependiendo de la teoría que se adopte). Esta última idea se conecta claramente con el enfoque autoetnográfico.

Una obra que podría describir como documental y autoetnográfica es *El invencible verano de Liliana*, de Cristina Rivera Garza (2021). Es uno de los trabajos que más me han llamado la atención en los últimos años, junto con otros que combinan etnografía, autoetnografía y creación artística, como las novelas gráficas *Vivos se los llevaron* (Soloff *et al.*, 2019) y *Agridulce* (Stuebing, 2025).

Arte e investigación: Mabel Arellano Luna

¿Cuál es mi relación con la creación artística?

La creación artística es la base de mi desarrollo profesional, debido a que estudié artes plásticas. Desde que egresé, mis propuestas están fincadas en la producción gráfica y mayoritariamente en la textil. A lo largo de mi formación, durante y después de la universidad, exploré distintas disciplinas; sin embargo, mi especialidad se ha desarrollado en las áreas antes mencionadas.

La creación me permite explorar mi historia de vida y la de mis ancestros; así mismo me posibilita comprender la importancia de las narrativas en la vida co-

tidiana y dentro de la vida académica. También me da otras formas de expresión que van más allá de lo oral y lo escrito. Asimismo, me permite hacer comunidad y relacionarme con otros artistas, estudiantes o personas de otros sectores de la población de manera colaborativa para generar redes de producción que conlleven la resolución de problemas sociales.

¿Qué relevancia ha tenido la investigación en mi desarrollo profesional?

Comencé a hacer investigación formalmente durante la maestría y el doctorado. Entonces visibilicé la dificultad que atraviesan las artes para el desarrollo metodológico debido a que no poseen una estructura definida, y mi formación estaba vinculada a la producción, no a la investigación. He trabajado con investigación cuantitativa de manera colaborativa con colegas formados en ciencias exactas a partir de proyectos de arte y ciencia, en los que ejecutamos análisis estadísticos sobre el grupo de estudio y su impacto.

No obstante, la mayoría de las investigaciones que realizo son cualitativas, desde las que emergen las experiencias sociales como punto de partida. Analizo historias de vida en contraposición con la producción de los artistas que exploro. Desde mi punto de vista, el arte y la investigación son esenciales para los creadores, ya que les permite explorar de forma más profunda otras áreas de estudio y explicar claramente su propia producción.

Para mí, la investigación es relevante en mis áreas de desarrollo profesional, tanto en la producción como en la docencia, ya que me posibilita determinar el abordaje temático. Sin embargo, considero que ambas áreas se retroalimentan, fundamentar una con la otra y efectuarlas de manera sincrónica.

¿Qué importancia ha tenido la investigación en mi trabajo de producción artística?

La investigación ha fortalecido mi trabajo de producción, ya que desde las indagaciones teóricas se nutre de forma genérica, lo que permite justificar y comprender mis propios procesos de vida y los de quien estudio, desde aspectos de la vida cotidiana que se fincan con

lo emocional, lo mental y lo espiritual. Desde la licenciatura me interesé en los procesos textiles, y hasta el doctorado me percaté de que mi historia personal estaba rodeada de procedimientos de elaboración relacionados con el textil.

Durante esa fase comencé a interactuar con la historia de vida y las genealogías debido a mi experiencia. Desde entonces, la argumentación teórica ha enriquecido mi trabajo práctico; sin embargo, la producción también guía la teoría, ya que me introduce a nuevos espacios de exploración para la argumentación de mis propuestas.

¿La creación artística ha estado presente en mi labor como investigadora?

La creación artística me ha determinado, aunque hoy en día mi labor ha sido direccionada hacia la docencia, la investigación y la creación, dejando a un lado la creación, aunque ésta determina el rumbo al que se orienta mi investigación. La producción la planteo a partir los acontecimientos que se van sumando a mi historia personal: deseos, emociones, sueños y experiencias negativas que interpelan mi cotidianidad desde el aspecto individual y social.

La creación me da un espacio para el respiro y para continuar con mis labores profesionales sin angustia. Me permite un espacio para la experimentación, la reflexión y la armonía con mi persona, aunque a veces también me saca de mi zona de confort, ya que a menudo enfrento retos relacionados con las técnicas, los materiales y procesos, provocados por las experimentaciones que realizo. En estos espacios, la frustración me acompaña.

¿Qué artistas, obras, métodos o investigaciones llaman mi atención?

La investigación que llevo a cabo implica el análisis de obras de diferentes artistas mujeres, entre otras, Ana Mendieta, Louise Bourgeois, Chiharu Shiota y Paula Santiago. Estas artistas abordan prácticas de remembranza: a partir de su producción generan una reconciliación con un pasado doloroso, el cual se sana o libera por medio de su comprensión o aceptación. Las artis-

tas utilizan la producción artística como herramienta liberadora, ya que el arte posibilita este tipo de sanación emocional (Arfuch, 2013).

Sin embargo, también he abordado el estudio de algunos artistas como Joseph Beuys, Gabriel de la Mora y Christian Boltanski. Asimismo, me interesa el uso de los materiales con los que los artistas producen ya que remite constantemente a la memoria, la historia, la transmutación física y espiritual, el duelo y la pérdida, entre otras temáticas que enuncian la importancia del ser humano desde su sentido emocional y autobiográfico. Estos artistas en particular coinciden en prácticas que parten de diversas líneas de investigación.

Los métodos aplicados en mis propuestas están relacionados con lo cualitativo en torno a la observación, en la que funjo como espectadora o desde una integración como participante. En la primera observo la propuesta artística del sujeto de estudio, reviso y analizo su vida en concomitancia con su obra, mientras que en la observación como participante soy parte del escenario. Genero este tipo de estudios principalmente a partir de los procesos de producción de mis estudiantes y de mi propia obra.

Utilicé la entrevista en mi tesis de maestría *Memoria y sacrificio. El material orgánico en la obra de Paula Santiago*, en la que abordo la obra de dicha artista y la importancia del material que utiliza. Mediante un análisis planteo desde dos métodos cualitativos: como no participante y bajo la estrategia de la entrevista. Por último, uso la historia de vida fincada desde las narrativas de experiencias personales, desde donde abordo la relación de vida y producción.

Conclusiones

Analizar nuestra experiencia como investigadoras y creadoras a la luz de las diferentes teorizaciones sobre la relación entre arte, investigación y conocimiento permite identificar que en la práctica esta relación se torna fluida y multiforme. El vínculo entre arte y ciencia no es estático, sino un territorio de viva experimentación. La investigación sobre las artes es necesaria por-

que el arte conforma relaciones y tiene efectos que vale la pena observar y valorar críticamente, dado que el arte no existe de manera autónoma, sino que está en relación con dinámicas políticas, económicas y culturales en evolución constante.

La investigación basada en artes resulta relevante porque las prácticas artísticas tienen el potencial de generar un conocimiento situado e integrador porque contienen elementos emotivos, racionales, históricos y contextuales valiosos no sólo como mero conocimiento, sino pertinentes para la intervención social y el empoderamiento comunitario. La investigación para las artes dota a las obras de profundidad, solidez y una cobertura mucho más amplia que la alcanzable mediante el trabajo académico. Finalmente, la investigación a través del arte constituye un ejercicio reflexivo que permite el autorreconocimiento no sólo del artista, sino de la sociedad a la que pertenece. ●

Referencias

- Arellano, M. (2025). Arte e investigación: procesos de fortalecimiento y producción de conocimiento. En G. Luna-Gijón, J. Mata-Santel, & A. Ronquillo (eds.). *La experiencia visual desde la representación de la imagen, el arte y el diseño de información*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Ariza, S. (2021). *De la práctica a la investigación en el arte contemporáneo. Producir conocimiento desde la creación*. Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte.
- Azaretto, C. (2017). *Investigar en arte*. Libros de Cátedra.
- Bagieu, P. (2017). *Valerosas. Mujeres que sólo hacen lo que ellas quieren*. Dibbuks.
- Bateson, G., Mead, M. (1942). *Balinese Character: A Photographic Analysis*. New York Academy of Sciences.
- Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon. Revista de Ciencias de la Danza* (13), 25-46.
- Cuartas, S. (2009). Investigación-creación: un acercamiento a la investigación en las artes. *Horizontes Pedagógicos*, 11(1).
- Enzensberger, H. (1996). *El hundimiento del Titanic*. Anagrama.
- Frayling, C. (1993). *Research in Art and Design*. Royal College of Art Research Papers.
- Heidegger, M. (1950). *El origen de la obra de arte*. Alianza.
- Herrera, E. (2026). Narraciones para la participación comunitaria. Historias digitales en el Programa Ambientes Seguros con JUCONI. *Revista Albores* 5(8), 19-31. DOI 10.61820/alb.2954-3878.1909
- Herrera, E., Ramírez, G. y Meneses, T. (2023). Participación infantil y adolescente en contextos de acogimiento residencial: proyecto colaborativo “Cine en sus miradas”. *Revista Miradas* 18(2), 237-270. DOI <https://doi.org/10.22517/25393812.25367>
- Lasarte, J., Massera, S., & Molina, L. (2014). *Investigación y arte. La tesis de grado en plástica en la FBA*.
- Leavy, P. (2009). *Methods meets Arts*. Guilford Press.
- McNiff, S. (1998). *Art-based research*. Jessica Kingsley Publisher.
- Mínguez, H. (2014). *La generación de conocimiento en la creación artística y su orientación en el ámbito universitario a nivel de posgrado*.
- Pink, S. (2001). *Doing visual ethnography*. SAGE Publications.
- Plaqueta y Andonella (2020). *Tu barrio te respalda*. Planeta.
- Read, H. (1943). *Education through art*. Creative Media Partners.
- Rey Somoza, N. & Martín Hernández, R. (2020). Enfoques de investigación en artes y recursos narrativos para la organización y representación de procesos en investigación artística. *Índex. Revista de Arte Contemporáneo* (9), 110-120.
- Rivera Garza, C. *El invencible verano de Liliana*. Penguin Random House.
- Rukeyser, M. (1938). *The book of the dead*.
- Soloff, A. Parra, M. Galaviz, A. Chávez, E. (2019). *Vivos se los llevaron* (p. 198). Penguin Random House.
- Stuebing, A. (2025). *Agridulce. Sobre micromachismos y otras anécdotas*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Tobilla, J., Gómez, E., & Cruz, M. (2022). El arte como posible conocimiento. *Espacios Públicos*, 13(29).
- Vilar, G. (2017). ¿Dónde está el “arte” en la investigación artística? *ANIAV: Revista de Investigación en Artes Visuales*, (1), 1-8.
- Zambrano, M. (1996). *Filosofía y poesía*. Fondo de Cultura Económica.

Ciudad futura

Panoramas utópicos y distópicos

The future city. Utopian and dystopian panoramas

MARÍA CAMPIGLIA CALVEIRO

María Campiglia | Argentina, 1977

Trabaja en el ámbito de la investigación, la docencia y la creación artística. Es miembro del Sistema Nacional de Creadores y candidata del Sistema Nacional de Investigadores. Se desempeña como profesora de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”. Ha sido docente e investigadora de tiempo completo en la Universidad del Claustro de Sor Juana, y ha impartido cursos en diversas instituciones. Se doctoró en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (*cum laude*) y cuenta con una licenciatura en sociología por la Universidad Nacional Autónoma de México y otra en artes visuales por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Ha sido becaria del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías, del Ministerio de Asuntos Exteriores y la Agencia Española de Cooperación Internacional, del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y del Programa de Apoyo a la Docencia, Investigación y Difusión de las Artes. Cuenta con diversas exposiciones individuales y colectivas, y obtuvo el Premio de Adquisición del Encuentro Nacional de Arte Joven.

maria_campiglia@yahoo.com.mx

LA CIUDAD DE MÉXICO es al mismo tiempo escenario del horror y de lo extraordinario. En ella se gesta lo antagónico al punto de que su existencia pareciera estar siempre al límite, en estado máximo de tensión antes del quiebre. La sensación al habitarla es como estar en un sitio lleno de huevos a punto de eclosionar: no se sabe qué clase de criatura contienen, pero es posible suponer que muchas son incompatibles entre sí y que no podrán coexistir. De forma simultánea, en la ciudad tienen lugar prácticas de cuidado, solidaridad y empatía, junto a dinámicas de exclusión y violencia extrema.

Este proyecto busca dar cuenta de estas contradicciones y, a partir de ellas, construir panoramas ficticios de la ciudad futura. Para hacerlo se llevaron a cabo recorridos de observación directa, se registraron con fotografías y dibujos, y se complementaron con imágenes de prensa obtenidas esos mismos días. Con estos elementos se construyó un archivo heterogéneo de imágenes que funcionaron como la base para la realización de una serie de pinturas.

Las características más “turbias” de los personajes y elementos del archivo fueron retomadas para la rea-

Citar este artículo como: CAMPIGLIA CALVEIRO, M. (2026). Ciudad futura. Panoramas utópicos y distópicos. Revista *Nodo*, 20(40), enero-junio, pp. 150-155. doi: 10.54104/nodo.v20n40.2401

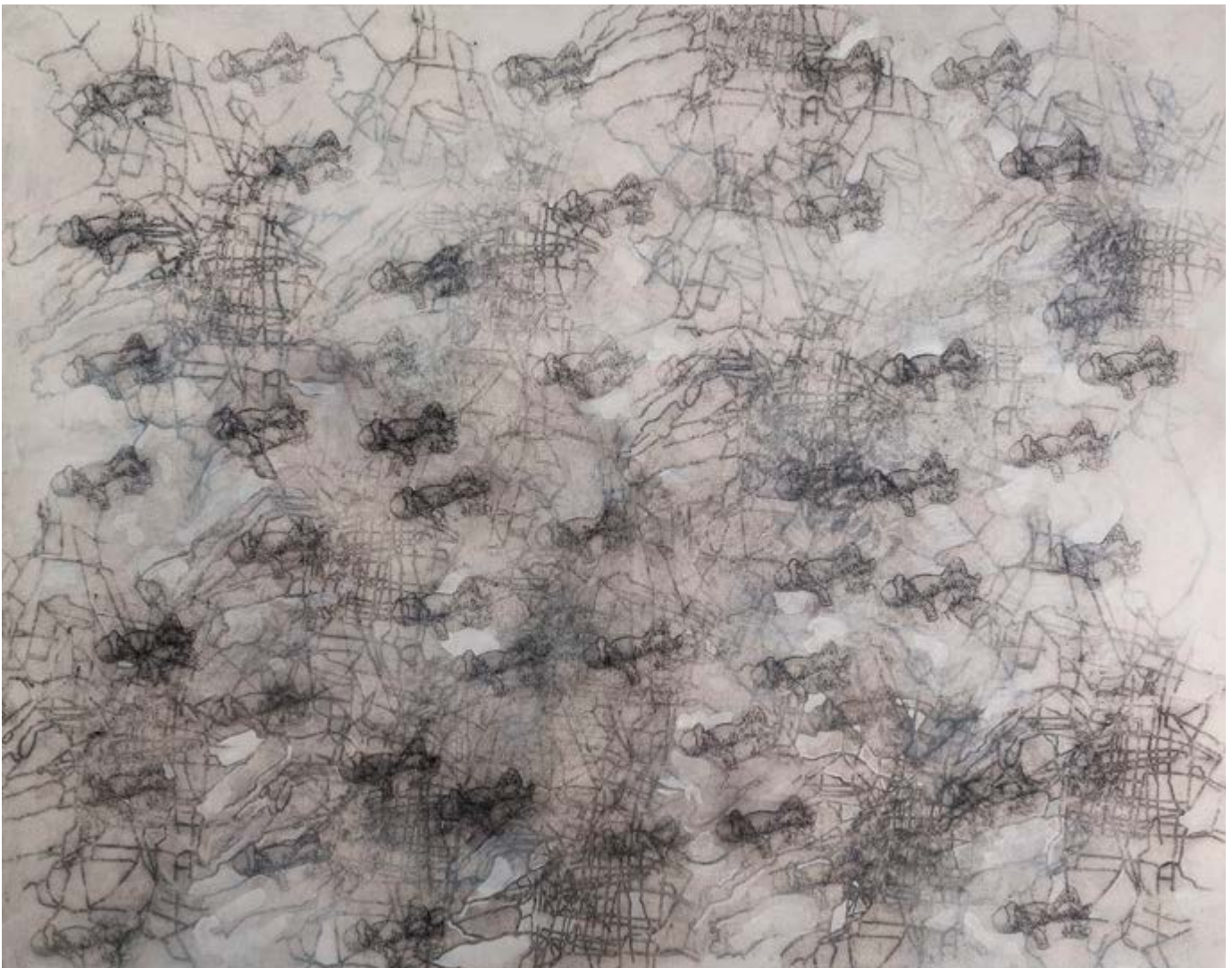
lización de una serie de panoramas apocalípticos de la ciudad futura. Parten de una mirada oscura y suponen la exacerbación y multiplicación de los eventos y actores más terribles de la ciudad hasta llevarla al colapso.

Se realizó también una serie de panoramas idílicos que intentan materializar la ficción del “triumfo del bien”, robándole el concepto a Levinas con relación a “hacer que lo que es, estalle en bien”. No tienen la ingenua intención de “mostrar una salida”; simplemente ponen sobre la tela formas alternativas de habitar e imaginar la urbe.

Las obras son escenarios ficticios que no surgen de la nada, sino que parten de recuperar rastros concre-

tos de lo existente: se refieren al presente y apelan al futuro para hacer visibles las tensiones actuales. No se pretende construir escenarios probables o especular sobre futuros posibles, sino que a partir de la exageración que implica suponer la multiplicación y exacerbación de lo existente, se busca mostrar procesos que ya están en marcha.

La ciudad es un ente complejo y en constante transformación, por lo que cualquier narrativa es limitada al intentar dar cuenta de la misma. Sin embargo, la investigación artística es capaz de asumir la contradicción como condición estructural y, en ese sentido, ofrece lecturas particularmente enriquecedoras.



La ciudad futura, 2018, estarcido y óleo/tela, 130 × 160 cm



La ciudad futura, 2018, estarcido y óleo/tela, 130 × 160 cm



La ciudad futura, 2018, estarcido y óleo/tela, 110 × 110 cm



La ciudad futura, 2018, estarcido de pigmento y óleo/tela, 160 × 160 cm

Las pinturas que constituyen esta serie intentan abrazar dicha ambivalencia; fueron realizadas a partir de la sobreposición de diversas imágenes y ligeras capas sucesivas de pintura blanca, dando lugar a la aparición de atmósferas difusas e inatrapables pobladas por personajes muy diversos.

Las imágenes se sobreponen unas con otras, y crean un entramado similar al de un tapiz. Están llenas de detalles, pero los dibujos se perfilan débilmente y tienen poco contraste, por lo que nos vemos obligados a acercarnos al lienzo y detenernos para poder mirarlas.

Resultan reconocibles para los habitantes de la ciudad, algunas porque provienen de la prensa y otras simplemente por la familiaridad que despiertan: reconocemos el trazo del plano de nuestra ciudad y el niño de la calle que duerme abrazado de una muñeca probablemente es parecido al que hemos visto; recordamos a los “tragafuegos” que escupen llamas en los semáforos e identificamos la forma única de los arbolitos que rodean los canales de Xochimilco o de la piedra volcánica que abraza el Espacio Escultórico.

Las caminatas realizadas para obtener imágenes no siguieron itinerarios fijos. Consistieron en andar de manera desestructurada e intuitiva, tratando de dar lugar a la aparición de encuentros y abrir el corazón y la mirada a lo contingente e inesperado. No se buscaba establecer ninguna distancia con lo que se veía; por el contrario, caminar y pintar se convirtieron una forma más de habitar la ciudad para comprenderla.

La incorporación de imágenes provenientes de medios de comunicación fue también una herramienta importante para interpretar el espacio. Y es que la mirada de cualquier ser humano es extraordinariamente limitada, pero las imágenes de prensa, a pesar de su inevitable sesgo, tienen el increíble encanto de permitir-

nos entrar ahí donde nuestra visión no llega, revelando para nosotros una serie de acontecimientos, personajes y lugares que de otra forma pasarían inadvertidos.

Copiar permite conocer los detalles: pasar el lápiz sobre las formas que la realidad arroja nos ayuda a entenderlas a mayor profundidad. La reproducción manual hace también posible la alteración de la escala, el desplazamiento del contexto original y sugerir asociaciones señalando posibles vínculos.

El uso de estarcidos facilitó la incorporación de imágenes procedentes de ámbitos muy distintos y mantener cierta unidad formal y estilística: no resulta claro qué imágenes provienen de la prensa, cuáles del registro directo y cuáles son producto de la invención.

La plantilla genera también una tensión sugestiva entre repetición y variación, ya que no duplica la imagen, sino que la reproduce de manera imperfecta. Por otro lado, se trata de una técnica que generalmente forma parte de procesos preparatorios, y esto resulta interesante en términos epistemológicos porque permite remarcar el carácter procesual de la obra y poner de manifiesto que la pintura, como la realidad misma, nunca está “cerrada”.

Es importante señalar que las imágenes no provienen sólo de los recorridos y notas de prensa; introducen la ficción y, al hacerlo, más que ocultar la realidad la vuelven legible desde otras perspectivas. Investigar consistió básicamente en poner a dialogar escenarios y personajes produciendo situaciones y sugiriendo posibilidades.

Como probablemente sucede con cualquier proyecto artístico, su realización no sólo forma parte de un intento por entender el mundo, sino que busca ser capaz de imaginarlo de otro modo, de hurgar en su potencia y cuestionarse en torno a lo que podría llegar a ser. ●

Performance político y acción colectiva. Dispositivos pedagógicos para el cambio social

Political performance and collective action. Pedagogical tools
for social change

GUADALUPE OLIVIER TÉLLEZ*

Resumen

En este artículo se pretende discutir una propuesta analítica poco explorada sobre la relación que existe entre tres importantes anclajes de estudio en las ciencias sociales y las humanidades: 1) el performance político, 2) la acción colectiva, y 3) los procesos pedagógicos no escolares. A través de la fundamentación teórica que han desarrollado en lo específico estos anclajes, se plantea, en la primera parte, una ruta que ensamble sus nociones clave a fin de comprender de qué manera el performance político es un dispositivo en tanto componente estratégico en la protesta, que propende a ir más allá de su carácter transmisor de inconformidades o demandas que interpelan a la autoridad, a las instituciones y al Estado mismo. Al mismo tiempo, produce efectos de concientización sobre el ser y el mundo en los colectivos, las comunidades y la sociedad en general. Así, el proceso de concientización se entiende como parte del aprendizaje inherente para el cambio social. Se presentan algunos casos emblemáticos de movimientos sociales y acciones colectivas cuyas resonancias ejemplifican la articulación de dichos anclajes.

Palabras clave • acción colectiva, cambio social, performance político, proceso de concientización, procesos pedagógicos extraescolares

Abstract

This article aims to discuss an analytical approach to the relationship between three important areas of study in the social sciences and humanities: 1) political performance, 2) collective action, and 3) non-school-based pedagogical processes. Through the theoretical foundations developed specifically for these areas, the first part proposes a path that integrates their key concepts to understand how political performance, as a strategic component of protest, acts as a device that transcends its role in transmitting grievances or demands that challenge authority, institutions, and the State itself. At the same time, it produces effects of awareness-raising within collectives, communities, and society in general, regarding being and the world. Thus, the process of awareness-raising is understood as part of the learning inherent in social change. Several emblematic ca-

* **GUADALUPE OLIVIER TÉLLEZ** | Doctora en Pedagogía • Universidad Pedagógica Nacional, México • <https://orcid.org/0000-0003-1318-4315> • molivier@upn.mx

FECHA DE RECEPCIÓN: 14 de febrero de 2026 • FECHA DE ACEPTACIÓN: 19 de mayo de 2026.

Citar este artículo como: OLIVIER TÉLLEZ, G. (2026). Performance político y acción colectiva. Dispositivos pedagógicos para el cambio social. *Revista Nodo*, 20(40), enero-junio, pp. 156-167. doi: 10.54104/nodo.v20n40.2425

ses of social movements and collective actions are presented, whose resonances exemplify the articulation of these areas.

Key words • collective action, social change, political performance, awareness-raising process, extracurricular educational processes

Introducción. La idea de performance como concepto político y como hecho pedagógico

LA IDEA DE PERFORMANCE ha tenido un uso variable en espacios a veces muy disímolos que se han expandido especialmente a finales del siglo XX y lo que va del presente. Taylor (2011a) sostiene que encontramos una variedad de significados, quehaceres, usos y fines que permiten una acepción multirreferencial, cayendo en algunas ambigüedades no solamente teóricas o formales, sino también en el ámbito práctico. Incluso ha implicado un reto conceptual en contextos hispanoparlantes para llamarle de una forma diferente al anglosajón.

Su uso clásico en el campo artístico lo ha definido como un arte en acción, pero también lo podemos encontrar en esferas como el mercado, jugando un papel orientado a lo comercial. En estricta habla hispana podría concebirse como una *puesta en acto*, como una *ejecución*, incluso como una forma de *arte vivo*, que en la década de los sesenta retaba el acartonamiento de las exhibiciones en teatros, galerías u otros recintos reservados a las élites. Esta emergencia tiene su antecedente en el arte vivo de los *happenings* (Tamayo Márquez, 2005). Es importante decir entonces que los performances irrumpen con el orden establecido e institucionalizado al sacar a las artes a las calles, e imprimir una relación dinámica, espontánea y fugaz con sus audiencias. Así, desde los años sesenta del siglo XX se desarrolla un performance que reúne cuatro características planteadas por Taylor: 1) antinstitucional, 2) antielitista; 3) anticonsumista, y 4) intensamente provocador. Por estas razones, el performance es inminente e ine-

vitablemente político desde su concepción misma. Entonces, ¿porqué habría de ser necesario colocar el mote de performance político y no referirlo simplemente como performance? Podría parecer una redundancia.

Como se ha mencionado, la utilización del performance como herramienta analítica y como arte en acto ha tenido un despliegue cada vez más amplio en las décadas recientes en diferentes escenarios y propósitos. Esto implica una variedad importante, empero, por razones de delimitación teórica y aplicación práctica, en este trabajo se prefiere aludir al término *performance político* para hacer referencia sólo a aquellos actos disruptivos que se generan en espacios de recreación de la política contenciosa, en movilizaciones y acciones colectivas cuya configuración está en relación con los repertorios de protesta de los movimientos sociales, sin dejar de reconocer que todo performance es de suyo político. Lo que también puede aseverarse es que el despliegue de espacios, contextos y motivos en los que el performance se desenvuelve tiene una infinidad de posibilidades artísticas y socioculturales que merece la pena acotar cuando analizamos aquellas enmarcadas en la acción colectiva y, en última instancia, como repertorio de movilización de los movimientos sociales.

Desde esta delimitación conceptual puede decirse que en la literatura académica son abundantes los estudios sobre el performance político como herramienta explicativa que permite una aproximación al análisis de la protesta. El performance político —si bien es un acto efímero dentro de las protestas que, al mismo tiempo, opera como un dispositivo de apropiación del espacio público— va a plantear demandas a través de actos realizados usualmente en colectividad y con el propósito de visibilizar públicamente posiciones, demandas políticas y proyectos de emancipación. El supuesto de este trabajo es que en el centro de este tipo de performance subyace una intencionalidad de transformación social que revela la concepción de humanidad y de ser social como proyecto u horizonte utópico que cada movimiento y acción colectiva defiende. Desde el punto de vista transformador, esta concepción requiere impactar en las audiencias para arribar a nuevos o renovados elementos que permitan el cambio. En esta formulación,

el proceso de concientización social a través de la sensibilización individual y colectiva se convierte en un eje primordial. Este proceso es, en definitiva, un proceso pedagógico. La relación enseñanza-aprendizaje está presente.

Se ha debatido en otros espacios (Olivier, 2025 y 2016) sobre los alcances de la noción de educación y escuela en su relación con la protesta. Uno de los factores importantes es comprender que lo educativo no se circunscribe únicamente al espacio escolar, ni a las aulas, ni a los esquemas institucionalizados representados por las estructuras jerarquizadas en el sistema. Las mediaciones pedagógicas están presentes en todos los espacios que provocan un proceso de enseñanza-aprendizaje, donde la figura del maestro(a) se rompe en su idea tradicional, donde los recursos didácticos son infinitos en tanto representen un referente cognitivo para quien se apropia del conocimiento.

Es decir, lo educativo, en su noción más amplia, contiene procesos pedagógicos multirreferenciales instalados en la cultura y en el contexto social, y por ende, abarca un abanico multidimensional. Es por ello que la escuela es sólo uno de los referentes, el que más se reconoce ciertamente, pues es el que se encuentra institucionalizado, legitimado y, por lo tanto, con mayor control social y político, pues tiene en sus manos el poder de la acreditación. Pero en ningún sentido es el espacio único de construcción de saberes. De hecho, los espacios extraescolares han mostrado ser fuentes de mayor impacto en los aprendizajes significativos (Espinoza Núñez y Rodríguez Zamora, 2017; Carraher, Carraher y Schliemann, 1999; Martínez, Montero y Pedrosa, 2000). Esto es relevante porque la apuesta de la protesta no es sólo evidenciar las demandas y la interpelación con la autoridad como muestra explícita de la inconformidad, sino que tiende a ser un mecanismo con resonancias en sectores amplios de la sociedad.

La protesta tiende a generar otras narrativas que se distancian de las oficialistas, en las que se plantean las interpretaciones propias de los agravios y que, a través de dispositivos variados, se toma conciencia de la injusticia y se actúa en consecuencia. Esto es, en el fondo, el proceso de concientización que significaría provocar

conocimientos nuevos, y no me refiero a los disciplinares o científicos desde luego, sino a los basamentos de una nueva concepción del mundo que rompa con el orden hegemónico.

Este proceso es una relación intrínseca con el aprendizaje, en donde se devela una realidad distinta a la impuesta, lo cual es potencialmente un aprendizaje que puede llegar a ser significativo, pues en concordancia con Ausebel (1983), habría un cambio en el significado de la experiencia que puede ser como participante de la movilización o como audiencia. Aquí es fundamental la puesta en juego de los afectos, de la sensibilización y de todos los sentidos. Y el tipo y grado de impacto es variable. Es decir, se produce una interacción entre los conocimientos más importantes de la estructura cognitiva de los sujetos con las nuevas informaciones. Por lo tanto, el aprendizaje puede dejar de ser aquella caja mecánica e insípida que no logra cambios importantes en el ser sino, en el mejor de los casos, como un repositorio acumulado e inoperante de información. De ahí que cobra relevancia la resignificación a través de la experiencia vivida.

En síntesis, es importante subrayar que el performance no se refiere necesariamente a un ámbito de la recreación artística fugaz simplemente desde los puntos de vista analítico y práctico. Si bien tiene antecedentes importantes en las aportaciones de textos como “Hacia el efímero pánico o Sacar al teatro del teatro” de Alejandro Jodorowsky (1965), su desarrollo en diferentes áreas artísticas se ha incrementado y colocado como una fuente rica en tanto dispositivo de la protesta.

Así, puede decirse que los performances son actos disruptivos en sí mismos, que tuvieron sus experiencias iniciales en México también dentro de las artes visuales con las precursoras Maris Bustamante (México, 1979) y Mónica Mayer (México, 1974) en la implementación del arte no objetual. Son muchos más los y las artistas de diferentes expresiones que se podrían enumerar aquí, tanto de México como de otros contextos latinoamericanos. Sólo cabe decir que es un campo heterogéneo que podría constituir lo que Taylor (2011) define como un ámbito postdisciplinario. No lo restringe a la idea de multi ni interdisciplina, pues para esta autora

es algo más que la combinación y relación disciplinaria. Es, en todo caso, un campo que estudia fenómenos con metodologías abiertas y flexibles que rompen con las delimitaciones de las disciplinas. Por tanto, no puede haber definiciones fijas, pues serían un contrasentido con la sustancia misma del performance.

De cualquier manera, lo que se hace necesario para la delimitación del análisis es el marco del espacio de acción performática; en este caso, de la protesta y la acción colectiva.

El performance político, trayecto en el acto contencioso

¿Cómo se genera, legitima y consolida el performance como repertorio de protesta en los actos políticos? Uno de los estudiosos de los movimientos sociales y la acción colectiva es Charles Tilly; en su texto *From mobilization to collective action*, de 1978, plantea la definición de repertorios de acción colectiva. Éstos tienen un objetivo definido y concreto en la movilización. Evidentemente se fundamentan en una naturaleza política que expresa tanto formas culturales como identidades del contexto y colectivos de donde emergen y se van desarrollando, desplegándose la creatividad colectiva en los cuerpos y los espacios, donde emerge lo constitutivo del performance político. Para Tamayo (2016a) —sustentado en la propuesta de Stewart, Smith y Denton (1989) sobre las cinco etapas decisivas del desarrollo de un movimiento social¹—, en la génesis del movimiento hay un punto importante de persuasión de las audiencias. Puede provenir de acciones que están dentro de las organizaciones establecidas, como los sindicatos u otras organizaciones, que definen, a partir de los objetivos en la movilización, ciertas actuaciones que son ejecutadas por líderes o grupos organizados para este efecto: “[...] estos grupos actúan más como educadores que como agitadores, aunque ambas

actuaciones se combinan entre sí. El objetivo, en todo caso, es hacer conciencia” (Tamayo, 2016: 61).

Esto es importante para la discusión que aquí se plantea, pues hay una intencionalidad *per se* en la búsqueda por generar un componente que detone el movimiento más allá del estallido espontáneo y abigarrado con el que suele iniciar la acción colectiva. En este entramado, el performance político juega un papel central. No sólo se queda en el ámbito de la creatividad colectiva de los agentes movilizados inicialmente, o de lanzar demandas a los gobiernos a través de actuaciones en las calles; también pretende enviar mensajes a la sociedad en su conjunto con la finalidad de expandir el proceso de concientización más allá de la contingencia. Así se convierte en un mecanismo, instrumento o dispositivo pedagógico-político donde el cambio tanto en la opinión pública como en las acciones de la sociedad se plantean como un horizonte legítimo.

La noción de performance ha sido bastante trabajada. Turner (1988) y Butler (1988) lo definen como la reinterpretación de un drama social donde las expresiones artísticas plantean un profundo mensaje político en tanto política contenciosa (Cruz Pérez y Olivier Téllez, 2025). Es relevante destacar que Tilly (2008) reconoce al performance como un tipo de repertorio de las movilizaciones sociales que se van desarrollando en el tiempo a partir de lo aprendido por la gente, pues responde a las circunstancias históricas y posibilidades espaciales del contexto. Entonces vemos ajustes, pero también innovaciones, manteniéndose en una escala de resonancias del performace como recreaciones que también van influyéndose de otras acciones colectivas y movimientos sociales que se muestran como resonancias performativas (Cruz Pérez, 2026) que, a lo largo de las trayectorias temporales de los diferentes movimientos sociales se influyen entre sí, enlazándose en un flujo histórico. Así, la performatividad se convierte en el momento de cuestionamiento de la noción de sujeto preconcebido (Butler, 2006).

Performar ha sido utilizado en las ciencias sociales como una noción que habla de comportamientos que han sido históricamente producidos, luego aprendidos y reproducidos socialmente, en el que se incluyen las

¹ Estos autores sostienen que las cinco etapas decisivas en un movimiento social son: 1) génesis, 2) descontento social, 3) movilización entusiasta, 4) mantenimiento, y 5) terminación.

protestas, no sólo los rituales. Así, desde el enfoque sociológico, los estudios del performance avanzan sobre el análisis de la configuración de sistemas sociales, cultura política y otras esferas que incluyen la trasgresión social.

Videla Pagés, basándose en Schechner (2013), sostiene que los performances son “actos vitales de transferencia y transmisión de saberes sociales, de memoria cultural y de sentido de identidad [...]” (Videla Pagés, 2022: sin página).

Los performances tienen impactos múltiples, pues algunos no se quedan en el espacio local, sino que pueden trascender en el tiempo y en el espacio originales. Hay muchos ejemplos; como uno de los más influyentes puede destacarse el del colectivo feminista chileno Las Tesis, “Un violador en tu camino”, del 25 de noviembre de 2019, originalmente representado en Valparaíso y luego en Santiago de Chile: <https://www.youtube.com/watch?v=aB7r6hdo3W4> (Colectivo Registro Callejero, 2019).

En este ejemplo se puede distinguir el marco general del performance, su réplica en diferentes contextos con innovaciones particulares motivadas por las circunstancias locales, y en todo ello un proceso de enseñanza-aprendizaje. Las réplicas en Ciudad de México el 29 de noviembre de 2019 en el zócalo: <https://www.youtube.com/watch?v=OqSZR0QyHFw> (Malvestida, 2019) —sólo cuatro días después de la realizada en el centro de Santiago en Chile— habla de su impacto en la apropiación del mensaje. En Nueva Delhi, India, por ejemplo, se realizaron adaptaciones a la letra original contextualizando las realidades: “[...] en el nombre de la casta, en el nombre de la religión, somos explotadas, llevamos la peor parte de la violación y la violencia de nuestros cuerpos [...]”: https://www.youtube.com/watch?v=gQsiyvI_F4E (Agencia EFE, 2019).

Se llevaron a cabo réplicas inusitadas en lugares como Turquía: https://www.youtube.com/watch?v=azd0GxIb_L0 (Onour Akpolat, 2019, 1:00); Roma: https://www.youtube.com/watch?v=yBqNVpBjP_w (Presenza Italia, 2019); Cali: <https://www.youtube.com/watch?v=nICYiCeOIKE> (Colectivo Tres Cruces, 2020); París: <https://www.youtube.com/watch?v=tzXokjH6>

VtM (Crispin, 2019); Madrid: <https://www.youtube.com/watch?v=fYSgDDPG31M> (Periferia, 2019); Nueva York: https://www.youtube.com/watch?v=a7_VPvf-vMBs (Antopoesis, 2019), y Kosovo: <https://www.youtube.com/watch?v=TSEnVb82uBU> (Euronews, 2020), entre más de trescientas ciudades en el mundo. A la letra y el esquema originales basados en textos de Rita Segato (Argentina, 1951), se sumaron aspectos clave como, por ejemplo, señalar a rectores o profesorado como parte del pacto patriarcal en espacios universitarios.

Destaca además cómo se van incorporando otras generaciones que se identifican y aprenden de las generaciones jóvenes, tal como lo señala Marcela Betancourt, convocante *senior* para nuevas representaciones de “Un violador en tu camino”, donde participan mujeres de mediana edad y adultas mayores. En una entrevista concedida a Simona Paranhos (2020), Betancourt sostiene: “Las nuevas generaciones nos enseñan un montón de cosas que están instaladas en el patriarcado, normalizadas desde el machismo, y hay una generación que no fue escuchada, que es una generación antes de la nuestra [...]”. En esta convocatoria participaron mujeres de setenta años y más.

Es importante reconocer al movimiento feminista desde los setenta y ochenta del siglo pasado en México como promotoras del performance como enclave de la protesta. Las colectivas de artistas feministas fueron esenciales justamente para impulsar el performance político, tal como lo sostiene Villegas (2006). Ésta es una resonancia que ha sido imparable hasta la fecha. Es necesario decir también que otros movimientos y acciones colectivas han adoptado el performance político de manera muy eficiente y creativa.

Un ejemplo son las movilizaciones conmemorativas del 2 de octubre: <https://www.youtube.com/watch?v=YQ9Xniw92RI> (Tlatelolco TV, 2018) o los performances relativos a la desaparición de los 43 estudiantes de la Normal Rural de Ayotzinapa “Isidro Burgos”: <https://www.youtube.com/watch?v=sc7Fit3CLso> (García, 2014) en Ciudad de México, y en Guadalajara: <https://www.youtube.com/watch?v=qvtw1msCjpA> (Klauz09, 2014), entre los muchos realizados en todo el país y en el extranjero.

Como se puede constatar, los recursos y las concepciones mismas del performance son muy variadas. Algunas se sostienen dentro de la exposición e interacción con las artes visuales, y otras desde la representación dramática, aunque el propósito de impactar en audiencias amplias a través de la apropiación del espacio se coloca en el centro de la acción como un posicionamiento político básico en todos los casos.

Las resonancias performativas incluyen transformaciones en cómo se concibe el cuerpo; también de cómo se habita y usa el espacio público (Cruz Pérez, 2026) que, a la postre, se expresa en formas no convencionales en las que se articula la política contenciosa con las diferentes expresiones artísticas. Estos cambios son producto de un conjunto de acciones *in situ* que podrían ser acumulaciones a lo largo del tiempo que, sin embargo, son reinterpretadas, desplegadas y enriquecidas, resultado de los propios aprendizajes entre artistas y militantes. Producto de ello vemos un artista-militante o bien un militante-artista. Tamayo (2016b) sostiene que

el análisis de las interacciones que pueden verse en las reconstrucciones escenográficas de los performances políticos son complementos para estudiar los marcos de los movimientos sociales. Le otorga un peso esencial



43 papalotes por Ayotzinapa, de Toledo. A punto de iniciar el vuelo. Sonia RíoDolce (2019).



Los 43 papalotes de Toledo y carteles por Ayotzinapa llegan a El Ocote, en Juchitán. Sucedió en Oaxaca.com (2016).



Manifestación de Rosario Ibarra de Piedra con los rostros de los hijos desaparecidos durante la Guerra Sucia. Archivo/Cuartoscuro.com (2022).

al espacio como parte fundamental de los simbolismos recreados. Esto es muy importante para estudiar el nivel de impacto del mensaje y las posibilidades de éxito del cambio en la concientización social.

Taylor (2011a) afirma que el performance tiene diferentes sistemas de transmisión, que van desde los archivos, los medios visuales o digitales que ofrecen variación en cómo transmiten conocimiento, e incluso pueden llegar a ser procesos conflictivos. Elementos como las fotografías forman parte de los repertorios y se convierten en aspectos clave. Taylor alude en especial a las Madres de la Plaza de Mayo en Argentina, quie-

nes llevan en sus cuerpos las fotografías de sus hijos(as) desaparecidos(as), o al Movimiento Justicia por Ayotzinapa (Gutiérrez Galindo, 2021), donde los rostros de los estudiantes son el elemento central con un fuerte nivel de impacto, como los 43 papalotes del artista Francisco Toledo (México, 1940-2019), que no sólo recorrieron las calles de Oaxaca, sino que fueron retomados en distintas movilizaciones y protestas con la participación de la sociedad en su conjunto, incluyendo a niños y niñas quienes, junto con el artista, elevaron los papalotes con los rostros de los normalistas. Para Gutiérrez Galindo, estos actos tuvieron valores de verdad, sim-

bólicos, afectivos y agentivos. La materialización de la crisis de la desaparición forzada en México se representó en los rostros que tocaron el cielo y caminaron atados a los cuerpos terrenales de sus madres y padres, y también de la gente movida por la indignación. Otro ejemplo es el de la activista y política Rosario Ibarra de Piedra (México, 1927-2022), quien junto con el Comité Eureka, portaban en sus cuerpos los rostros de sus hijos(as) desaparecidos(as) en el contexto de la Guerra Sucia durante la década de los setenta del siglo pasado en México.

Se coincide entonces en que “[...] el performance no tiene definiciones o límites fijos [...] el arte del performance, cuya fuerza de innovación y convocación depende de su habilidad para romper barreras y para recombinar elementos e ideas dispares, performance como concepto teórico y como lente metodológico resiste a la codificación formal [...] performance se presenta como zona de conflicto sociopolítico” (Taylor, 2011a), pues incluso hay una suerte de disputa con el propio Estado por agenciarse el espacio del performance, una batalla en donde se confrontan las narrativas sobre el poder político (Wa Thiong’o, 2011).

De modo que el performance político puede analizarse desde su propia configuración interna respecto a quiénes son sus actuantes, cómo se desarrolla, cuáles son sus interacciones y propósitos, así como sus relaciones externas, a quiénes interpela y cómo juega en la arena del poder. Por lo tanto, de acuerdo con Wa Thiong’o, el espacio del performance no es un sitio vacío, sino un lugar de relaciones de fuerza donde hay que considerar que hay una relación temporal que tiende a extenderse, pues en cada acto se reflejan resonancias históricas que trascienden las generaciones y, a la larga, se presentan como dispositivos de intervención política, como en los casos antes mencionados, donde se rebasan sus contextos originarios, enriqueciendo y a veces sutituyendo la dotación de significantes con símbolos renovados, adaptados a su espacio y tiempo (Vich, 2011). Esta postura debatiría con la idea del carácter si bien efímero del performance, también su posibilidad como resonancia recreada. En todo caso, preserva a través de la memoria colectiva por generaciones (Taylor,

2011b) hitos sustanciales de la cultura política, como en el caso de los actos conmemorativos de la matanza de estudiantes en Tlatelolco en 1968.

El hecho pedagógico y el performance político

El performance político puede llegar a ser un hecho pedagógico. Cruz Pérez (2026) lo define como un potencial pedagógico tanto en manifestantes como en quienes observan, a partir del análisis que realiza de las protestas del 8M a través del estudio etnográfico y de las entrevistas con algunas participantes. Si partimos de la idea de que, independientemente de la particularidad de las demandas, la transformación social es uno de los ejes de la protesta, esto requiere de estrategias de impacto y la definición de a quién se dirige el mensaje, no solamente al adversario, lo que, en otras palabras, sería la adopción de mecanismos para la construcción de la conciencia crítica.

A principios de los setenta del siglo pasado, Freire debate sobre la idea de concientización en su texto *Pedagogía del oprimido* (2023), justamente como una toma de conciencia crítica alcanzada por la praxis, entendida en la relación acción-reflexión y centrada en una educación problematizadora. No desconoce que



La llamada “Marea rosa” apoyó a Xóchitl Gálvez en el proceso electoral de 2024. Pérez Montiel/Cuartoscuro (2024).

existen otros tipos de conciencia —la mágica (que otorga poderes superiores, como un dominante externo al que se somete con sumisión) o la ingenua (como superposición de la realidad)—. Sin embargo, su apuesta es por una conciencia crítica donde el entendimiento y la percepción del mundo no sea sólo estar *en él* sino *con él*, estableciendo relaciones permanentes que emanen de las recreaciones humanas que propician el florecimiento de la cultura, integrándose a la realidad y no superponiéndose a ella (Freire, 2022a).

Quiere decir que la concientización no sería un acto individual aislado, sino un proceso pedagógico construido en colectividad. Así, la praxis implica la reflexión crítica con acciones transformadoras. La acción colectiva es al mismo tiempo medio y fin de ese aprendizaje crítico. El proceso de concientización se construye cuando la reflexión crítica sobre la realidad se enlaza con la acción para transformarla. Si no hay acción, la reflexión queda en el vacío; sin reflexión, la acción puede quedar en un hecho aislado sin mayor impacto e incluso, en ciertos contextos e intencionalidades, reproducir la opresión. Por ende, la acción en colectividad es potencialmente un eje articulador de la reflexión, pues se suma a la multiplicidad de experiencias y le otorga mayor fuerza a la acción transformadora (Freire, 2023).

Los performances también son dispositivos de cambio. Transmiten saberes sociales, identidades, memoria, irrumpen en espacios a través de retar las normas establecidas (Taylor, 2011 a y b), incluyendo las educativas-escolares, donde el aprendizaje sale de las aulas. Al tiempo que colocan un conjunto de simbolismos que sintetizan, desbordan a la vez los aspectos más hondos de la cultura, sus dolores, sus agravios, pero también pueden ser utilizados en posicionamientos conservadores de grupos opuestos al cambio radical o revolucionario. Tal es el caso de las movilizaciones de los grupos de derecha y ultraderecha en México, como el Frente Cívico Nacional, Sí por México y Poder Ciudadano, quienes encabezaron la llamada “Marea Rosa”, siendo de los oponentes al gobierno actual.

Esto significa que el performance político como dispositivo de transmisión-aprendizaje-concientización

es un campo de disputa constante, utilizada y recreada por ideas e intereses de diverso signo.

En el caso de la posición *freiriana* entendida desde la lucha por la emancipación se plantea que el proceso educativo contiene un diálogo horizontal en contextos colectivos creándose un sentido común crítico y acuerdos conjuntos, lo cual constituye la formación de un sujeto político solidario (Freire, 2022a). En este caso, ¿cómo contribuye el performance político como un medio para dotar de significado al cambio social a través de la articulación de las artes con los fines de un movimiento o acción colectiva?

Si bien partimos de que la acción colectiva posibilita identidades y responsabilidades compartidas necesarias para sostener transformaciones más allá de iniciativas individuales, el proceso requiere de un conjunto de medios para su instrumentación. Se ha desarrollado una variedad de metodologías concretas que conectan pedagógicamente la acción y el proceso de concientización. Para el tema que aquí nos ocupa se destaca el teatro del oprimido propuesto por Augusto Boal desde la década de los sesenta del siglo XX, en la idea de colocar la reflexión colectiva y la práctica transformadora a partir de que el espectador pasivo se convierta en un participante activo, utilizando así el arte como pedagogía política (Boal, 2009). En tal sentido, la vertiente performática que articula la dramatización en acciones colectivas y los movimientos sociales tendría un carácter pedagógico respecto al cambio social si actúan como espacios de aprendizaje político colectivo, donde la reflexión crítica se articule con la acción transformadora, es decir, con la idea de praxis como elemento central. En este entramado no sólo se colocan las artes escénicas, sino las visuales y otras más en una dinámica in-disciplinaria.

Podemos hablar también de una articulación entre resonancias performáticas y resonancias pedagógicas en tanto ensambles de un mismo proceso en los que interviene la dupla enseñanza-aprendizaje a través de una concientización política construida en el tiempo, derivada de las propias luchas acontecidas en el trayecto histórico y enriquecidos los mecanismos a partir de ensamblajes de producción de conocimientos guiados por la

praxis acumulada, pero siempre recontextualizada y nutrida. Ambos tipos de resonancia son mecanismos que promueven el cambio social. Se hace así indispensable una participación colectiva crítica, que Freire (2022a), de acuerdo con Karl Mannheim, definiría como una forma de sabiduría en la que los sujetos sociales sean capaces de decidir por medio de una participación crítica.

Lo que Barreiro (2022) denomina *despertar de la conciencia* sería un cambio en la forma de pensar para comprender de manera distinta el mundo que nos rodea bajo un análisis crítico de causas y consecuencias que lleven al entendimiento de una transformación social concreta, lo cual implica la participación política. El papel de la apropiación del espacio público se convierte en un elemento esencial en este proceso; las ciudades en particular, con sus distintos hitos, se transforman en campos simbólicos que, al mismo tiempo, se transfiguran en ciudades educativas, pues albergan prácticas sociales en las plazas y calles, que son también prácticas educativas que, a la larga, expresan dicha comprensión del mundo con sus preferencias, rituales, manifestaciones políticas, entornos estéticos donde la práctica educativa es mucho más que la experiencia de escolarización. Así, la ciudad se construye por sus habitantes a partir de las posiciones políticas que se conforman en sus arenas y en las utopías que se construyen en torno suyo (Freire, 2022b).

Si bien en el ámbito escolar la enseñanza y el aprendizaje se pueden concebir como un performance simbólico que suele ser ritualizado (Mc Laren, 1995), la protesta en las calles y en los espacios públicos adquiere un sentido doble que, si bien puede llegar a ritualizarse, como en el caso de las movilizaciones conmemorativas institucionalizadas que replican memoria, consignas y repertorios de movilización que los caracterizan y le dan identidad (como los desfiles militares para conmemorar la Independencia y otros de este tipo), el performance político también apuesta por la interacción-reacción. Es un vaso comunicante con la sociedad que se renueva en el instante mismo de una marcha, por ejemplo. En dicha interacción, la reacción de la autoridad se convierte a la postre en un referente colectivo de las experiencias simbólicas del performan-

ce político, que pueden ir desde la contención hasta el uso de dispositivos de represión.

Consideraciones finales

El performance político se ha sustentado en la contingencia de su tiempo y espacio al tiempo que se ha colocado como parte inherente de los repertorios de movilización, con innovaciones culturales importantes dentro de la música, el teatro, el muralismo, la danza y otras expresiones artísticas, entre las que se incluye el arte comunitario. En su conjunto transmiten marcos críticos de la vida social y política, estableciéndose como un dispositivo pedagógico.

En esta articulación es relevante abrir la idea de educación en tanto proceso pedagógico que rebase la idea de escolarización. La noción de educación extraescolar también es insuficiente si nos restringimos a la idea de aprendizajes con fórmulas comunes y transmisión de conocimientos clásicos o tradicionales. La educación se puede entender como un espacio eminentemente político donde se gestan tensiones y se producen actos transgresores, donde no es el hecho escolar el que educa, sino que se constituye en el mismo mecanismo o instrumento performático, en este caso, el que genera un ámbito de enseñanza-aprendizaje, si bien anclado en la concientización crítica como motor de cambio social.

Podría hablarse de un proceso inverso donde la idea de lo pedagógico no esté limitada por paredes y programas institucionalizados, sino en el desborde creativo, en el acto en la calle, en lugares emblemáticos, en la ilimitada forma de utilización del cuerpo y la voz, que transforma la experiencia estética en una vivencia pedagógico-política. El performance político es un repertorio de protesta y también una herramienta pedagógica, donde un elemento en cuestión es el poder, en medio de un entremuerto complejo de diversos actores en disputa.

En coincidencia con Alexander (2011), desde el punto de vista de la sociología cultural, la relación entre el performance y el poder puede ser entendido como una actuación social que no sólo se reduce a la coer-

ción o el control institucional que puede estar presente en la transgresión y la crítica planteada en el performance, sino que también se encuentra en la producción y el control de significados mediante actuaciones simbólicas que pretenden legitimar narrativas, propiciar la movilización y organizar a la colectividad. Así, lo que se revela en el performance político es el conjunto de símbolos y la dotación de valores que se expresan en la escena. En última instancia, importa la eficacia simbólica del proceso y la dinámica del performance, así como el impacto del proceso educativo de la significación, por tanto, de la legitimación y apropiación del mensaje. Importa también la resonancia emocional y cognitiva, donde el performance político conecte no sólo racionalmente, sino emocionalmente el arribo de una utopía del cambio social. ●

Referencias

- Alexander, J. C. (2011). *Performance and power*. Polity Press.
- Ausubel, D. (1983). Teoría del aprendizaje significativo. *Fascículos de CEIF* (1), 1-10.
- Barreiro, J. (2022). Educación y concientización. En P. Freire, *La educación como práctica de la libertad*. Siglo XXI Editores, pp. 9-20.
- Boal, A. (2009). *Teatro del oprimido*. Alba Editorial.
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Paidós.
- Butler, J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40(4), 519-531.
- Carraher, T., Carraher, D., & Schliemann, A. (1999). *En la vida diez, en la escuela cero*. Siglo XXI Editores.
- Cruz Pérez, J. R. (2026). *El performance político y su potencial pedagógico. Análisis desde la acción colectiva y las formas de apropiación del espacio público durante las movilizaciones del 8M*. Tesis para obtener el título en Doctor en Política de los Procesos Socioeducativos. Universidad Pedagógica Nacional.
- Cruz Pérez, J. R. y Olivier Téllez, G. (2025). El potencial pedagógico del performance en el movimiento feminista. En A. Lozano Medina y L. M. Garay Cruz (coords.). Investigar la política de los procesos socioeducativos (pp. 205-226). *Cuaderno de Problematizaciones*. UPN. https://difusionyextension.upnvirtual.edu.mx/index.php/inicio/fomento-editorial?view=article&id=1590&catid=27&fbclid=IwY2xjawIgwX5leHRuA2FlbQIxMAABHU-DgedQrvKRz1Pk9z495zHzq0CqAvcDBIh9s-MSOJDS7ILNENcoSr5q9Hg_aem_Q5CA5JDS0VO-DAjMFPdHgA
- Espinoza Núñez, L. A., & Rodríguez Zamora, R. (2017). La generación de ambientes de aprendizaje: un análisis de la percepción juvenil. *RIDE. Revista Iberoamericana para la Investigación y el Desarrollo Educativo*, 7(14), 110-132.
- Freire, P. (2023). *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI Editores.
- Freire, P. (2022a). *La educación como práctica de la libertad*. Siglo XXI Editores.
- Freire, P. (2022b). La educación permanente y las ciudades educativas. En P. Freire, *Política y educación. Ensayos para reinventar el mundo* (pp. 19-28). Siglo XXI Editores.
- Gutiérrez Galindo, Blanca. (2021). El caso Ayotzinapa. Arte y derechos humanos. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 43(119), 75-103. Epub 06 de diciembre de 2021. <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.119.2755>
- Martínez, R. D., Montero, Y. H., & Pedrosa, M. E. (2000). Aprendizaje significativo, contexto y mediación simbólica. *Teoría da aprendizagem significativa*, 135-144.
- McLaren, P. (1995). *La escuela como un performance ritual. Hacia una economía plítica de los símbolos y gestos educativos*. UNAM/Siglo XXI Editores.
- Olivier (2025). El vínculo epistémico entre la educación y los movimientos sociales. En *Diálogos sobre educación. Temas actuales de investigación educativa*, 16(33). <https://doi.org/10.32870/dse.v0i33.1676>
- Olivier, G. (2016). De lo político en la educación a la irrupción en los movimientos sociales. En G. Olivier (coord.) *Educación, política y movimientos sociales* (pp. 19-48). UAM/Azcapotzalco/Red de Estudios de los Movimientos Sociales.
- Stewart, Ch.; Craig, S. y Denton, R.E. (1989). *Persuasion and social movements*. Waveland Press.
- Paranhos, S. (2020). Vocera de LasTesis Senior. "La performance es perfecta". *Vergara 240*. <https://vergara240.udp.cl/especiales/vocera-de-lastesis-senior-la-performance-es-perfecta/>
- Schechner, R. (2013). *Performance Studies: An Introduction*. Routledge.
- Tamayo, S. (2016). Espacios y repertorios en la cultura política. En S. Tamayo, *Espacios y repertorios de la protesta* (pp. 49-92). UAM-Azcapotzalco/Red Mexicana de Estudios de los Movimientos Sociales.
- Tamayo Márquez, L. (2005). *El performance no es teatro* [tesis de licenciatura no publicada] Universidad Nacional Autónoma de México.

- Taylor, D. (2011a). Introducción. Performance, teoría y práctica. En D. Taylor y M. Fuentes, *Estudios avanzados de performance* (pp. 7-30). Fondo de Cultura Económica.
- Taylor, D. (2011b). “Usted está aquí”: el ADN del performance. En D. Taylor y M. Fuentes, *Estudios avanzados de performance* (pp. 401-430). Fondo de Cultura Económica.
- Tilly, C. (1978). Interests, Organization and Mobilization. En *From mobilization to collective action* (pp. 52-97). McGraw-Hill.
- Turner, V. (1988). *The Anthropology of Performance*. Paj Publications.
- Villegas, G. (2006). Los grupos de arte feminista en México, en *La Palabra y el Hombre*, Universidad Veracruzana, 45-57. <https://cdigital.uv.mx/bits-tream/handle/123456789/192/2006137P45.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- Vich, Víctor. (2011). Desobediencia simbólica. Performance, participación y política al final de la dictadura fujimorista. En D. Taylor y M. Fuentes, *Estudios avanzados de performance* (pp. 377-400). Fondo de Cultura Económica.
- Videla Pagés, J. (2022). *Introducción a los lenguajes de la performance*. Universitat Oberta de Catalunya. <https://arts.recursos.uoc.edu/llenguatge-performance/es/>
- Wa Thiong’o, N. (2011). Actuaciones de poder: la política del espacio de performance. En D. Taylor y M. Fuentes, *Estudios avanzados de performance* (pp. 343-376). Fondo de Cultura Económica.
- Euronews (2020, 15 de enero). “Un violador en tu camino el himno contra la violencia machista de Las Tesis, resuena en Kosovo”. <https://www.youtube.com/watch?v=TSEnVb82uBU>
- García, J. (2014, 18 de noviembre). [México] Impresionante performance contra el asesinato de 43 estudiantes en #Ayotzinapa. <https://www.youtube.com/watch?v=sc7Fit3CLso>
- Klauz09. (2014, 26 de octubre). Performance realizado en Guadalajara por estudiantes del CAAV. <https://www.youtube.com/watch?v=qvtw1msCjpA>
- Malvestida (2019, 29 de noviembre). *Un violador en tu camino*, Ciudad de México [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=OqSZR0QyHFw>
- Onour Akpolat. (2019, 8 de diciembre). Performance las tesis en Turquía. https://www.youtube.com/watch?v=azd0GxIb_L0
- Periferia. (2019, 2 de diciembre). Un violador en tu camino/ Madrid/ El violador eres tú. <https://www.youtube.com/watch?v=fYSgDDPG31M>
- Presenza Italia. (2019, 7 de diciembre). Presenza-Roma, flashmob-Un violador en tu camino. https://www.youtube.com/watch?v=yBqNVpBjP_w
- Tlatelolco TV (2018, 3 de octubre). Tlatelolco rojo; recuerdan con performance matanza estudiantil del 68. <https://www.youtube.com/watch?v=YQ9Xniw92RI>

Videos en Web

- Agencia EFE. (2019, 7 de diciembre). “El violador eres tú” llega a una India conmocionada por últimas violaciones [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=gQsiyvI_F4E
- Antopoiesis. (2019, 2 de diciembre). Intervención de Las Tesis en New York/Las Tesis-Un violador en tu camino. https://www.youtube.com/watch?v=a7_VPvfVMBs
- Colectivo Registro Callejero. (2019, 25 de noviembre). Performance colectivo Las Tesis, *Un violador en tu camino* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=aB7r6hdo3W4>
- Colectivo Tres Cruces. (2020, 29 de enero). *Un violador en tu camino*. Cali, Colombia. <https://www.youtube.com/watch?v=nICYiCeOIKE>
- Crispin, D. (2019, 9 de diciembre). *Un violador en tu camino* (performance) #Paris. <https://www.youtube.com/watch?v=tzXokjH6VtM>

Fotografías

- Archivo/Cuartoscuro.com. (16 de abril de 2022). Contralínea. Falleció incansable luchadora social Rosario Ibarra de Piedra. <https://contralinea.com.mx/interno/semana/fallecio-la-incansable-luchadora-social-rosario-ibarra-de-piedra/>
- Pérez Montiel, G./Cuartoscuro. (12 de junio de 2024). La llamada “Marea Rosa” apoyó a Xóchitl Gálvez en el proceso electoral de 2024. <https://politica.expansion.mx/elecciones/2024/06/12/la-marea-rosa-podria-ser-nuevo-partido>
- RíoDoce. (10 de septiembre de 2019). 43 Papalotes por Ayotzinapa, de Toledo. <https://riodoce.mx/2019/09/10/43-papalotes-por-ayotzinapa-de-toledo/>
- Sucedió en Oaxaca.com. (6 de mayo de 2016). Papalotes de Toledo y carteles por Ayotzinapa llegan a El Ocote en Juchitán. <https://sucedioenoaxaca.com/2016/05/06/papalotes-de-toledo-y-carteles-por-ayotzinapa-llegan-a-el-ocote-en-juchitan/>

Cuando el espacio recuerda: *La muerte sale por oriente*

When space remembers: Death rises in the East

CECILIA ITZEL NORIEGA VEGA*

Resumen

La investigación analiza el proyecto artístico *La muerte sale por oriente* (2014–presente) desarrollado por la artista Sonia Madrigal. Consiste en un registro de fotografía documental, una acción artística y la construcción de un mapa colectivo. La investigación se pregunta por la forma en que el proyecto realiza una intervención pública para luchar y denunciar la violencia de género en espacios de alta marginalidad. De esta forma, el objetivo de este texto es explicar que *La muerte sale por Oriente* es una herramienta de denuncia y de lucha contra la violencia de género, ya que trabaja desde la experiencia estético-afectiva para transformar las estructuras simbólicas que constituyen dicha violencia. Al mismo tiempo, el texto se fundamenta en las teorizaciones de Patricia Hills Collins, Andrea Giunta, Mara Polgovsky y Rosalyn Deutsche, e incorpora una metodología desde los estudios feministas y la teoría del arte.

Palabras clave • arte público, feminicidio, Oriente

Abstract

This research analyzes the artistic project *La muerte sale por Oriente* (2014–present) developed by the artist Sonia Madrigal. It consists of a documentary photography record, an artistic action, and the construction of a collective map. The research examines how the project carries out a public intervention to confront and denounce gender-based violence in highly marginalized spaces. Accordingly, the aim of this text is to explain that *La muerte sale por oriente* functions as a tool of denunciation and struggle against gender-based violence, as it operates through an aesthetic–affective experience intended to transform the symbolic structures that constitute gender-based violence. At the same time, the text is grounded in the theoretical frameworks of Patricia Hill Collins, Andrea Giunta, Mara Polgovsky, and Rosalyn Deutsche. It also incorporates a methodology drawn from feminist studies and art theory.

Keywords • public art, femicide, east

* **CECILIA ITZEL NORIEGA VEGA** | Doctora en Historia y Teoría Crítica del Arte • Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco • <https://orcid.org/0000-0002-8991-935X> • nvci@azc.uam.mx

FECHA DE RECEPCIÓN: 30 de enero de 2026 • FECHA DE ACEPTACIÓN: 25 de abril de 2026.

Citar este artículo como: NORIEGA VEGA, C. I. (2026). Cuando el espacio recuerda: *La muerte sale por oriente*. Revista *Nodo*, 20(40), enero-junio, pp. 168-175. doi: 10.54104/nodo.v20n40.2467

Introducción

LA VIOLENCIA DE GÉNERO se manifiesta y reproduce en el espacio público a través de las configuraciones urbanas que regulan el habitar y el transitar por la ciudad. En este contexto, las prácticas artísticas emergen como un dispositivo estético-político capaz de cuestionar y denunciar las estructuras que normalizan y perpetúan la violencia de género. A través de la propuesta artística se pueden generar estrategias creativas de memoria, visibilización y denuncia contra la violencia de género.

Haciendo eco de lo anterior, en esta investigación se aborda el proyecto artístico *La muerte sale por oriente*, de la artista Sonia Madrigal (México, 1978), en proceso desde 2014. La obra es un trabajo interdisciplinario y procesual realizado por la artista para luchar contra la violencia de género en Ecatepec, Chimalhuacán y Nezahualcóyotl, municipios del Estado de México. El proyecto se constituye por tres acciones: 1) documentación fotográfica sobre manifestaciones feministas y acciones colectivas en las localidades mencionadas; 2) instalación de espejos en forma de siluetas de mujeres en diferentes espacios públicos de alta vulnerabilidad; y 3) un mapeo digital colectivo sobre feminicidios.

Debido a que *La muerte sale por oriente* se desarrolla en espacios donde se han reportado altos índices de violencia hacia las mujeres, surge la pregunta sobre cómo proyectos artísticos como éste intervienen el espacio público para luchar y denunciar la violencia de género. Así, el objetivo de este texto es explicar cómo *La muerte sale por oriente* tiene el potencial de convertirse en una herramienta de denuncia y de lucha contra la violencia de género, al trabajar desde la experiencia estético-afectiva para transformar las estructuras simbólicas que constituyen dicha violencia. Al mismo tiempo, muestra que las mujeres han desarrollado estrategias creativas de resistencia frente a contextos de alta marginalidad.

Para dar respuesta a la problemática se construyó un entramado entre la teoría feminista, la teoría del arte y el estudio del espacio público. En relación con la primera se retoman los ejes de interseccionalidad de

Patricia Hills Collins, quien plantea las distintas formas de opresión como el género, la cultura, la sexualidad, entre otras, mostrando que las intersecciones no pueden estudiarse de manera aislada. Asimismo, muestra que la violencia de género no es un fenómeno aislado, sino un entramado de diversos elementos en correspondencia (Hills Collins, 2019). Este marco teórico se utilizó para comprender los mecanismos de la violencia de género en las zonas donde se desarrolló el proyecto.

Con respecto a la teoría del arte, se incorporaron los planteamientos de la historiadora del arte Andrea Giunta, quien explica el potencial del arte feminista. Argumenta que desde los años setenta, el arte feminista mostró cómo el cuerpo disidente, que había sido el lugar de dominación, se convirtió en un espacio de resistencia (Giunta, 2019: 13-30), tal como ocurre en la obra de Sonia Madrigal.

Finalmente, sobre el espacio público se incluyeron los postulados de Mara Polgovsky sobre *El nuevo arte público* (2023) y de Rosalyn Deutsche, quien considera el espacio público como uno de confrontación.¹

¹ Es importante mencionar que existe una estrecha relación entre la violencia de género y la configuración del espacio público, mismo que está asociado a la visibilidad, a lo común y al debate colectivo, mientras que lo privado está vinculado a lo que no se ve, a lo oculto y lo doméstico. Desde la *polis* griega, el espacio público era para la discusión de los asuntos comunes. Sin embargo, operaban mecanismos de exclusión, ya que ni las mujeres ni las personas esclavizadas tenían acceso a dicho espacio. Como lo ha propuesto Habermans, con la emergencia de la burguesía a finales del siglo XIX, el espacio público se consolidó como un lugar de consenso social donde se deliberan los asuntos comunes. A pesar de esto, esta supuesta igualdad donde todos dialogaban implicó de forma inherente una supresión de la diferencia. Adicionalmente, esta consolidación reforzó la división entre lo público y lo privado: el primero como “lo que se ve” y el segundo como “lo que se oculta”. Estas divisiones dicotómicas también han sido atravesadas por el género: lo público se ha asociado a lo masculino y lo privado a lo femenino. En este sentido es importante enfatizar que, históricamente, las mujeres han incidido en el espacio público, pero lo han hecho como contrapúblicos, como lo apunta Nancy Fraser. Esto implica pensar que, a pesar de que las mujeres inciden en el espacio público, existe una normatividad espacial y también simbólica que deslegitima su presencia, ya que se percibe como una transgresión.

Deutsche plantea que el espacio público no debe entenderse como un ámbito homogéneo o consensual, sino como un terreno atravesado por relaciones de exclusión, conflicto y pluralidad discursiva. Asimismo —en correspondencia con autoras como Chantal Mouffe— introduce en el análisis del espacio público la noción de lo “agorafóbico” para describir el temor a lo diverso, al público antagónico y a la heterogeneidad. Deutsche explica cómo el arte público se conecta con el concepto de democracia, término que implica la desaparición de las certezas sobre el fundamento de la vida social. De ahí la utilización de “agorafobia” para referirse al pánico de la apertura e indeterminación de la vida pública democrática. La invención democrática creó el espacio público, donde el arte público parece ser democrático, pero es conflictivo. Deutsche plantea la utilización del término *esfera pública*, ya que implica designar un espacio de interacción discursiva acerca de los asuntos políticos. Por tales motivos, el arte público opera en la esfera pública —según Deutsche— no como una actividad preexistente, sino producido por la actividad política (2008). En este sentido, podemos considerar que la obra de Sonia Madrigal opera en una esfera pública y remite a las condiciones que las conforman, pero al mismo tiempo cambia estas condiciones. Asimismo, las acciones plantean la disolución entre las dicotomías cerradas de lo público y lo privado, evidencian las exclusiones y se construyen en el acto.

Como metodología se incorporó un planteamiento feminista a partir de los posicionamientos de Gloria Anzaldúa con su propuesta auto-historia-teoría, la cual retoma la experiencia encarnada, la memoria y la narrativa como herramientas analíticas, y considera a la subjetividad como un posicionamiento epistemológico (Pitts, 2026). En este sentido, cada una de las historias, memorias y narrativas que se desarrollan en este proyecto permiten comprender y analizar la violencia de género que se vive en esta territorialidad.

El texto se articula en tres apartados: la asociación entre violencia de género y los espacios de alta marginalidad en la obra de Madrigal; la experiencia estética de la obra; y finalmente, el potencial del proyecto para nombrar y darle voz a las mujeres.

Territorios del miedo: la experiencia de violencia de género

La artista Sonia Madrigal vive y trabaja en Nezahualcōyotl, Estado de México. Su obra reflexiona sobre la relación entre el territorio y el género, y ha sido expuesta en diversos países de Europa, Latinoamérica y Estados Unidos. Asimismo, su práctica artística ha buscado incidir en su entorno cercano y es cofundadora de Mal d3 ojo, una galería de arte ubicada en Nezahualcōyotl (Madrigal, 2025). Siguiendo sus interés por comprender el territorio desde una perspectiva de género y por su íntima relación con Ciudad de Nezahualcōyotl, la artista conceptualizó en 2014 el proyecto *La muerte sale por oriente* con la finalidad de visibilizar, denunciar y luchar contra la violencia de género en Chimalhuacán, Nezahualcōyotl y Ecatepec, municipios del Estado de México.

Son territorios marcados por una alta vulnerabilidad social y elevados índices de violencia contra las mujeres. Chimalhuacán ha sido señalado como un lugar con un número significativo de feminicidios. De acuerdo con datos de Data México, en 2020, el 55.8% de la población se encontraba en situación de pobreza moderada y el 13.1% en pobreza extrema. Entre las principales carencias sociales identificadas estaban la falta de acceso a la seguridad, a los servicios de salud y a la alimentación (Data México, 2020-2024). Además, en Nezahualcōyotl, 44 de cada 100 mujeres han sido víctimas de violencia en la vía pública (Posta, 2023).

En este contexto y en correspondencia con los ejes de vulnerabilidad propuestos por Patricia Hill Collins, las mujeres que viven en esta zona experimentan una desigualdad interseccional no sólo por su condición de género, sino también por el estrato socioeconómico (Hill Collins, 2019). Desde esta perspectiva, el proyecto *La muerte sale por oriente* muestra que existe una relación estrecha entre la violencia de género y el espacio geográfico donde se vive y se habita. A pesar de que la violencia de género en el espacio público se sufre de manera generalizada y tiene raíces vinculadas profundamente a los elementos estructurales de la violencia, existen territorios donde esta problemática se agudiza.

En este contexto, la aportación del proyecto artístico *La muerte sale por oriente* consiste en evidenciar cómo en la zona oriente, las condiciones de peligro son mayores en comparación con las zonas poniente, norte y sur de la Ciudad de México. De esta forma, el proyecto se introduce en la discusión sobre las teorizaciones del espacio público, y plantea la necesidad de reconocer que existe una distribución desigual de la violencia de género en el territorio. Chimalhuacán, Nezahualcóyotl y Ecatepec son espacios con altos índices de inseguridad y pobreza donde las desigualdades se intensifican, exponiendo a las mujeres a un mayor riesgo. Adicionalmente, la precariedad laboral y la necesidad que tienen las personas por desplazarse diariamente a las zonas de mayor concentración económica, ocasionan que las mujeres deban recorrer largas distancias y transitar en horarios nocturnos, incrementando su vulnerabilidad en el espacio público.

Para dar cuenta de la relación de la violencia de género y la zona oriente, en la primera parte del proyecto —que corresponde a la fotografía documental— se registraron varias acciones y manifestaciones colectivas contra la violencia de género en estos espacios, como la colocación de cruces en Chimalhuacán en 2015 y 2016, la recolocación de cruces en 2016, el séptimo aniversario luctuoso de Mariana Lima Buendía en 2017 y el feminicidio de Valeria Teresa Gutiérrez Ortiz también en 2017, entre otras acciones colectivas.

Sobre esta fase comentaré las fotografías que documentaron la colocación de tres cruces rosas en Chimalhuacán en noviembre de 2015. Esta acción fue iniciativa de Irinea Buendía, madre de Mariana Lima Buendía, quien fuera víctima de feminicidio en 2010 por su esposo, Julio César Hernández Ballinas. En un inicio, este hecho fue clasificado como suicidio. Irinea Buendía y su esposo iniciaron un proceso de exigencia de justicia, que terminó en 2015 cuando la Suprema Corte de Justicia de la Nación reabrió el caso y lo reclasificó como feminicidio. Las fotografías documentan estas acciones, desde el traslado de las cruces de grandes dimensiones hasta su colocación. La serie fotográfica no establece una conexión explícita con los feminicidios ocurridos en Ciudad Juárez; sin embargo, utiliza las

cruces rosas que se han convertido en un símbolo del feminicidio a partir lo ocurrido en Ciudad Juárez.² Esto pone en evidencia la violencia que ocurre en la zona, pero también las diferentes formas en que las mujeres han resistido a estas condiciones: no son agentes pasivos, sino que responden y transforman su entorno.

La segunda fase del proyecto consistió en la instalación de espejos en forma de siluetas de mujeres en distintos espacios públicos de Nezahualcóyotl y Chimalhuacán. Esta acción remite a las mujeres desaparecidas que no han regresado a casa. Los espejos reflejan el espacio circundante y hacen presente la ausencia. Al mismo tiempo, al reflejar a cualquier persona, muestran que todas las mujeres pueden ser víctimas de la violencia feminicida. Esta fase del proyecto refuerza la relación directa de la violencia de género y el espacio público, lo que pone en evidencia esta desigualdad geográfica.

Finalmente, la tercera fase del proyecto fue la realización de un mapeo digital colectivo para geolocalizar los sitios donde han ocurrido feminicidios. Los registros se construyeron a partir de notas periodísticas disponibles en la web, así como de algunas organizaciones y personas que ya contaban con mapeos previos (Madrugal, 2025). Históricamente, la realización de mapas ha sido una estrategia utilizada para conocer, dominar y explotar el territorio; sin embargo, es necesario considerar que estas representaciones son realizadas desde miradas hegemónicas y dominantes, que deciden qué se debe representar y qué no. En respuesta a esto, se ha propuesto la cartografía crítica como un recurso para visibilizar todo lo que ha quedado fuera de los márgenes

² Las cruces rosas han sido utilizadas para evidenciar los feminicidios ocurridos en Ciudad Juárez desde la década de los noventa. En el desierto de Ciudad Juárez fueron clavadas en la tierra muchas cruces de madera pintadas de rosa por madres, padres, hermanas y hermanos, ya que ahí fueron encontrados los cuerpos sin vida de las víctimas de feminicidio. Las cruces han formado un panteón en el que han quedado grabados los nombres de las mujeres asesinadas. Aunque los feminicidios en esta zona fronteriza difieren de las condiciones vividas en la zona oriente de la Ciudad de México y la zona que colinda con el Estado de México, las cruces rosas con los nombres se han convertido en parte del imaginario del feminicidio y en símbolo del sufrimiento de las mujeres.

nes y que no quiere ser representado (Crampton, J. y Krygier, J., (2005). El mapeo propuesto por el proyecto *La muerte sale por oriente* puede entenderse como una cartografía crítica³ en el sentido de visibilizar lo que se ha evitado mencionar o representar. En dicho mapa se observa una prevalencia mayor de feminicidios en el Estado de México, especialmente en la zona oriente, mientras que la zona poniente de la Ciudad de México tiene una incidencia menor.

Entre presencia y ausencia: sobre la experiencia estética

Además de dar cuenta de la interrelación entre la violencia de género y la desigualdad territorial, el proyecto *La muerte sale por oriente* en tanto práctica artística contemporánea, debe analizarse desde el plano de lo estético. La propuesta de Sonia Madrigal es una obra compleja que integra múltiples elementos de manera interdisciplinaria, lo cual permite situarla en lo que se ha denominado como “nuevo arte público”, concepto desarrollado por Mara Polgovsky para dar cuenta de las transformaciones en las prácticas artísticas que inciden en el espacio público desde finales del siglo XX. En su análisis, Polgovsky identifica el sismo de 1985 en la Ciudad de México como un momento coyuntural para el arte contemporáneo mexicano, ya que a partir de ese acontecimiento emergió una sociedad civil cuyos

³ Dentro del campo del arte feminista existen múltiples ejemplos en los que se han utilizado las cartografías como un recurso de denuncia. Por ejemplo, entre muchos otros podemos mencionar: *Tres semanas de mayo* (1977), de la artista estadounidense Suzanne Lacy; o *En la plaza-En la casa-En la cama. Ensayo para una cartografía feminista* (2012), realizada por el colectivo argentino Mujeres Públicas; *Cartografía* (2012-presente), de FuentesRojas/Tania Andrade; *Mapas de supervivencia* (2018), por la artista mexicana Lorena Wolffer; y el *Proyecto Estado de Emergencia: Puntos de dolor y resiliencia en la Ciudad de México*, realizado por Lorena Wolffer, María Laura Rosa y Jennifer Tyburcy. Estos proyectos han dado cuenta de la violencia de género en diferentes lugares de Estados Unidos y Latinoamérica. En este sentido, la cartografía de Mariscal se inscribe con un recurso de denuncia ampliamente utilizado en el campo del arte feminista.

proyectos buscaban la reconstrucción tras el desastre. Este proceso implicó una reconfiguración profunda de lo público y de las prácticas que en él se desarrollan (Polgovsky, 2023). De manera paralela, Michael Warner (2008) define lo público como una entidad inestable que no puede señalarse ni mirarse de frente. En este sentido, lo público aparece y desaparece, se expande, transforma y dialoga con distintas temporalidades. Asimismo, se construye mediante una relación circular entre discurso y práctica. De acuerdo con esto, la propuesta de Sonia Madrigal se inscribe en esta concepción dinámica e inestable de lo público, pero vinculada a un compromiso social. Adicionalmente, su trabajo articula la fotografía documental con intervenciones en el espacio público y con dispositivos digitales, lo que evidencia la complejidad de la obra y su interrelación con múltiples elementos.

Las diferentes partes del proyecto contienen elementos estéticos. En la fase documental, por ejemplo, las fotografías muestran la marcha realizada en 2016 que partió de Ecatepec y Nezahualcóyotl con destino a Chimalhuacán, y documentan el performance *Rostros de fuego: del bordo a la esperanza*, convocado por la Red Denuncia Feminicidios Estado de México. La acción performática consistió en encender antorchas mientras se escuchaba, como fondo sonoro, un grito de auxilio y denuncia. Las participantes portaban faldas con tiras de tela roja, amarilla, rosa y violeta. Cada color tiene una significación particular: el rojo remite a la sangre y la violencia, el rosa a lo femenino y el violeta a la lucha feminista. De igual forma, las mujeres llevaban flores en las manos a manera de una ofrenda, pero también como un símbolo de vida y esperanza. Las participantes narran las historias de las mujeres víctimas de feminicidio, haciendo presente a las mujeres que ya no están. Al finalizar el performance se continuó el recorrido y, por iniciativa de Irinea Buendía, se colocaron cruces rosas a orillas del Canal de la Compañía, un sitio donde se han encontrado cuerpos de mujeres.⁴ Las fotografías transmiten una experiencia

⁴ El Canal de la Compañía se extiende desde las inmediaciones del volcán Iztaccíhuatl hasta la zona del Lago de Texcoco, for-

estético-afectiva caracterizada por el miedo, la vulnerabilidad y la soledad, evidenciando que la violencia de género no es sólo un dato estadístico, sino también un dolor encarnado. Adicionalmente, cada una de las imágenes que conforma el proyecto da cuenta de la cercanía de la fotografía con las personas y con las problemáticas de las zonas, lo que hace que las imágenes sean íntimas y cercanas.

En este mismo sentido, los espejos —que son parte de la segunda fase del proyecto—, en tanto dispositivos que tienen la posibilidad de reflejar, no se limitan a devolver la imagen a las personas espectadoras, sino que éstas se ven a sí mismas ocupando el lugar de las víctimas, produciendo así un cruce entre el reconocimiento y el extrañamiento. Jacques Rancière (2005) explica cómo las obras artísticas organizan lo visible, lo decible y lo pensable en un determinado espacio. De esta manera, las acciones de Sonia Madrigal transforman los regímenes de visibilidad que determinan qué cuerpos son reconocibles, qué vidas son dignas de duelos y cuáles permanecen excluidas del espacio público. Esto dialoga con lo expuesto por Judith Butler (2004), quien explica que para que una vida sea valiosa y digna de duelo primero debe ser reconocida como una vida que merece ser llorada. A través de diversos marcos normativos se determinan las vidas que son reconocidas como valiosas y aquellas que quedan deshumanizadas e invisibilizadas. La obra de Sonia Madrigal da cuenta de la vulnerabilidad de las mujeres en esta zona, pero la convierte en una forma de resistencia y acción colectiva.

Adicionalmente, el proyecto se puede categorizar como arte público ya que los espejos reorganizan el espacio. Según Mara Polgovsky, hablar de lo público resulta complejo, ya que toda práctica artística se dirige a un público; sin embargo, éste no debe limitarse a las obras que critican el régimen de representación estética o política, sino que articula nuevas formas de habitar el espacio, de vincularse afectivamente con otras

mando un sistema de aguas negras a cielo abierto. Un bordo separa las zonas habitadas del canal mostrando cómo la violencia feminicida y la condición de género se entrelazan con la pobreza y la desigualdad territorial.



Imagen 1 | Sonia Madrigal (2014-), *La muerte sale por oriente*, Fuente: <https://soniamadrigal.com/projects/lamuertesalepororiente/>

personas y de producir esferas de pertenencia (Polgovsky, 2023). En este sentido, la instalación de siluetas femeninas opera como un dispositivo de visibilización y denuncia contra el feminicidio que ocurre en estas zonas, pero también como un acto de resistencia.

Nombrar para existir

Existe un debate en torno a las posibilidades de incidencia social que tiene el arte, ya que éste se rige primordialmente por el campo de lo estético. La cuestión central es cómo esta práctica artística puede tener efectos en lo social. En este sentido, desde sus orígenes en la segunda ola del feminismo, el arte feminista se ha constituido como una vanguardia con una consigna social explícita, orientada a la lucha contra la violencia de género (Antivilo, 2006: 16-19). Siguiendo las búsquedas del arte feminista, estas prácticas no inciden de manera directa en el ámbito jurídico, pero sí tienen la capacidad de intervenir en el plano simbólico, modificando las estructuras que normalizan y perpetúan la violencia de género.

En correspondencia con lo antes expuesto, el acto de vincular la violencia de género con una territorialidad desde componentes afectivos le permite al proyecto incidir en el ámbito social. A través de la fotografía



Imagen 2 | Sonia Madrigal (2014-), *La muerte sale por oriente*, Fuente: <https://soniamadrigal.com/projects/lamuertesaleporeloriente/>

documental se busca dar cuenta de lo ocurrido, resistir al borramiento y producir memoria.

Muchas de estas acciones son efímeras, por lo que el registro mediante la fotografía documental se convierte en un dispositivo estético para impedir su desaparición. Por ejemplo, se registró la acción realizada en mayo de 2016, dado que la presidenta municipal de Chimalhuacán, Rosalba Pineda, ordenó retirar dos cruces rosas que habían sido colocadas como denuncia ante los feminicidios. En respuesta a este hecho, Irinea



Imagen 3 | Sonia Madrigal (2014-), *La muerte sale por oriente*, Fuente: <https://soniamadrigal.com/projects/lamuertesaleporeloriente/>

Buendía, junto con organizaciones civiles y familiares de las víctimas, lanzó el 29 de mayo de 2016 la convocatoria “Llenemos de cruces Chimalhuacán”. Las fotografías dan cuenta de lo ocurrido desde un posicionamiento estético y político que denuncia las condiciones de las zonas. En este sentido, una fotografía representa a una mujer que confronta directamente a la cámara mientras sostiene un cartel con la fotografía de otra activista y el texto: “No se pueden romper todas las cadenas menos una. No se puede decir que uno quiere eliminar la explotación y la opresión, pero quiere que persista la opresión de la mujer por el hombre (...)”. Se trata de una fotografía en la que la mirada de la activista se cruza con la de la persona espectadora y que, además, también porta el retrato de otra mujer (imagen 2).

Otra acción colectiva que documenta el proyecto de Sonia Madrigal es el séptimo aniversario luctuoso de Mariana Lima Buendía, realizado el 1 de julio de 2017. En esta ocasión, Irinea Buendía pronunció un discurso y colocó tres cruces rosas de cinco metros de altura frente al palacio municipal. En su intervención denunció la impunidad institucional, ya que Nezahualcóyotl forma parte de la Alerta de Violencia de Género. Las fotografías registran el proceso completo, desde el traslado hasta la instalación de las cruces, así como las consignas inscritas: “Reparación del daño”, “Justicia” y “Verdad”. Una fotografía particularmente significativa muestra una cruz con la palabra “Verdad” junto a una persona que porta un chaleco con la palabra “Gobierno”, estableciendo una confrontación visual directa entre la exigencia de justicia y la responsabilidad del Estado (imagen 3).

Adicionalmente al registro de la fotografía documental, el mapa colectivo le otorga a cada punto geográfico una historia, un nombre y un contexto. La despolitización de las acciones contra la violencia de género puede ocurrir cuando las historias de las víctimas y sus familias se pierden, lo que ocasiona una desconexión con el dolor producido. De ahí la importancia de que el proyecto integre la fotografía documental y el mapa colectivo, ya que esto implica dar cuenta de un lugar de existencia en el territorio.

Conclusión

El proyecto *La muerte sale por oriente*, de Sonia Madrigal, permite considerar al arte público no como un mero dispositivo de representación, sino como una práctica que distribuye lo que se puede sentir y decir en contextos de alta vulnerabilidad y marginalidad, donde las mujeres han sufrido violencia de género en reiteradas ocasiones. A través de la fotografía documental, la instalación de espejos en el espacio público y la realización de un mapa colectivo se construyen formas de resistencia. Esto permite visibilizar la relación entre la violencia de género y el espacio público, pero también evidencia una distribución territorial desigual, por lo que violencia de género también está marcada por un lugar que habitan las mujeres.

Adicionalmente, la manera en cómo logra el proyecto una incidencia en lo social radica en que le da nombre y forma al dolor que produce la violencia de género en estas zonas, y da cuenta de las personas desaparecidas a través de recursos estéticos, afectivos y subjetivos. Finalmente, estas acciones se convierten en estrategias que exponen las condiciones precarias, pero también muestran cómo las mujeres han respondido y resistido continuamente a la violencia.

Bibliografía

- Antivilo, J. (2006). *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías: arte feminista nustramericano*. Tesis de posgrado, Universidad de Chile.
- Butler, J. (2004). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Barcelona: Paidós.
- Crampton, J. y Krygier, J. (2005). An Introduction to Critical Cartography, en *ACME: An International E-Journal for Critical Geographies*, vol. 4(1), 11-33.
- Deutsche, R. (2008). *Agorafobia, Quaderns Portàtils*, Barcelona: MACBA.
- D'Ignazio, C. y Klein, L. (2016). *Feminist Data Visualization*, en IEEE Vis Conference.
- Giunta, A. (2019). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. México: Siglo XXI Editores
- Gobierno de México (2020-2024). *Data México*. Consultado en <https://www.economia.gob.mx/datamexico/es/profile/geo/chimalhuacan#equidad> el 10 de enero de 2026.
- Hills Collins, P. (2019). *Interseccionalidad*. Madrid: Ediciones Morata.
- Madrigal, S. (2025). Proyecto *La muerte sale por Oriente*, <https://soniamadrigal.com/projects/lamuertesalepororient/> consultado el 8 de diciembre de 2025.
- Pitts, A. (2016). Gloria E. Anzaldúa's Autohistoria-teoría as an Epistemology of Self-Knowledge/ Ignorance. *Hypatia*, 31(2).
- Polgovsky, M. (2023). *The New Public Art Collectivity and Activism in Mexico since the 1980s*, Austin: University of Texas Press.
- Posta (2023). *Nezahualcōyotl, municipio con elevado índice de violencia contra las mujeres*. Consultado en <https://www.posta.com.mx/mexico/nehualcoyotl-municipio-con-elevado-indice-de-violencia-contra-las-mujeres/v11530315> el 6 de enero de 2026.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Warner, M. (2008). *Públicos y contrapúblicos*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

Todas las imágenes: © Sonia Madrigal
@sonicarol soniamadrigal.com

Danzar en época de guerra. Una mirada al expresionismo alemán y a las raíces del butoh

Dance in times of war. A view to the german expressionism and the roots of butoh

NAYELI PÉREZ MONJARAZ*

Resumen

En este texto nos acercaremos desde una mirada filosófica y antropológica a algunos fenómenos que permearon la construcción de la danza en la época de pre y posguerra, específicamente bajo dos contextos socioculturales: por un lado, desde algunas manifestaciones estéticas que emergieron durante la época del expresionismo alemán y, por otro, a partir de un breve acercamiento a las raíces de la danza butoh en Japón. Esta revisión nos permitirá reflexionar acerca de la importancia de la experiencia del cuerpo en la construcción del sentido social, singularmente, dentro de contextos de crisis profundos.

Palabras clave • crisis, cuerpo, danza, sentido

Abstract

In this text I propose to delve into a philosophical and anthropological review of some phenomena that permeated the construction of dance in the prewar and postwar era, specifically under two sociocultural con-

texts: on one hand, from some aesthetic manifestations that emerged during the time of German expressionism and, on the other, from a brief approach to the roots of butoh dance in Japan. This critical review will allow us to understand the importance of the body experience in the construction of social sense, especially in a context of deep crisis.

Keywords • crisis, body, dance, sense

Enfrentar la vida en época de crisis —comprendida como un fenómeno social que ocurre cuando el mundo de lo conocido (cultural, económico, ambiental) comienza a mostrar rupturas y fragilidades, y en el que se asoma la muerte de lo que sostenía el aparente equilibrio de la habitualidad— se vuelve en la actualidad un tema de reflexión primordial para las ciencias sociales. Hoy en día, cuando las dinámicas culturales se sumergen en una profunda desigualdad social, en condiciones subsumidas a la guerra —incluso masacres— dentro de un deterioro ambiental sin precedentes,

* **NAYELI PÉREZ MONJARAZ** | Doctora en Filosofía. Disciplinas de trabajo: antropología y filosofía de la experiencia del cuerpo. Escuela Nacional de Antropología e Historia • <https://orcid.org/0000-0002-4219-3715> • nayelisol@msn.com

FECHA DE RECEPCIÓN: 20 de enero de 2026 • FECHA DE ACEPTACIÓN: 15 de abril de 2026.

Citar este artículo como: PÉREZ MONJARAZ, N. (2026). Danzar en época de guerra. Una mirada al expresionismo alemán y a las raíces del butoh. *Revista Nodo*, 20(40), enero-junio, pp. 176-186. doi: 10.54104/nodo.v20n40.2472

adquiere una relevancia primordial comprender las implicaciones que tiene el desmoronamiento de lo conocido comandado bajo ciertos códigos sociales, culturales e históricos particulares y, a partir de ello, preguntarnos cómo puede emerger una búsqueda para arribar a nuevas formas de dar sentido¹ a la vida. Es en este sentido que en este ensayo me interesa aproximarme a una pregunta: ¿qué papel ocupa el cuerpo² como eje de la expresión estética dentro de esta construcción y reconstrucción del sentido social, precisamente cuando dicho sentido ha mostrado la fragilidad de sus límites?

Es importante aclarar que este ensayo deviene de una reflexión antropológica-filosófica a partir del análisis de textos, en la que no se pretende hacer un análisis dancístico comparativo, mucho menos desde un punto de vista coreográfico. Se busca, en cambio, de-

¹ En este artículo nos referimos al *sentido* (retomando la propuesta de Gilles Deleuze) como categoría de análisis estético que no necesariamente corresponde a los significados del lenguaje ni a su estructuración lógica; por ende, el sentido no puede ser objeto de representación. Miraremos al sentido precisamente como la expresión que desborda las estructuras del lenguaje y sus representaciones. Desde esta perspectiva, en el *sentido* se encontrará la dimensión experiencial del cuerpo, en donde lo paradójico, aquello incluso inabarcable, puede expresarse. Y, respecto a éste, el *sinsentido* aparecerá simplemente como la expresión de la proliferación múltiple y paradójica del sentido, es decir, aparece como un elemento inherente a este último. Para ahondar más en este tema se puede revisar Deleuze, *Lógica del sentido* (Madrid: Paidós, 2011: 47-57).

² Entendemos al cuerpo como un conjunto de prácticas dentro de una duración temporal sostenida culturalmente, inmersa de igual forma en el devenir de la experiencia sensible y afectiva de lo humano. Es decir, el cuerpo se constituye a partir de un conjunto de significaciones y de prácticas sociales, como advierte Raymundo Mier: “la corporalidad en su devenir afección y pasión revela el juego inmerso en la dinámica social, sus patrones de composición” (Mier, 2009: 4). Aparece, por ello, “bajo dos calidades distintas; por una parte, el cuerpo significado, sometido a todos los juegos de normatividad, institucionalidad, técnicas específicas, disciplinas, ordenamientos rituales, génesis simbólica de las identidades; y, por otra parte, el cuerpo como el lugar de la acción de afección, impulso y creación, lugar de perturbación, pero también perturbador, de incidencia sobre el campo de la significación” (Mier, 2009: 6) Miraremos al cuerpo, entonces, como a la expresión de esta tensión que señala, por un lado, los horizontes normativos, los regímenes de inteligibilidad y significación y, por otro, su capacidad de perturbación.

sarrollar una discusión estética que, desde el estudio de algunos momentos históricos determinantes que motivaron la emergencia del arte moderno, con importantes repercusiones en la danza, nos permite reflexionar acerca de la importancia de la experiencia estética del cuerpo en la construcción y reconstrucción del sentido social. Este análisis parte de una discusión interdisciplinaria en la que, debido a la complejidad de los fenómenos sociales que se toman como ejemplo, requiere de una mirada filosófica, antropológica, estética e histórica. Para abordar este cuestionamiento tomaremos dos ejemplos: el contexto socio-cultural bajo el cual emergió el expresionismo alemán y el contexto sociocultural bajo el cual emergió el butoh.

Para comenzar me gustaría compartir una imagen:

una serie de cuartos, uno detrás de otro atravesados por una puerta, una detrás de la otra. En el primer cuarto se alcanza a ver una mujer caminando y, casi a su lado, aparece otra que arrastra una tela con un gran cúmulo de tierra. Esta última suelta de pronto la tierra en el piso, mientras la otra mujer se recuesta boca abajo. La que se encuentra de pie, con zapatillas y vestido negro, sostiene una pala en la mano, mientras la otra, con vestido blanco, sigue recostada y toca con sus pies descalzos el cúmulo de tierra. De pronto, la primera comienza a lanzar tierra sobre la chica que está en el suelo, mientras ésta intenta moverse lentamente y comienza a bailar, casi arrastrándose boca abajo. Se escucha música de ópera en el fondo y, tras ella, rasguña el sonido de la pala rozando el piso. La mujer de pie continúa lanzando palas repletas de tierra sobre la chica que yace arrastrándose. Con su vestido blanco sucio de tierra, continúa moviéndose: se arrodilla, se agacha, acaricia la tierra, arquea la espalda, estira los brazos de manera liviana mientras la tierra continúa cayendo de forma violenta en su cara, en su pelvis, en sus piernas. Se empuja con los brazos, se levanta un poco y vuelve a caer, intenta colocarse boca arriba y una bocanada de tierra hace rotar su cuerpo de nuevo. En cuclillas acaricia un poco la tierra en círculos mientras la pala no deja de gruñir crudamente con su roce en el piso, y una y otra vez se lanza

contra ella, violentamente sigue cayendo la tierra sobre su cuerpo. Sin embargo, la mujer que danza reptando sobre el piso, se aferra a su movimiento...³

No es la imagen de una danza de la ligereza de la estética clásica, aquella que intenta liberar al bailarín de su peso y que, en sus movimientos, puede presumir de la ausencia del suelo para hacer paisajes de la simetría. Aquella danza que dibuja cuerpos elásticos que parecieran no doler, que no necesitan luchar con la fuerza de gravedad pues están diseñados para elevarse: *cuerpos-forma*, casi sin articulaciones y sin huesos, que saltan, se suspenden y defienden sus figuras en la verticalidad.⁴ Es, en cambio, la danza de la expresión casi abrupta del cuerpo en su ligereza y en su pesadez, tanto en el dolor como en el placer; es la danza de la respiración explícita en la que el sudor, el desequilibrio o los gestos incomprensibles también pueden ocupar un lugar. Con esta imagen podemos preguntarnos: ¿qué motivó esta nueva forma de danzar?

Podemos decir que esta nueva vertiente de la danza empezó a gestarse a partir del periodo de preguerra y entreguerras —justo a finales del siglo XIX y que se consolidó en el siglo XX, particularmente en Alemania y en Estados Unidos—, precisamente como una nueva expresión estética que nació como respuesta al contexto de crisis que enfrentaba la sociedad de aquella época y, en gran medida, que se manifestó en contra de la estructura institucional de la danza clásica que se imponía desde el siglo XVII. Era la danza moderna y emergió como un reclamo ante la bella apariencia y las narraciones del ballet que reducían la danza a una sucesión de figuras planas, de posiciones y esquemas de

corporalidad que no permitían una exploración más abierta del movimiento y que, además, no coincidían ya con la realidad social de aquel momento, dentro de un contexto que se encontraba sumergido en el caos y la incertidumbre. La Primera Guerra Mundial se acercaba y, con ella, la suma de contradicciones de la sociedad industrial bajo las cuales se erigió el mundo moderno occidental se hacía cada vez más evidente. Las desigualdades económicas se acrecentaban como producto de la acumulación de los medios de producción y del capital por la nueva élite de la burguesía, mientras la miseria crecía en los campos y en las grandes urbes, y la noción del individualismo se arraigaba acompañando la idea de libre competencia dentro de un mundo que navegaba cínicamente en la inequidad. En este contexto fue inevitable observar las profundas grietas bajo las cuales se erigía el ideal de la “modernidad” y del “progreso” para, así, comenzar a expresar sus absurdas contradicciones.

Fue entonces la crisis constante la que caracterizó a esta época; arrojó a diversos sectores de la sociedad a un fuerte cuestionamiento respecto a lo que hasta entonces había normado sus categorías éticas, políticas y estéticas, y los sumergió en un cuestionamiento sobre la existencia misma. Bajo este contexto, pintores, escritores, bailarines, artistas de diversas índoles, comenzaron a buscar otras formas de dar sentido a una realidad cada vez más dolorosa que se alargó al periodo de entreguerras y de posguerra. Para crear volcaron su inquietud, por un lado, hacia el arte popular y lo llamado “primitivo” o “exótico” de las colonias y culturas concebidas como lejanas —en Asia, África, Oceanía—. Y, por otro, se sumergieron en una exploración de los propios márgenes que atravesaban su realidad social —la gente enferma, cansada, viviendo en la miseria de las grandes urbes, de las trabajadoras sexuales o los vagabundos que dibujaban los márgenes de la sociedad “moderna” —.

Explorar los bordes de su propia cultura y los límites contradictorios de su sistema social les permitió encontrar otro sentido de la vida, en el que tanto la angustia como lo amorfo de su realidad formaba parte de la creación artística.

³ Fragmento de la coreografía *Black and White dancer*, de la película *Pina*. <https://www.youtube.com/watch?v=iz89-jsxBYY>

⁴ Sobre el tema de la ligereza y el peso del cuerpo se puede consultar el texto de Marie Bardet, *Pensar Con mover. Un encuentro entre danza y filosofía* (Buenos Aires: Ed Catus. Serie Occurus, 2012). Por otro lado, Jean-Luc Nancy ha trabajado el tema del peso no sólo en la danza, sino en la construcción del sentido a partir del cuerpo. Para ello se pueden consultar *El sentido del mundo* (Buenos Aires: La Marca, 2003), *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma* (Buenos Aires: La Cebra, 2015), o *Corpus* (Madrid: Arena Libros, Madrid, 2016).

Fue entonces que en la danza apareció una de sus raíces determinantes: el expresionismo. Esta manifestación, como es sabido, emergió junto con la efervescencia de los movimientos de los primeros veinte años del siglo XX: los cubistas y fauvistas en París, los artistas de “Die Brücke” en Dresden, el grupo “Blaue Reiter” en Munich o el dadaísmo en Zurich comenzaron a romper con el arte clásico, naturalista e incluso impresionista. A pesar de su pluralidad, estos movimientos coincidían en la experiencia de decadencia de su realidad. La vida de la preguerra y, posteriormente, de entreguerras, se evidenciaba cruda; un entorno derruido era el marco de aquellos valores antes concebidos como únicos. En ese momento los artistas decidieron defender un arte más personal e intuitivo a través del que pudieran expresar sus deseos, sus miedos, su dolor.

En esta época, los artistas —en un primer momento los plásticos—, despojados de una identidad clara y de tecnicismos artísticos o académicos, comenzaron a buscar, a través de trazos recios y angulosos, sin apearse a las formas representativas de la realidad y del cuerpo mismo, dar una mirada a la parte más abstracta o más oscura de la vida. Así podemos ver, por ejemplo, los grabados de “Die Brücke”, en los que —como escribiría Herzog (1995)— las imágenes podían transmitir “esa experiencia sensual y táctil de labrar el bloque de madera con cuchillo y gubia, de excavar violentamente su superficie, de hacer muecas o hacer saltar astillas, de formarlas plásticamente y otorgarle cualidades escultóricas” (1995: 16). Con efectos duros y ásperos, con trazos crudos o incluso amorfos, lograron dar una imagen rica en contrastes que intentaba dirigir la mirada más a la experiencia propia de los artistas. Fuera de toda anatomía, la deformidad, el desbordamiento de los contornos y los límites de las figuras fueron ocupando el espacio expresivo.

A partir del movimiento de “Die Brücke”, dirá Herzog: “El grado de ‘deformación’ de elementos aislados de un paisaje, de un rostro o de un cuerpo quedaba totalmente a juicio del artista que no tomaba las escalas dadas objetivamente, sino que las ordenaba de nuevo y sopesaba conforme al significado dado por él a cada parte aislada” (1995: 16).



Fragilidad. Bailarinas: Makiko Tominaga y Eugenia Vargas. Foto cortesía de © Alberto Guzmán.

Comenzó una tendencia a la síntesis en donde las formas eran liberadas de lo accesorio para expresar con fuerza lo necesario. Poco a poco las leyes anatómicas empezaron a perder obligatoriedad mientras se exploraban los trazos de franjas y superficies. Los aspectos de la individualidad empezaron a ser irrelevantes, y la tendencia a la representación perdió fuerza.

Con el expresionismo, el propio trayecto del acto creativo comenzó a cobrar una importancia sin precedentes. Sumergirse en lo impredecible de la propia acción los llevó a adentrarse en un cuestionamiento constante acerca del sentido del arte y de la vida misma y, con ello, de su propia identidad: ¿quiénes somos?, ¿quiénes son los otros? Estas interrogantes se abrieron poco a poco hacia la pregunta por lo irrepresentable, por aquello que por su extrañeza misma no gozaba ya de un significado claro dentro del mundo común, un mundo que, sin duda, perdía su sentido a pasos agigantados mientras la guerra se avecinaba. Fue entonces cuando el foco de creación se centró en la experiencia de sus propias heridas y en una exploración de esa parte sombría que también configuraba su existencia.

Así, el arte abrió sus puertas a una expresión transgresora y más intuitiva en la que el inconsciente, lo acallado, lo oscuro e incluso lo prohibido, tomaba nuevos lugares en la vida social. Surgieron preguntas como ¿qué es el arte?, ¿para qué crear? Esto permitió explorar los límites entre el arte y la vida misma, y experimentar de forma constante la transgresión entre uno y otra. El arte-acción surgió, así con fuerza inusitada, y la idea de las formas estéticas más cercanas a la belleza o a la perfección perdieron sentido. Fue en este contexto que también inició una transformación radical en la danza.

La danza expresionista

Podríamos decir que Mary Wigman introdujo el expresionismo en la danza.⁵ Su creación tuvo la influencia,

por un lado, de los nuevos estudios del movimiento de Dalcroze y del trabajo de Rudolf von Laban. Por otro, de su cercanía con el grupo expresionista de “Die Brücke” y con el grupo dadaísta de Zurich. Propuso una forma de danzar que permitiera expresar sensaciones y emociones, principalmente de dolor, de lo trágico y lo grotesco que mostraban los temores surgidos por la gran guerra. Dentro de su exploración estética buscó igualmente danzar con base en algunas propuestas filosóficas, particularmente sobre algunos textos extraídos del Zaratustra —como lo habría hecho anteriormente Isadora Duncan— y sobre temas inspirados por el Oriente o por las leyendas de la Edad Media. Otorgaba especial importancia a la gestualidad y tuvo influencia de la dramatización japonesa, principalmente del teatro Nō, del que tomó el uso de máscaras como parte del trabajo expresivo en sus danzas.

⁵ En este apartado sólo abordaremos una parte de la propuesta de Wigman, en particular la relacionada con la experiencia de crisis durante la guerra. Su vida y obra tiene ya un vasto estudio que, por fines analíticos y de extensión, sería imposible ahondar en este artículo. No obstante, respecto a la amplitud del análisis de su trayectoria, cabe mencionar la discusión acerca de su estancia entre 1933 y 1945 en Alemania, particularmente respecto a su contribución a las producciones culturales del partido nacional socialista durante esa época. Hay un profundo cuestionamiento acerca de su participación como pilar ideológico de la cultura del cuerpo durante el Tercer Reich, incluso, a pesar de que su arte fuera después denunciado como *degenerado* por el propio partido alemán. Sobre esta etapa de su vida han surgido preguntas como ¿hasta dónde su danza —como la danza alemana, en particular de Rudolph Von Laban— participó en la concepción ideal, corpórea, del llamado “hombre nuevo” del nazismo?, ¿hasta dónde la danza moderna colaboró con el nazismo o fue ocupada como instrumento ideológico?, ¿hasta dónde la estancia de Wigman y la creación de su obra durante esos años se presentó como una colaboración con el sistema o fue un acto de subsistencia para permanecer en su nación y mantener su danza? Debido a los propios límites de este artículo no ahondaremos en este tema. No obstante, sobre este debate existe una amplia bibliografía, entre la que se puede consultar: Wirth Isis (2017), *Danzas macabras bajo la esvástica*, <https://www.danzaballet.com/danzas-macabras-la-esvastica/>; Gaby Levin (2018), *The German choreographer who danced too close to the nazis*, <https://www.haaretz.com/israel-news/culture/.premium-the-german-dancer-who-stepped-too-close-to-the-nazis-1.5413894>; Manning, Susan (1993), *Ecstasy and the Demon: Feminism and nationalism in the dance of Mary Wigman*, Berkeley: University of California Press.



Fragilidad. Bailarinas: Makiko Tominaga y Eugenia Vargas. Foto cortesía de © Alberto Guzmán.

Si intentamos describir su movimiento podríamos decir que se caracterizó por los contrastes violentos entre tensión y relajación: iba del silencio al estruendo, de la detención a las sacudidas, de la extensión completa del cuerpo a una contención absoluta con los brazos y las piernas encogidas hacia el pecho, de la ternura al estallido de violencia. También podía entregarse a los límites del ritmo a partir de un movimiento repetitivo que se acercaba a la experiencia del ritual, lo que la llevaba a fuertes estados afectivos, hasta volver a colapsar en una acción convulsiva. Cabe preguntarnos cómo es que surgió esta forma de concebir la danza.

Para acercarnos a este cuestionamiento retomaré a Daniel Saldaña Paris (2020), quien realiza un análisis acerca de algunos eventos específicos en la vida de Wigman que influyeron en su creación dancística. Saldaña señala que, tras una crisis sufrida después de la Primera Guerra Mundial y recibir a su hermano mutilado en los campos de la guerra, Wigman estuvo una temporada en un sanatorio psiquiátrico. Ahí descubrió otras expresiones de la vida que posteriormente influirían en su danza, como los raptos místicos y la posesión histórica de otras internas. Dice Saldaña Paris:

algo de su obsesión demoníaca, fáustica, le hizo comprender que también en la enfermedad y la locura latía ese fondo inarticulable de impulsos primitivos y ruido bruto que ella buscaba canalizar a través del arte. Me la imagino observando los movimientos obsesivos de las pacientes, las series de repeticiones rituales y los accesos de furia que cualquier interrupción desataba. Me la imagino en una esquina, dibujando con trazos frenéticos el movimiento de los veteranos de guerra perseguidos por alucinaciones; disfrutando, como nadie más podría disfrutarlo, el modo en que esos cuerpos encerrados interactuaban, creando una danza secreta de la que sólo ella tomaba nota (Saldaña, 2020: 141).

Igualmente, explica el autor, Wigman recibió influencia de Hans Prinzhorn, un psiquiatra e historiador del arte que concibió en ese entonces la expresión estética como una vía terapéutica para los enfermos mentales. De esta propuesta, Wigman recuperó las ideas “relati-

vas al valor terapéutico del arte, y también la noción de que todos pueden hacer arte —y danza—, sin importar su condición o estado” (Saldaña Paris, 2020: 142). Podemos decir que a partir de la experiencia tras la guerra, lo importante para Wigman no era ya la idea de belleza o de perfección que perseguía el arte clásico de la danza, sino la expresión franca de una realidad interna que reflejaba el entorno y las experiencias sociales que le acompañaban. Como señalaría Paloma Ramírez (1997), el genio de su danza reside en la expresión “de una oscuridad feroz, terrible, solitaria y profundamente trágica”; su tema era la experiencia humana sobrecogida por el miedo, rodeada de elementos que amenazan su sobrevivencia (Cfr. Ramírez, 1997: 37). Este sentir mostraba una imagen de la realidad que le rodeaba: la guerra, la sensación de la muerte, la violencia. Mary Wigman logró hacer de la experiencia dancística una manifestación estética que transgredía todos los parámetros de la danza convencional, se afirmó en lo desmesurado de la expresión y conquistó por primera vez el lado olvidado en la danza inherente a la existencia humana: lo terrible, el dolor, lo patético, la penumbra y las impurezas del cuerpo. En sus danzas, como en todas las danzas que le seguirían —la danza moderna y la danza-teatro—, el cuerpo se mostraba con sus agitaciones, con el esfuerzo y el cansancio que implicaba la acción del movimiento, que se revelaba en la pesadez de la respiración, en los gestos agotados y sumergidos en su propia afección que rehuía a las sonrisas impostadas.

Esta forma de bailar fue la que permeó las posteriores expresiones dancísticas, y confluía en la generación de la posguerra con la danza moderna en Estados Unidos, en Europa con los movimientos neoexpresionistas, principalmente en Alemania con la danza-teatro de Pina Bausch; y en Japón tuvo un vínculo con la danza butoh de Tatsumi Hijikata y Kazuo Ohno.⁶

⁶ Es importante señalar que el butoh tiene, en sus orígenes, raíces complejas que no pueden reducirse únicamente a sus vínculos con el arte de vanguardia y el expresionismo de Occidente. No obstante, advertir el lazo que tuvo con los movimientos estéticos de Occidente, tanto en artes escénicas como con algunos movimientos literarios anteriores, particularmente de los poetas

Hablaremos un poco de estos dos artistas, considerados los creadores de la danza butoh.

La danza de Hijikata y Kazuo Ohno

Hijikata y Ohno concibieron vínculos creativos entre la tradición japonesa del arte escénico —el teatro Kabuki, el teatro Noh, la danza tradicional (*buyo*)— y el arte de la vanguardia occidental de posguerra —como el dadaísmo, el surrealismo y, especialmente, el expresionismo alemán—. ⁷ En un primer momento, fue Tatsumi Hijikata quien, durante las décadas de los cincuenta y los sesenta, comenzó a explorar con imágenes hirientes o transgresoras a través del movimiento convulsivo de su cuerpo. Con ello buscó construir una nueva estética del movimiento, y lo hizo precisamente en el contexto de posguerra en Japón, en un momento en el que, tras su derrota y durante la posterior ocupación estadounidense, los valores que hasta ese momento regían en su cultura se vieron sumergidos en una crisis.

En esta época emergió en la cultura japonesa un fuerte impulso por reconstruir nuevos valores a través de una necesidad dividida, por un lado, por el deseo de progreso y de tecnificación de la vida que mostraba

malditos, incluso, con algunas propuestas filosóficas, específicamente de Nietzsche, George Bataille o Marx, en las cuales se inspiró Hijikata, nos permite comprender otro sentido de la propuesta estética inicial de esta danza.

⁷ Ohno e Hijikata se formaron en diversos tipos de danza que en ese momento habían arribado a Japón desde Occidente (el jazz, por ejemplo, específicamente para Hijikata). Sin embargo, fue la danza moderna que arribó en el periodo de entreguerras —con la influencia de la escuela de Mary Wigman y *Der Neue Tanz* principalmente— la que tuvo mayor influencia en ellos. Un poco antes de la guerra y después de ella tuvieron contacto con esta nueva danza a través de profesores particulares como Takaya Euguchi, quien fue a Alemania a aprenderla con Mary Wigman, para posteriormente regresar a enseñarla a Japón. Kazuo Ohno fue alumno de Euguchi tiempo antes de la Segunda Guerra Mundial. Cuando ésta terminó, continuó su formación con él. En esta época, Hijikata también intentó ser su alumno, pero Takaya seguía trabajando cercanamente con Kazuo Ohno, por lo que no pudo ser su maestro directo.



Cuerpos en revuelta. Bailarín: Takekeru Kuro. Foto cortesía de © Alberto Guzmán.

Occidente y, por el otro, paradójicamente, la resistencia ante dicha influencia, respecto a la cual intentaron retomar las raíces de su propia cultura. En este contexto de incesantes contrastes y transformaciones surgió la semilla de un movimiento contra-cultural que encontró un campo fértil en la expresión artística de Japón. El influjo del arte de posguerra occidental aunado a la necesidad de transgredir los valores tradicionales que regían el buen comportamiento de su propia cultura, constituyeron el motor de sus nuevas creaciones. Los *happenings* y el teatro de situación comenzaron a tomar auge: actores, músicos y poetas salieron a las calles para irrumpir los espacios y los tiempos de la cotidianidad con acciones que mostraron la inversión de los antiguos valores estéticos y sociales. Con sus creaciones expresaron todo lo que no era bien visto,

como lo irracional o lo grotesco de la experiencia humana.⁸

Bajo este contexto, fue la propia historia de vida de Tatsumi rodeada del contexto de la precariedad del campo y bajo las condiciones críticas de la guerra, lo que permeó la creación de su obra. Hijikata nació en 1929 en la región de Tohoku en Japón, en una zona rural sumamente pobre que el propio bailarín describía como “la colonia que desde tiempos antiguos hasta su época exportaba soldados, caballos y mujeres al Japón central” (Nanako, 2000: 21). Fue el décimo de once hijos; sus padres eran campesinos de los plantíos de arroz. Además de vivir las dificultades de la extrema pobreza recrudescida por los intensos inviernos que caracterizaban a la región, se enfrentaron a las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial, en la que perdieron a varios de sus hijos. En este contexto, a la edad de 23 años, Hijikata decidió dejar su paisaje natal para probar suerte en la ciudad de Tokyo. Sin embargo, la gran urbe lo recibió con un fuerte oleaje de discriminación y desprecio. Tatsumi fue segregado como campesino migrante por una cultura urbana muy cerrada que lo confrontó afectiva e ideológicamente.

Esta etapa marcó su postura estética y política. Hijikata fue encontrando refugio en las zonas marginales de la gran urbe para regresar a una reivindicación de sus orígenes. En estos espacios, motivado principalmente por sus inquietudes creativas respecto a la danza y a la literatura, empezó a vincularse con diversas figuras artísticas e intelectuales de la época.⁹

⁸ Tanto el butoh como el teatro de inicios de los años sesenta en Japón fueron influenciados, entre otras cosas, por la estética gráfica del artista Tanadori Yoko, quien diseñó diversos sets para ellos. Él propuso la estética del mal gusto, enfatizando en lo feo y lo irracional del arte (Cfr. Masson, 1988: 147).

⁹ Se introdujo en la lectura de escritores franceses como Sade, Lautréamont, Arthur Rimbaud, Antonin Artaud y Jean Genet, e igualmente de algunos filósofos como Friedrich Nietzsche o Georges Bataille, a los que leyó vorazmente y que le permitieron explorar su propia sensación de marginalidad. Por otro lado, el novelista, ensayista y dramaturgo Yukio Mishima fue uno de los artistas japoneses más próximo a Hijikata. Trabajó de cerca con el bailarín en la configuración ideológica y estética de sus primeras obras.

Tatsumi desarrolló así una pasión por la naturaleza cruda, hermosa y cruel de lo que representaban sus raíces: el trabajo duro del campo que lastimaba los cuerpos; la tierra y el lodo; los árboles y las hojas secas, incluso el dolor sentido ante la pobreza. Esta experiencia fue determinante en su danza. Decía: “En la adolescencia, la tierra oscura de Japón fue mi maestra en diversas formas de caer. Debo llevar al teatro ese sentido del andar” (Hijikata, 2000: 7). Afirmó también: “la estación de primavera en Tohoku con su abundancia de lodo le motivó a bailar” (Kurihara, 2000: 24). Esta forma de concebir sus orígenes fue también, y de manera radical, una crítica a la realidad contemporánea que vivía.

Desde su propuesta había que romper con el sentido normado que atravesaba el cuerpo y que pertenecía a la estructura político, moral y económica del sistema capitalista. Hijikata encontró en la danza una forma de protesta, o más aún, de transgresión de aquellas instituciones hegemónicas. Y lo hizo a partir de una propuesta particular: había que apelar a la configuración y la desconfiguración de los cuerpos. Es decir, para el bailarín, la importancia de la manifestación estética de la danza residía en el trabajo con el cuerpo y en el estudio de su acción como desvío, como aquello inútil o sinsentido que, sin embargo, hace proliferar su capacidad creativa. Tatsumi deseaba crear una nueva estética del movimiento que permitiera violentar las categorías duales dominantes instaladas en el cuerpo para así poder bailar, pero no la unicidad del sentido, ni la conciencia unívoca de un individuo, ni la categoría de lo humano separado de la vida animal, o la dualidad de género, o de la belleza y la fealdad; mucho menos la binaridad de la vida y de la muerte. Deseaba más bien bailar lo polívoco o amorfo de la vida misma, pues ¿de qué forma se podía expresar y crear bajo las contradicciones y la crueldad que mostraba la realidad de la modernidad, si no era rompiendo sus propias categorías?

Fue así porque precisamente en el momento en el que Hijikata y Kazuo Ohno danzaban, esa realidad no podía ser sino la más abrupta, aquella en la que la destrucción y la devastación mostraban los confines de la



Bailarín: Taketeru Kuro. Foto cortesía de © Alberto Guzmán.

propia existencia. Ohno e Hijikata vivieron la Segunda Guerra Mundial de distintas formas: Ohno, como soldado,¹⁰ e Hijikata —lo mencionamos antes— como niño habitando una de las zonas rurales más pobres de Japón. Estas experiencias les hicieron revalorar el significado de la vida y de la muerte, y les impulsó a crear nuevos sentidos a través de la propia danza. Algunas de sus obras se basaron en esta vivencia de devastación, como el cortometraje que Tatsumi realizó en 1960: *Navel and the atomic bomb*, en donde Hijikata tomó el papel de un demonio que emergía del mar para

¹⁰ Kazuo Ohno fue teniente en la Segunda Guerra Mundial; peleó en Nueva Guinea, donde fue tomado prisionero después de la rendición de las tropas japonesas al final de la guerra. Ohno relata cómo, de ocho mil soldados que habían ido a Nueva Guinea, seis mil perdieron la vida. A menudo fallecían por la inanición o morían perdidos en aquel territorio desconocido. Recordaba cómo, durante el trayecto en barco de Nueva Guinea a África, iban tirando los cuerpos al mar, uno tras otro. Él decía: *el mar es un cementerio*.

hundir la nave de un niño, recordando las bombas atómicas. Ohno, por su parte, reflejó su experiencia en lo que escribía y en la propia expresión de su danza, en la que una mueca de dolor, una mirada aterrorizada o unas manos retorcidas, petrificadas, podían emerger de sus memorias de la guerra. En uno de sus textos, Ohno escribe:

Una imagen que percibí en estado de ensueño inmediatamente después de comenzada la guerra, una imagen que jamás podré olvidar: partículas de cielo que llovían incesantemente sobre mí, partículas de rocas gigantes, de estrellas. Supe que era inútil correr, no supe si estaba de pie o en cuclillas. Esa roca gigante golpeó la tierra, golpeaba incesantemente, golpeaba al mismo Cosmos, al mismo Universo, me golpeaba a mí (Collini, 1995: 73).

Vivir ese momento en el que el universo entero cae, entrando en el territorio de lo recóndito e impronun-

ciable que es la muerte de todo lo conocido anteriormente, e incluso, de un posible porvenir imaginable, nos empuja a preguntar: ¿cómo enfrentar esa experiencia? ¿Cómo creer en los antiguos valores cuando ninguno de ellos pudo sostener el valor de la vida, cuando la guerra mostró lo efímero e insignificante de la existencia? Lo que quedaba era crear, danzar. Por ello, Kazuo Ohno dice, al recordar la guerra: “Por lo que viví en la guerra yo danzo” (Yoshito, 2004: 119).

Con la danza, Ohno y Tatsumi quisieron dar sentido o expresar el sinsentido de aquel lugar ininteligible que el mundo habitual no podía alcanzar; quisieron comprender desde las sombras de las figuras normadas, desde la noche, desde la propia muerte de la cotidianidad. Y, desde aquel lugar en ruinas, dar otro sentido a la vida y construir a partir de ellas.

En el butoh, dicen sus creadores, cada instante es un renacimiento, pero para renacer hay que abrirse al territorio de lo escondido y de lo desconocido que es la muerte, es decir, tocar el origen que incansablemente produce vida. Así, en cada movimiento, poder danzar el dolor y transformarlo, la ansiedad y transformarla, el placer y transformarlo. ¿En qué? Nunca se sabe. Y en esta metamorfosis incansable poder danzar lo insospechado, danzar la muerte y no soltar el valor de la vida. Ellos señalan: “Quien realmente entiende la luz, debe sumergirse en la oscuridad: el cuerpo debe entrar de nuevo en el útero [...] estamos luchando por luz, nosotros demandamos un nacimiento con cada respiración” (Hoffman, 1987: 129).

Así, en cada inhalación y en cada exhalación, la vida y la muerte se expresan jugando dentro de cada uno de nosotros, inextricablemente unidas, en un juego en el que la vida deleita a la vida en su dolor, en su alegría y en su agonía. En la danza —dirá Hijikata—, “el cuerpo se tiene que mover con la vida, no sólo se debe mostrar la faceta bella, sino también la energía de la muerte, del sexo, de la experiencia consumida por la tristeza o la felicidad” (Jean-Viala, 1988: 123). Y esto implicaba danzar la parte sombría, lo que él llamó *ankoku*, ese lugar fértil del que emerge la vida y en donde ella misma termina: la vida naciendo y muriendo, impulsando y deteniendo cada movimiento del que

danza. *Ankoku* —explica Natzue Nakajima, una de las alumnas de Hijikata— es aquello sin forma, aquello que no se puede expresar en palabras, lo inexplicable, lo destruido o desaparecido, lo que no se puede ver, lo que Hijikata también solía llamar *yami* (sombria oscuridad): “la sensación de algo lleno de contradicción e irracionalidad, algo como el *caos del eterno principio*” (Nakajima, 1997: 5). Contactar con aquello escondido y caótico que nos constituye, sentir su voz en el cuerpo, sin una identidad bien definida, sería, entonces, danzar el butoh: eEl cuerpo se muestra tal y como es, dice Hijikata, fundamentalmente caótico. Por ello, Tatsumi señalaba que “a través de la danza nosotros debíamos pintar la postura humana en crisis, exactamente como es” (Hoffman, 1987: 123).

Algunas reflexiones finales

La crisis motivó cada movimiento de la danza. En los ejemplos mencionados, fue ella la que empujó a romper con los paradigmas clásicos y mostró otra forma de vivir el cuerpo y de concebir la existencia misma. Podemos decir que, al interior de las agudas contradicciones vividas en su entorno social, político y cultural, la experiencia creativa de la danza surgió, en ambos casos, como crítica a su contexto habitual de vida. Como una revuelta hacia lo anteriormente conocido



Spectacle de Sankai Juku. Fotografía de Anna Birgit. Dominio público, commons.wikimedia.org

en donde la expresión del cuerpo podía exceder las categorías éticas, estéticas y políticas. Esto permitió que, desde los rasgos gruesos y deformados de los grabados de “Die Brücke”, hasta las primeras manifestaciones del expresionismo en danza, y posteriormente en el butoh, se comenzaran a exceder las formas anatómicas, a transgredir la idea naturalizada de belleza y del devenir normado de los cuerpos, para crear imágenes abruptas, obscenas incluso por su brutalidad —imágenes polimórficas— que permitieron mostrar la viva experiencia de su realidad en ruinas.

Danzar así, transgrediendo el contexto habitual de vida, mostró que no había por qué ocultar los aspectos más sórdidos de la existencia; ni siquiera aquellas zonas que perturban y quiebran una parte íntima del sujeto y del ser social que le mira, porque ésta es una forma



Spectacle de Sankai Juku. Fotografía de Anna Birgit. Dominio público, commons.wikimedia.org

crítica de afirmar la vida como potencia de movimiento y de transformación. Su danza permitió, entonces, expresar y crear dentro de las grietas y las fracturas del mundo conocido. Danzar la crisis y, con ella, dotar de otro sentido a la propia vida. ●

Referencias

- Collini, Sartor Gustavo (1995). *Kazuo Ohno. El último emperador de la danza*. Buenos Aires: Vinciguerra
- Deleuze, Gilles (2011). *Lógica del sentido*. Madrid: Paidós.
- Herzog, Hans-Michael (1995). *El descubrimiento de un medio estilístico: El grabado de Die Brücke*. Centro Atlántico de Arte Moderno, Cabildo Insular de Gran Canaria. Las palmas de Gran Canaria: Tabapress.
- Hoffman, Ethan (1987). *Butoh. Dance of the dark soul*. New York: Apertur Foundation.
- Hijikata, Tatsumi (2000). *To prison*. Translated from the Japanese to English by Nanko Kurihara for *The Drama Review*, 44, 1 (T165), guest-edited by Nanako Kurihara. En línea: <https://shihlun.tumblr.com/post/38314646267/to-prison-hijikata-tatsumi> (consultado el 16 de junio de 2016).
- Kurihara, Nanako (2000). *Tatsumi Hijikata. The words of butoh*. En línea: <http://www.jstor.org/stable/1146810> (consultado el 20 de abril del 2016).
- Mier, Raymundo (2009). Cuerpo, afecciones, juego pasional y acción simbólica. Reflexiones encarnadas. Antropología del cuerpo. *Antropología*, revista interdisciplinaria del INAH, núm. 87.
- Saldaña Paris, Daniel (2020). *La bruja del monte Vérita*, 2020. En línea: <https://www.revistadeluniversidad.mx/articles/22db9d75-22bd-4664-8591-4f96a551b56f/la-bruja-del-monte-verita> (consultado el 27 de enero de 2021).
- Nakajima, Natsue (1997). *Ankoku Butoh*. Conferencia en la universidad Fu Jen: “La espiritualidad femenina en el teatro, la ópera y la danza”.
- Ohno, Yoshito y Kasuo Ohno (2004). *Kazuo Ohno's world. From whitout and whitin*. Canadá: Wesleyan University. Translated by John Barret.
- Ramírez, Mireles Paloma (1997). *La danza-teatro y el no teatro, la danza-teatro y la no danza, o Pina Bausch y la búsqueda de nuevos caminos*. Tesis. México: UNAM/ Facultad de Filosofía y Letras.
- Viala, Jean, Mason-Sekine Nourit (1988). *Butoh. Shade of darknes*. Tokio: Ed. Shufunutono.

La transexualidad en la obra fotográfica de Susana Casarin

Transsexuality in the photographic work of Susana Casarin

NORMA SALAZAR*

Resumen

A lo largo de la historia de la humanidad han existido tabúes y prejuicios hacia las personas transgénero y travestis, sin perder de vista los embates científicos. Hoy en día sigue en pie la discusión para visibilizar y exigir sus derechos humanos. En este trabajo se compartirán algunas reflexiones sobre la obra fotográfica de Susana Casarin, quien ha dado visibilidad a las personas transgénero en sus series *Realidades y deseos* (2012) y *Muxes y apsaras* (2020), las cuales han sido exhibidas en museos nacionales e internacionales. Asimismo, su serie *Muxes* inspiró la realización de un cortometraje documental por el guionista y director Javier Solórzano Casarin. La fotografía, como disciplina del arte, ha desempeñado en este sentido un papel relevante y es un apoyo para mostrar a estas personas en su esencia.

Palabras clave • documental, fotografía social, transgénero, visibilizar

Abstract

Throughout human history, taboos and prejudices have existed, along with scientific attacks against trans-

gender and transvestite people. Today, this important discussion continues, aiming to raise awareness and demand their human rights. In this work, I will share some reflections on the photographic work of Susana Casarin, who has brought visibility to transgender people in her series *Realities and Desires* (2012), *Muxes and Apsaras* (2020), which have been exhibited in national and international museums. Furthermore, one of her series, *Muxes*, inspired a very interesting short documentary by screenwriter and director Javier Solórzano Casarin. Photography, as an art discipline, has played a relevant role in this sense and is a support for showing these people in their essence.

Keywords • documentary, social photography, transgender, make visible

EN LA ACTUALIDAD, LA FOTOGRAFÍA no es sólo una profesión y un arte, sino que apoya y muestra otras caras del mundo que habitamos. Una de sus funciones es dar testimonio de diversos sucesos a través de imágenes; es una herramienta de coherencia comunitaria y va más allá de un registro visual que documenta, de-

* NORMA SALAZAR | Doctora en Literatura Comparada • Universidad Nacional Autónoma de México • <https://orcid.org/0009-0007-6168-1080> • nelizabeth.saher@gmail.com

FECHA DE RECEPCIÓN: 6 de febrero de 2026 • FECHA DE ACEPTACIÓN: 20 de mayo de 2026.

Citar este artículo como: SALAZAR, N. (2026). La transexualidad en la obra fotográfica de Susana Casarin. Revista *Nodo*, 20(40), enero-junio, pp. 187-194. doi: 10.54104/nodo.v20n40.2469

nuncia y señala acontecimientos. La fotografía puede revelar situaciones de malestar, desacuerdos, discriminaciones, vulnerabilidades, abusos, etcétera. Su narrativa visual es la voz que puede tener una secuencia con un orden temático muy específico para dar un mensaje, es decir, visibilizar de forma directa.

Con este breve preámbulo me referiré a un trabajo profesional que, a través de muchos años, ha recorrido un largo camino por buscar, presenciar e integrarse en comunidades nacionales e internacionales, captando sus entornos y vida cotidiana. Me refiero a la fotógrafa Susana Casarin (México, 1954); ella tiene un vínculo importante con personas transgénero, a las que protege y apoya desde su entorno familiar. Es una interesante labor social, y muestra sus problemáticas y vivencias a contracorriente en este siglo XXI.

Visibilizar a través del arte fotográfico es dejar una imagen histórica. El trabajo de Casarin documenta la vida diaria, las batallas y la resistencia de las personas trans a lo largo de varios años. La fotografía rescata a así a la comunidad trans de la marginalidad.

Sus narrativas se enfocan en el amor y la autodeterminación, y a través de su lente ofrece perspectivas transfeministas que se alejan de la observación médica o morbosa. Casarin retrata su cotidianidad familiar y laboral sin tapujos. La transexualidad y la fotografía están profundamente entrelazadas. Históricamente, la cámara ha sido una herramienta vital para documentar y visibilizar, permitiendo a las personas trans llevar a cabo un registro de su propia transición, construir narrativas contra la opresión y desafiar las normas binarias del género.

A través de series de transgénero como *Realidades y deseos* (2012), Susana Casarin ofrece testimonios y evidencias acerca de la realidad que viven, su belleza, la expresión de lo que sienten. También denuncia una extrema marginalidad. Sus fotografías son testimonios de realidades que, al existir en una imagen narrativa, tienen un impacto emocional y social. Se manifiestan sin cambio de poses emocionales. Permiten visibilizar injusticias, desigualdades y opresiones estructurales con el objetivo de generar un impacto mediático que movilice conciencias.

El concepto *transgénero* y su galimatías con la transexualidad penetró en el ámbito social, religioso, cultural y político, y agitó terrenos a lo largo de las últimas décadas del siglo XX. Un activismo entre las personas que afirmaban pertenecer al *otro sexo* tuvo corolarios para ganar ciertas batallas en los pasillos gubernamentales de algunos países. Los embates fueron registrados para designar a aquellas personas que resurgían de la normatividad de género. *Transgénero* es un vocablo que aparece en los años setenta gracias a la activista estadounidense Virginia Prince (1912-2009); en 1978 publicó el artículo “The transcendentals or Trans people”, en el que usa el vocablo *trans people* para referirse a personas transexuales y travestis que no buscaban una operación de reasignación de sexo. Este vocablo se emplea para nombrar a personas que transforman su cuerpo de acuerdo con el género que anhelan; se conocen como *transexuales*. Resaltar a las personas que se asignan como miembros de un género que no es el de su corporalidad al nacer —lo que comúnmente se conoce como cambio de identidad— es un concepto utilizado para nombrar a personas que no se reconocen en designaciones culturalmente aceptadas, lo que provoca desconcierto en los ámbitos social, religioso, cultural, académico, político, etcétera. Además, las imprecisiones existentes acerca de los hábitos de quienes transforman su cuerpo dificulta el estudio del fenómeno.

La categoría *transgénero* se designa de acuerdo con las directrices de la ciencia médica que encapsula a individuos que no siguen las normas de género. En concreto, las personas transexuales que, por una parte, representan los roles de género que atañen al sexo o género que anhelan, y por la otra, afrontan esquemas negativos cuando transforman la corporalidad con la que nacieron. El término transexual es más apropiado para designar la experiencia de personas que atraviesan un proceso de transición “a través del cual una persona altera el sexo del cuerpo para hacerlo que corresponda con una sensación interna de lo que debería ser el cuerpo sexuado”.¹

¹ Cavanagh Sheila y Sykes Heather (2009), *Cuerpos transexuales en las Olimpiadas: las políticas del Comité Internacional Olímpico*.



Susimar, Jacky y Kristal. Unión Hidalgo, Istmo de Tehuantepec, México. 2012. © Susana Casarin.

Existe una vinculación estrecha con las alteraciones corporales que estas personas realizan para masculinizarse o feminizarse. Las personas transexuales se conciben como “aquellas [...] que interfieren su cuerpo a nivel hormonal y quirúrgico con el fin de convertirse en un sexo diferente”² a través de tratamientos estéticos o prácticas corporales, no siempre supervisadas adecuadamente por un médico. El hombre o la mujer transexual modifican su cuerpo para transformarse. Cabe aclarar que en sus documentos personales no existe un consentimiento preciso para los términos transexual

pico en relación a l@s atletas transexuales en los Juegos de Verano, 2004, pp. 42-43.

² Patricia Soley-Beltran, *La transexualidad y la matriz heterosexual. Un estudio crítico de Judith Butler*, Barcelona, Ediciones Bellaterra, p. 265.

o transgénero, que, en diversas ocasiones son esgrimidos como sinónimos.

Cuerpo e identidad son inherentes a nuestro estar en el mundo como ser humano con género. Casarin muestra en las fotografías *Erica* y *La reina* la corporalidad inteligible socialmente como mujer u hombre. En *Erica* vemos los detalles de la metamorfosis corporal, los gestos marcados del rostro, los resultados del tratamiento hormonal a lo largo de los años. La narrativa visual de *La reina* muestra la seguridad y el triunfo de lo anhelado. Sí, el cuerpo es figura porque da sentido a nuestro estar en el mundo social y permite un rol de acción de la persona para llamar y subjetivar desde enfoques complejos disímiles a los asignados culturalmente. El cuerpo es un microcosmos, un sumario con un transcurso histórico y social en el que convergen las relaciones sociales: en él se crean las formas simbóli-



Erica, 2010. Muestra su transformación al paso de varios años de hormonización. © Susana Casarin. En Susana Casarin + Arnoldo Kraus, *Realidades y deseos*, Artes de México, colección Luz Portátil, 2012.

cas colectivas para re-significarse corporalmente. Son una posibilidad de cimentación e interpretación del pasado con el mundo:

El cuerpo como casa es la historia de la propia vida. Dentro de su piel todo sucede. Esa piel, la que alberga los muebles de la existencia, la que escucha y arriesga, es porosa al lenguaje interno. Para muchos travestis, abrir el alma significa atender el ritmo interno del cuerpo.³

Cuerpo, experiencia y subjetividad están en transcurso intrínsecamente; no debe existir lo uno sin lo otro,

³ Arnoldo Kraus, “El cuerpo como casa”, en *Realidades y deseos*. Susana Casarin + Arnoldo Kraus, Artes de México, 2012, p. 11.

puesto que el cúmulo de vivencias a lo largo de la existencia adquiere un sentido y un significado a nuestros sentimientos, pesadumbres, alegrías y discernimientos, que expresamos por medio de la corporalidad.

Es notable cuando se habla de transexualidad por las modificaciones corporales que resignifican el cuerpo y su vivencia para convertirse en hombres o mujeres. La experiencia cobra importancia en la medida en que las emociones mitigan las imágenes y cercanías revividas por la convulsión del presente. Asimismo, nos damos cuenta de las desigualdades y semejanzas entre los hombres y las mujeres transexuales de acuerdo con su educación, economía, ocupación, situación y edad. Es común en las personas transexuales no encontrar formas para nombrar los sentimientos que tienen hacia su nueva corporalidad. Otro punto es la diferencia en



La reina. Orgullosa de haber sido reina, guarda, desde hace muchos años, su capa y un trofeo. © Susana Casarin. En *Realidades y deseos*, Susana Casarin + Arnoldo Kraus, Artes de México, colección Luz Portátil, 2012.



Guru Delhi, Muxes y apsaras: el tercer género en los ojos de la fotógrafa Susana Casarin, 2020. © Susana Casarin.

la respuesta de mujeres y hombres transexuales al castigo social que reciben por renunciar a la corporalidad y la orientación sexual original.

La exposición *Muxes y apsaras. El tercer género en los ojos de Casarin* (Centro Cultural de México en España, 2020) repara en el hábitat y la cotidianidad laboral, social, cultural y económica de los transgénero; se expresan las normatividades y las luchas junto con los nuevos comportamientos físicos, hábitos y vidas cotidianas. Al no desempeñar las normas de acuerdo con su anatomía biológica, las personas transexuales son estigmatizadas y rechazadas, lo que provoca que no sean socialmente inteligibles conforme a los parámetros de la matriz cultural de género. *Muxes y apsaras*.

Ahora bien, revelemos las intersecciones de la transexualidad en una de las disciplinas para entender su

rol ante el mundo. El discurso fotográfico muestra sin tapujos la transformación de los trans que asumen su nueva identidad ante los avatares sociales que estigmatizan su nueva personalidad.

Casarin ha expuesto con su lente el gesto humano, los estados de ánimo, las batallas que los trans tienen que librar en diferentes ámbitos y comunidades del territorio nacional, como los muxes en Unión Hidalgo del Istmo de Tehuantepec, Oaxaca: marginación, discriminación, muertes, violaciones, etcétera. Como se ha mencionado antes, las artes visuales han visibilizado de manera significativa a las personas transexuales.

La fotografía de Casarin se ha convertido en voz activa al examinar las normas de género acompañando la belleza de esos cuerpos e identidades ante la sociedad contemporánea. Los trans luchan por el reconocimien-



Muxes y apsaras: el tercer género en los ojos de la fotógrafa Susana Casarin, 2020. © Susana Casarin.



Made in Bangkok (2015), del director argentino Flávio Florencio.

to de sus derechos contra la violencia estructural, y esta fotografía mexicana detalla las corporalidades transgénero que se enaltecen en un lenguaje de resistencia. La transexualidad en el arte fotográfico contemporáneo funciona como una herramienta, una labor social para descubrir un humanismo sin sombríos escandalosos. Así es como la fotografía ha documentado durante el siglo XX e inicios del XXI la representación activa.

Es un tema de autogestión que interroga el binarismo de género ante la sociedad. La contranarrativa en el arte fotográfico referente a la transexualidad confronta los estereotipos heteronormativos, muestra la diversidad de cuerpos y experiencias más allá de los comentarios negativos sobre lo físico o el proceso médico.

La empatía y el profesionalismo de Susana Casarin con sus protagonistas son un enlace de activismo. En sus exposiciones colectivas o individuales lleva a cabo una labor profesional-social al entrever y salvaguardar las historias y luchas contra la invisibilización. A través de sus imágenes, Casarin nos detiene la mirada para observar las identidades con entornos diversos y labores cotidianas, familiares, profesionales. Documentar la transformación de un nuevo Yo desde un enfoque íntimo que asumen con dignidad. La intersección en el arte contemporáneo afronta el enlace comunicante para exponer la identidad de género ante las clases sociales, la edad, la piel, creando imágenes sensibles y complejas.

Otra disciplina para visibilizar es el cine. La película *Made in Bangkok* (2015), del director argentino Flávio Florencio, narra el viaje psicológico, físico, económico, de Morgana Love, cantante transgénero de ópera mexicana que viaja para participar en el concurso de belleza Miss International Queen, en Tailandia. Se somete a una cirugía de reasignación de sexo, trastoca un minucioso estudio de resiliencia, la validación externa y lo profundo de la parte emocional de una transición de género en un mundo patriarcal. Ésta será la nueva identidad de Morgana.

Otro ejemplo es el documental del guionista y cineasta mexicano Javier Solórzano Casarin: *Ti Muxe* (2013) muestra la visión íntima y respetuosa de la identidad muxe en la región del Istmo de Tehuantepec. Las protagonistas Krystal y Paulina son dos muxes de la Unión

Hidalgo. Algunos documentales enfocan de manera intencional temáticas concretas para resistir la idea de la fotografía como medio neutral o pasivo, lo cual evidencia una postura política pública, como las fotografías de Casarin o el documental de Solórzano Casarin, un trabajo dual en las disciplinas visuales al crear una tensión entre la necesidad de mostrar las historias, los recovecos de ciertas entidades y los peligros reales que



Ti Muxe, cortometraje de Javier Solórzano Casarin (2013), basado en la serie fotográfica *Realidades y deseos*, de Susana Casarin.



Revista *Transvestia*. Biblioteca de California State University Northridge.



Portada del libro de Susana Casarin y Arnoldo Kraus, *Realidades y deseos*, Artes de México, colección Luz Portátil, 2012.

enfrentan las personas trans. Así, la fotografía es una herramienta silenciosa de alto riesgo con un gran valor, y el documental es una denuncia sobre la discriminación y la sobrevivencia en un mundo homofóbico y patriarcal.

El reto para la fotógrafa mexicana es mostrar los rasgos que sobreviven en las políticas públicas y la sociedad, en los ámbitos cultural y económico. Es un gran desafío para despatologizar las identidades trans y aclarar, en primer término, que la transexualidad no debe ser asumida como una enfermedad.

La violencia suele ser estructural: visibilizar a la comunidad trans en el arte de la fotografía o el cine es de poco progreso en este siglo XXI. Las mujeres trans en Latinoamérica deben enfrentar altos índices de violencia —transfeminicidios y baja esperanza de vida—; deben luchar por el reconocimiento de su identidad de género, por el derecho al servicio de salud, a tener empleo, profesión. La educación es primordial; una cultura y el activismo para cambiar la percepción social.

A través de sus diversas series, las fotografías de Casarin muestran cuerpos como territorio. La expresión y resistencia del arte trans no sólo representa la diversidad, sino que produce nuevas formas de visibilidad utilizando los cuerpos para expresar su disconformidad con las normas binarias de género.

El arte fotográfico transgénero de Susana Casarin lleva a cabo una fuerte y directa catarsis narrativa. Con ética profesional narra la otra historia de esta identidad-personalidad-voz tan humana ante la sociedad. La activista Virginia Prince fue una pionera estadounidense del activismo transgénero en las décadas de los sesenta y setenta. Ella buscó recursos y creó espacios seguros y educativos para la comunidad trans y travesti. Fundó la revista *Transvestia*, el Hose & Heels Club (1961), la Foundation for Personality Expression (FPE), la Society for the Second Self (Tri-Ess), con el objetivo de promover la auto aceptación y la identidad de género, de tal modo que fue considerada la “madre del movimiento” por su enorme labor.

Transvestia una publicación de y para trans y travestis que circuló en Estados Unidos a partir de los años 1960 hasta 1986. A lo largo de 114 números, Prince publicó ficción, relatos de vida, poesía, cómics, fotografía, además de un espacio para correspondencia.

Así también, Susana Casarin + Arnoldo Kraus hacen visible el entorno de los transgénero a través de un ensayo fotográfico en el libro *Realidades y deseos* (Artes de México colección Luz Portátil, 2012).

Conclusiones

La fotografía de Susana Casarin muestra el lenguaje interno de las personas transgénero; se adentra en las transformaciones —nunca mejor visibilizadas—, en las prácticas artísticas relacionadas con el género y en la identidad. Son narrativas visuales exhibidas en un paralelismo entre cuerpo y esencia, donde se dan una gran variedad de transformaciones. El cuerpo es la casa, la historia de sus propias vidas; mucho acontece en la piel cuando se nombra un deseo de ser como se es. Las fotografías de Casarin revelan a mujeres atrapadas en cuerpos masculinos. El arte fotográfico es para ellos, para ellas, un apoyo relevante e importante, ya que se hacen presentes; su yo interno se muestra y habla en cada fotografía.

Y es que la fotografía es el medio por antonomasia a través del cual las interrogantes de género e identidad

han alcanzado sus óptimos trabajos en el ámbito de la plástica. El cuerpo mudó por medio del performance, el cine, la pintura, en el centro de la experimentación artística con las disputas de identidad y género relativas a la segunda ola de feminismos de los años sesenta y setenta, e incluso del designado postfeminismo de los ochenta, y la fotografía fue un excelente vínculo.

Aunque también es cierto, como ya señalamos en el contexto de la investigación médica, que no todas las “máscaras” son iguales. Es decir, no todas las personas tendrán la misma oportunidad de portar nuevas vestiduras corporales y nuevos rostros. Por ello, Susana Casarin se interna en el hábitat de sus protagonistas e inmortaliza a estos seres humanos en la esencia del yo, con sus intensidades de dolor y de vida.

El trabajo fotográfico de Casarin —y su aporte social— es la exposición puntual y la minuciosa revisión de las personas transgénero. Enuncia los significados del género y la identidad no sólo sexual, sino artística, en un ambiente sin tapujos, como el arte contemporáneo lo exige. ●

Referencias

- Cavagh Sheila Sykes Heather (2009). *Cuerpos transexuales en las Olimpiadas: las políticas del Comité Internacional Olímpico en relación a los atletas transexuales en los Juegos de Verano, 2004*, pp. 42-43.
- Casarin, Susana y Kraus, Arnoldo (2012). *Realidades y deseos*, Artes de México, colección Luz Portátil.
- Kraus, Arnoldo (2012), El cuerpo como casa, *Realidades y deseos*, Artes de México, colección Luz Portátil, pp. 11.
- Made in Bangkok* (película, 2025). Flavio Florencio (dir.).
- Muxes y apsarás. El tercer género en los ojos de la fotógrafa Susana Casarin* (exposición, septiembre de 2020). Instituto Cultural de México en España.
- Soley-Beltrán, Patricia(2009). *La transexualidad y la matriz heterosexual. Un estudio crítico de Judith Butler*, Barcelona, Bellaterra, p. 265.
- Ti Muxe* (película, 2013). Solórzano Casarin, Javier (dir.). Cortometraje documental basado en la serie fotográfica de Susana Casarin.
- Transvestia* (revista) (1962). Biblioteca de California, State University Northridge, CSUN, no. 15.

Naó: sanación sonora en espiral como dispositivo de investigación-creación intercultural

PAOLA TÁSAI



Paola Tásai [Paola Castillo Nevárez] (Chihuahua, México) es artista interdisciplinaria, gestora cultural e investigadora del norte de México. Compone música, paisajes sonoros, poesía y performance, a menudo inspirada en sus raíces. Ha presentado sus creaciones internacionalmente y recibió el Premio Chihuahua a la Innovación en Artes y Ciencias (2022). Con tres álbumes de *folk indie* (*Primer viaje*, 2018; *Eeká Nawajítala*, 2019; *Ave migrante*, 2024) y proyectos como *Naó: Spiral Sound Healing* (2022), explora el sonido como espacio de memoria, resiliencia y transformación.

Todas las fotografías que ilustran este artículo son cortesía de © Paola Tásai.

Citar este artículo como: TÁSAI, P. (2026). *Naó: sanación sonora en espiral* como dispositivo de investigación-creación intercultural. *Revista Nodo*, 20(40), enero-junio, pp. 195-197. doi: 10.54104/nodo.v20n40.2471

CUANDO INICIÉ EL PROCESO CREATIVO de *Naó: sanación sonora en espiral*, mi intención no era sólo construir una obra sonora, sino abrir un espacio donde el sonido, la voz y los saberes ancestrales pudieran encontrarse en diálogo. Desde el principio sentí que la obra debía ser un puente entre distintas formas de conocimiento: las lenguas de los pueblos originarios de Chihuahua (México), la poesía de distintas autoras, la música contemporánea, los cantos ancestrales y los saberes de medicina tradicional. Cada elemento no era un simple material que se añadía, sino una voz con la que había que conversar, escuchar y aprender.

Recuerdo la primera fase de creación como un proceso de exploración colectiva. Trabajar con poetas, una curandera y artistas de diferentes disciplinas me enseñó que la creación no es una línea recta, sino una espiral. La forma que elegí para la obra no es sólo una estructura compositiva; es un reflejo de cómo los recuerdos, los sonidos y las experiencias circulan, se transforman y regresan. Cada repetición, cada retorno, cada transformación sonora busca generar un espacio donde la audiencia pueda sentir y pensar simultáneamente, donde el conocimiento no se dicte, sino que se experimente.

Presentar *Naó* en Países Bajos fue un momento revelador. Al principio me preocupaba que la complejidad intercultural y lingüística de la obra se perdiera, pero pronto me di cuenta de que no era necesario traducir todo. La sonoridad de las lenguas originarias —*ralámuli*, *ódami*, *warijó* y *pima*— y la fuerza del canto *kulning* al que me acerqué con la cantante sueca Karin Ericson-Back, las voces de Dolores Batista, Marisol Rivas Castillo, Brenda López Santaneño y Esperanza Flores Sierra, mujeres poetas y la última curandera, tuvieron un impacto inmediato, emocional. Vi cómo algunos cerraban los ojos y se dejaban llevar por los sonidos, mientras otros se inclinaban hacia los parlantes, como intentando descifrar cada textura sonora. Esa experiencia confirmó algo que había sentido durante la creación: el conocimiento puede transmitirse sin necesidad de palabras entendidas. Puede sentirse en el cuerpo, en la resonancia de la voz y en la relación con el sonido.

En España, la recepción fue distinta pero igualmente profunda. Allí, presenté *Naó* en un espacio vinculado a la investigación-creación, las artes sonoras y el performance. El público estaba familiarizado con la noción de interdisciplinariedad, pero lo que parecía sorprenderles era la integración ética y poética de los saberes tradicionales y contemporáneos. La obra no sólo presenta textos en lenguas originarias, sino que pone en diálogo experiencias de vida, memorias de territorio y saberes



ancestrales de mujeres de diferentes orígenes culturales e históricos. Algunos asistentes me compartieron que sintieron que la obra les invitaba a una escucha activa, casi meditativa, que trascendía la estética para tocar algo más profundo, es decir, un reconocimiento de los vínculos entre sonido, cuerpo y memoria.

Las voces de ellas son, para mí, el eje de *Naó*. Desde los primeros talleres y sesiones de creación, me di cuenta de que las poetas, las curanderas y las colaboradoras que participan en la obra no sólo aportaban palabras o conocimientos específicos, sino experiencias vitales que atravesaban el territorio, la ruralidad y las violencias que enfrentan las mujeres. Por eso, la obra nunca quiso hablar sobre ellas, sino crear un espacio donde sus voces pudieran resonar en diálogo con otras formas de conocimiento, con respeto, cuidado y horizontalidad. Al escuchar la obra en diferentes foros percibí cómo esta intención se transmitía. Sus voces no fueron un objeto estético, sino un puente hacia la memoria, la comunidad y la reflexión.

Uno de los desafíos más grandes fue la integración de los paisajes sonoros con los textos y la música. Cada elemento debía coexistir sin imponerse, manteniendo un equilibrio entre lo poético, lo sonoro y lo ritual. Trabajé con grabaciones de la naturaleza, exploraciones vocales y experimentaciones instrumentales que evocan procesos de sanación corporal y simbólica. La espiral,





una vez más, fue mi guía. No es un diseño rígido, sino un principio de transformación y retorno que permite que la audiencia se mueva en ella de manera no lineal, repitiendo, sintiendo y reconociendo conexiones entre sonido, palabra y cuerpo.

Durante las presentaciones he visto cómo la obra transforma la experiencia de la audiencia. Algunos se acercan con curiosidad intelectual, buscando entender los significados de los textos; otros se sumergen en la experiencia sensorial, dejándose llevar por la resonancia de las voces y los paisajes sonoros. Cada interpretación es única, es un *work in progress* que puede ser performance, proyección audiovisual o concierto, y esto es lo que hace que *Naó* sea viva, pues el conocimiento que genera no es abstracto, sino relacional, situado y sensible. He aprendido que la investigación-creación funciona mejor cuando se percibe como un espacio de diálogo y experimentación, no como un proyecto cerrado.

Presentar la obra en contextos internacionales también me ha permitido reflexionar de manera concreta sobre la interculturalidad. No se trata de juntar elementos diversos por atractivo estético, sino de reconocer la historia y el valor de cada saber, de cada lengua y de cada experiencia. El respeto, la ética y el cuidado fueron siempre principios que guiaron la creación y la presentación de la obra. He sentido que la audiencia puede percibir esta intención. Los gestos de atención y los comentarios posteriores reflejan cómo una obra sonora puede construir puentes entre culturas, memorias y experiencias vitales.

Otro aspecto que siempre me ha conmovido es la dimensión de sanación de la obra. La sanación sonora no es una solución clínica, sino un proceso simbólico y poético. He visto a personas cerrar los ojos, respirar con atención y dejar que los sonidos y las voces transformen su percepción del espacio y del tiempo. Esta dimensión, que surge de la interacción entre cuerpo, sonido y memoria, confirma que la creación artística puede ser un vehículo potente de conocimiento sensible y experiencia colectiva.

En cada presentación noto también cómo la obra invita a cuestionar jerarquías tradicionales entre teoría y práctica. La investigación-creación que propongo con *Naó* demuestra que la reflexión puede surgir de la experiencia; que el conocimiento no siempre necesita ser formalizado en un texto académico, sino que puede producirse a través de la escucha, la interacción y la resonancia de cuerpos y voces. Esta dinámica se percibe de manera particular cuando la obra se muestra en contextos distintos al mexicano. La diversidad de experiencias y perspectivas amplifica la riqueza de los diálogos que *Naó* provoca.

Al reflexionar sobre el recorrido de la obra, desde sus primeras exploraciones en Chihuahua y de manera remota en Suecia, hasta su presentación en Países Bajos y España, siento que *Naó* ha logrado consolidarse como un dispositivo de investigación-creación intercultural. No sólo integra lenguas originarias, saberes ancestrales y poesía femenina, sino que propone un modo ético, poético y transformador de relacionarse con el arte. Cada presentación reafirma mi convicción de que el sonido y la voz pueden ser vehículos de conocimiento profundo, capaces de generar resonancia emocional, memoria compartida y reflexión ética.

Naó: sanación sonora en espiral es mucho más que una obra sonora para mí. Es un espacio donde el cuerpo, la voz, el territorio y la memoria se encuentran en diálogo constante. Cada presentación me confirma que la investigación-creación puede articular experiencias interculturales, éticas y poéticas que trascienden fronteras y lenguajes. Presentar la obra en diferentes foros internacionales me ha enseñado que el sonido tiene el poder de conectar, de abrir espacios de escucha y de producir conocimiento situado, relacional y sensible. *Naó* es, finalmente, un viaje compartido que sigue expandiéndose con cada voz que se suma, cada oído que escucha y cada corazón que se deja tocar por la espiral sonora que construimos juntas. ●

Inés Amor y los primeros años de la Galería de Arte Mexicano

ERÉNDIRA DERBEZ

• Bonilla Artigas Editores, 1ª ed., México, 2024

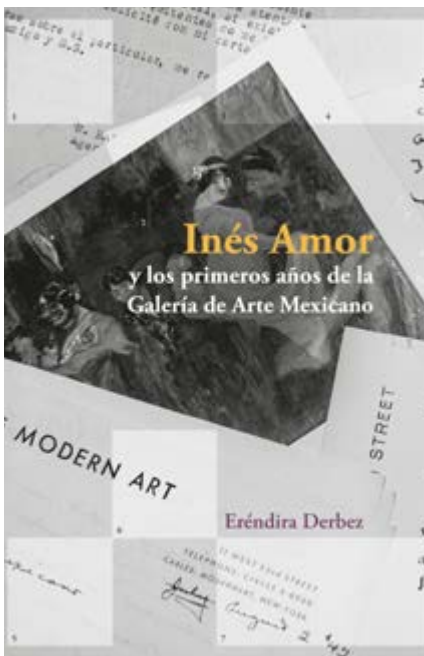
Dina Comisarenco

Me resultó conmovedor leer en la introducción del libro las palabras con las que Eréndira Derbez describe su acercamiento inicial al tema señalando, con toda la franqueza que la caracteriza como persona y como escritora, que su investigación “comenzó por casualidad y curiosidad”, pues “sobre Inés Amor había escuchado muy poco, alguna mención como personaje secundario en alguna clase, alguna cédula de un museo, su nombre de repente asomado en algún libro, pero nunca como personaje protagónico”. Más adelante aclara que “su presencia es como un fantasma”, pues su nombre siempre aparece de forma secundaria.

Derbez descubrió entonces —como nos ha ocurrido a todas las historiadoras del arte feminista— el fenómeno de la invisibilización histórica, una de las tantas formas de violencia, con el que comúnmente nos referimos a algunos de los mecanismos culturales que llevan a omitir de la narración histórica la

Dina Comisarenco | Es doctora en Historia del Arte; sus disciplinas de trabajo giran alrededor del arte mexicano del siglo xx, el muralismo y los estudios de género.

Citar este artículo como: COMISARENCO, D. (2026). Inés Amor y los primeros años de la Galería de Arte Mexicano. Reseña. *Revista Nodo*, 20(40), enero-junio, pp. 198-200. doi: 10.54104/nodo.v20n40.2473



presencia de determinado grupo social, particularmente de grupos sujetos a relaciones de dominación, como las minorías étnicas, los pueblos no europeos, las personas que no tienen la piel clara y, muy especialmente, las mujeres.

La presencia fantasmagórica de Inés Amor —es decir la desvalorización y el menosprecio que casi la borró de la historia del arte mexicano— comenzó en vida de la galerista, pues como bien señala Derbez, pese a que ella había desempeñado un papel fundamental en la organización de la paradigmática exposición *Twenty Centuries of Mexican Art*, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en 1940, como “coordinadora y mediadora entre el gobierno, los artistas y el museo”, en el catálogo sólo fue mencionada en los agradecimientos por el préstamo de obras y como asistente a la inauguración; y cuando el historiador del arte Manuel Toussaint —otro de los gestores de la muestra— escribió un artículo sobre la exposición —publicado en los *Ana-*

les del Instituto de Investigaciones Estéticas—, ni siquiera la citó.

La condición “fantasmagórica” que Derbez señala en Inés Amor —una más entre otras muchas mujeres del siglo xx que no fueron reconocidas ni valoradas por sus logros o contribuciones en su propio tiempo— se agravó con el paso de los años por una historiografía que, hasta hace unos pocos, no se atrevía a desafiar ni los temas ni los enfoques canónicos del arte. Derbez se propuso, a través de la investigación en fuentes primarias, desarticular este fenómeno historiográfico que consiste en ignorar las opiniones, experiencias y contribuciones de las mujeres. Derbez decidió partir del estudio de la obra de Inés Amor durante los primeros diez años en los que estuvo al frente de la Galería de Arte Mexicano, para recuperar su extraordinaria y admirable labor. Al hacerlo, alcanzó resultados muy reveladores no sólo por una cuestión de justicia historiográfica, sino además y principalmente por su carácter prospectivo, pues algunos de sus hallazgos nos llevan a re-evaluar la historia del arte mexicano de la primera mitad del siglo xx tal y como nos ha sido narrada durante décadas.

Derbez señala que la invisibilidad histórica de Inés Amor se relaciona en parte con una característica propia de la gestión cultural, un trabajo que suele realizarse tras bambalinas, sin atraer la atención del público —a diferencia de la vida de los generalmente más coloridos artistas— y también en relación sobre todo con su propia época, porque la falta de educación formal —rasgo común a las mujeres de su época— le quitaba —a los ojos de sus contemporáneos (y me permito aventurar que también a muchos de los nuestros)— la legitimidad que tenían sus colegas

masculinos como consecuencia de su formación universitaria y por su misma condición como hombres, tradicionalmente asociados al mundo de la cultura.

En este contexto resulta significativo señalar que otras galerías de arte de la época, mencionadas también por Derbez —como María Luisa Asúnsolo y la Galería de Arte María Asúnsolo (GAMA), Olga Costa y la Galería Espiral, Lola Álvarez Bravo y la Galería de Arte Contemporáneo—, fueron fundadas y dirigidas por mujeres. Tampoco han sido estudiadas lo suficiente, por lo que, a las causas de esta falta de reconocimiento historiográfico hay que sumar, una vez más, la perspectiva patriarcal de la disciplina de la historia del arte que nos ha ofrecido una visión sesgada de la historia.

Finalmente hay que considerar también el prejuicio que, nos guste o no, hemos internalizado muchas y muchos historiadores del arte de mi generación, quienes, como fieles creyentes en el renovador papel social del muralismo y en su rechazo absoluto de la cosificación del arte transformado en mercancía, hemos desestimado el importante papel de las galerías de arte y de sus promotoras en la primera mitad del siglo xx.

Gracias al acceso que tuvo a los archivos de la Galería de Arte Mexicano y a su muy atenta y sensible mirada feminista, Derbez nos hace ver que, más allá de los intereses comerciales de compra-venta propios de la empresa, la galería de Inés Amor fue también la base de operaciones desde donde ejerció una influencia artística y cultural enormemente significativa. Al convertirla en un lugar donde coincidían “artistas, clientes, críticos e instituciones culturales y educativas, privadas y públicas”, y gracias a la visión y

enorme actividad desarrollada por Inés Amor, la galería se transformó en una configuradora del gusto de la época en el país, que entonces pasó de la aceptación exclusiva del arte académico decimonónico a la del arte de las vanguardias mexicanas. Considero que uno de los principales aportes del libro es el de desmitificar esta visión sesgada de la historia que tradicionalmente ha dejado fuera a las instituciones mediadoras del arte.

Con un lenguaje riguroso pero, a la vez, de fácil lectura, Derbez plantea temáticas fascinantes que se desarrollan en sus distintas secciones. En el capítulo I, “Sic itur ad astra (Así se llega a las estrellas)” —título que proviene de una nota en la que el padre de Carolina e Inés Amor le dio su bendición a la primera cuando iniciaba su labor como galerista—, la autora entretrejió algunos datos significativos de la familia Amor con el contexto social y político de la época, en especial en relación con la situación social de las mujeres y el ámbito laboral, realizando una fina lectura sociológica que marca el tono del libro, sin intenciones estridentes ni heroicas, sino siempre bien argumentado y contextualizado.

En el capítulo II, “El cambio de directiva”, Derbez da cuenta de este hecho ocurrido cuando Inés Amor tenía 23 años, y cómo, gracias a su intuición y al rápido aprendizaje del que adquirió sobre la marcha, no sólo logró sobrevivir al polémico y machista ambiente artístico de la época, sino que pudo convertirse en un contrapeso muy significativo frente al arte oficial promovido de forma excluyente por el gobierno. En efecto, en la galería, Amor ofreció a un muy variado grupo de artistas un espacio de exposición que les permitió, a su vez, vivir de lo que esta-

ban produciendo, un hecho fundamental no sólo para la vida personal de las y los artistas, sino para el desarrollo de la historia del arte nacional, pues sin este enorme apoyo, quizás, algunos de ellos hubieran desistido de sus actividades creativas o no se hubieran podido dedicar a ellas con tanta libertad.

En el capítulo III, “Las estrategias de la GAM: las Ediciones de Arte Mexicano, artistas refugiados, artistas extranjeros, el público y el coleccionismo internacional”, Derbez analiza estas cuestiones, en especial la resistencia que Inés Amor supo mantener frente a las negativas de algunos artistas muy poderosos de la época, como Diego Rivera, de aceptar a las y los artistas extranjeros. En efecto, la galería abrió sus puertas no sólo al realismo social, sino también a abstractos y surrealistas, impulsando el rico espectro expresivo que hoy reconocemos caracteriza al arte mexicano.

Con esta perspectiva incluyente, es digno de notar también, tal y como señala Derbez, que desde sus inicios, la galería representó a artistas como Angelina Beloff, Lola Cuento, Olga Costa, Frida Kahlo, María Izquierdo, Leonora Carrington, Remedios Varo y Alice Rahon, y que realizó la primera exposición post mortem de Tina Modotti en 1942. Aquí se analiza la famosa exposición del surrealismo; gracias a la lectura de Derbez es posible entender la materialización de su mirada visionaria e incluyente.

Finalmente, en el capítulo IV, “Las exposiciones internacionales”, Derbez analiza el papel de Inés Amor como “gestora paraestatal” y su importancia en el “proceso de legitimación del arte mexicano en el extranjero”, pues como señala, además del alcance significativo de las

inversiones de extranjeros en el país y el contacto con artistas y coleccionistas, “su trabajo fue fundamental para la gestión de exposiciones internacionales”. Por ejemplo, la icónica *Twenty Centuries of Mexican Art* de 1940 que mencionamos antes.

Derbez concluye que ella, como muchas de nosotras hasta ahora, “ha podido tolerar —no sin altibajos pero, por lo pronto, de forma victoriosa— la violencia machista en las universidades”, por lo que considera que tiene “la responsabilidad de escribir e investigar alrededor del trabajo de otras mujeres”, ya que “nombrarnos y reconocernos nos hace fuertes. Porque necesitamos referentes de mujeres profesionales desde que somos niñas”. Bienvenida esta asunción de responsabilidad de una joven historiadora del arte feminista, que con ésta y otras publicaciones necesarias y muy actuales —*No son micro. Machismos cotidianos* (2020) o *Mapas corporales* (2023), ambas en coautoría con Claudia de la Garza e ilustradas por la misma Derbez— se suma de manera muy provechosa al hermoso y amplio paisaje de la historia del arte feminista en México.

En *Inés Amor y los primeros años de la Galería de Arte Mexicano*, Derbez no sólo nos devuelve la memoria de Inés Amor y de su extraordinaria labor al frente de la icónica Galería de Arte Mexicano, rescatándola como un referente de mujer profesional que, como bien reconoce la autora, todas necesitamos tanto, sino que provoca además muchas reflexiones y revisiones de la historia del arte mexicano tal y como lo conocemos. Como toda buena investigación se inserta en otras ya realizadas y abre nuevos e insospechados caminos que resulta urgente y necesario recorrer. ●

Por un arte al servicio del pueblo: Frente Nacional de Artes Plásticas (1952-1963)

RAÚL CANO MONROY

• Talamantes Editores Editores, 1ª ed., México, 2024

Dina Comisarenco

Comienzo esta reseña alabando el hecho de que el trabajo realizado para la construcción de este libro, en todos y cada uno de sus capítulos, es resultado de una investigación rigurosa, profunda y sistemática, pues tal y como nos dejan ver las numerosas imágenes de recortes de periódico, fotografías y cartas reproducidas en sus páginas, está basado, en su totalidad, en documentos de archivo y en muy valiosas y entrañables fuentes orales. En efecto, una característica común de todas las contribuciones reunidas en el libro es que a través de los documentos consultados o de las entrevistas realizadas, se privilegia el rescate de la propia voz de los protagonistas del Frente para narrar, de forma inteligente, sensible y honesta, el devenir histórico de una etapa de la historia del arte mexicano que, como tantas otras, todavía no había sido estudiada y reconocida lo suficiente.

Si bien el concepto abstracto de “archivo” está de moda en la actualidad y se ha convertido en lugar común para teóricos del arte, artistas

Citar este artículo como: COMISARENCO, D. (2026). Por un arte al servicio del pueblo: Frente Nacional de Artes Plásticas (1952-1963). Reseña. *Revista Nodo*, 20(40), enero-junio, pp. 200-203. doi: 10.54104/nodo.v20n40.2475



y curadores, son pocas las investigaciones que realmente se basan en fuentes documentales de archivo y en las memorias recuperadas de viva voz de los protagonistas de la historia. A diferencia de otras publicaciones que intentan adecuar un marco teórico o una perspectiva metodológica a un tema cualquiera, convirtiéndolo así en un mero ejemplo ilustrativo de otra cosa, este libro parte de la información dada por las mismas fuentes para reconstruir la historia, lo que resulta en textos sumamente aportadores.

Las numerosas imágenes de documentos reproducidos hacen a dichos documentos accesibles a un público más amplio, extendiendo así la posibilidad de experimentar los descubrimientos y el goce de trabajar con un archivo, y más en este caso porque contiene grandes e inéditos tesoros. En este sentido, confío en que el libro será un ejemplo inspirador —para los familiares que custodian archivos de artistas, para las instituciones culturales a cargo de fondos documentales, y para los hacedores de políticas públicas—

que pueda incentivar la adquisición de los fondos, pues hoy en día resulta no sólo necesario, sino urgente, el hecho de estimular e incrementar las medidas necesarias para favorecer la preservación y la accesibilidad de los acervos documentales relacionados con la riqueza artística de México. Sólo así podremos cumplir con la obligación moral que tenemos quienes formamos parte de la comunidad artística y académica de México, de conservar los repositorios únicos que nos enseñan sobre nuestro pasado, para que las nuevas generaciones los puedan consultar y visitar, y seguir así construyendo conocimiento.

La segunda gran virtud del libro es, sin lugar a duda, su temática: el Frente Nacional de Artes Plásticas (FNAP), una agrupación formada por artistas y por otros destacados colectivos artísticos, creada a mediados del siglo xx en plena guerra fría, con la noble intención de impulsar el arte nacional contemporáneo. El estudio del FNAP es relevante, por una parte, por una cuestión retrospectiva, ya que a pesar de su indudable importancia histórica, hasta la fecha no había sido estudiado ni reconocido a fondo. En este sentido, el libro cumple la importante función de comenzar por fin a llenar ese inexplicable e injusto vacío historiográfico.

Por otra parte, el tema del FNAP resulta relevante por su carácter prospectivo, ya que, al recuperar los ideales de origen de la asociación, los textos reunidos en el volumen nos ofrecen enseñanzas y reflexiones significativas que vale la pena destacar y que desglosaré brevemente: el redescubrimiento de la riqueza de la historia del arte nacional, la importancia de contextualizar la producción artística, la pro-

puesta del Frente para formular una política cultural completa, el hecho de acercarnos a una generación con ideales y con el reconocimiento del poder de la colectividad, y la vanguardista participación femenina dentro del grupo.

Este texto nos permite redescubrir la riqueza de la historia del arte nacional, misma que comúnmente suele relatarse de forma lineal desde una mirada formalista que describe los hechos como la eclosión espontánea del movimiento muralista en las décadas de 1920 a 1940, seguida por su supuesto anquilosamiento estético y el consiguiente surgimiento de un movimiento de oposición —la Ruptura— en la década de 1950. El libro desmitifica dicha visión simplificada y reductiva, y deja a la vista la inmensa variedad, complejidad y riqueza de una etapa artística en la que el movimiento abstracto convivió con el arte figurativo de corte realista que, para aquel entonces, seguía vivo y actual, con infinidad de tendencias y corrientes artísticas singulares.

Además, al recuperar esta diversidad, los diferentes textos contenidos en el libro nos invitan a mirar más allá del análisis formal y reconocer la importancia de contextualizar la producción artística. En la historiografía del arte nacional tradicional, la narración canónica de la época se centraba en la oposición de lo figurativo *versus* lo abstracto. Los textos en este libro nos invitan a incluir y a reflexionar sobre otras problemáticas artísticas y sociales que influyeron de forma importante en los estilos artísticos y en sus cambios, así como sobre otras redes intelectuales y otros actores, arrojando luz sobre figuras olvidadas, subestimadas o invisibilizadas de la historia del arte mexicano, y reve-

lando también las profundas causas ideológicas que motivaron a creadores y críticos de arte a defender de forma apasionada, durante el periodo en cuestión, sus posturas estéticas y políticas encontradas.

El texto de Juan Rafael Coronel Rivera sobre el mural transportable *Gloriosa victoria* (1954), de Diego Rivera, es un detallado y bien documentado análisis iconográfico de la obra en relación con su contexto, es decir, con la política guatemalteca del gobierno socialista de Jacobo Árbenz, con la cruenta intervención estadounidense en dicho país, y con la propaganda mediática contemporánea. Funciona como un ejemplo contundente del significado profundo de conocer el contexto histórico en el que nacen las obras de arte para poder decodificarlas, y de la vigencia del realismo artístico en la década de 1950, entendido como una herramienta eficaz y valiente de denuncia política, en este caso, en el contexto de la Guerra Fría.

En relación con las actividades del FNAP que recupera el libro, resulta inspirador el ejemplo que se nos da sobre la forma en la que las y los artistas construyeron una propuesta para formular una política cultural completa. En efecto, a través de la creación de otras prácticas y estrategias de circulación cultural y artística, el grupo demostró la importancia de los círculos más o menos formales de socialización y de la solidaridad que se da y que se puede dar entre las y los artistas para intentar complementar y/o llenar los graves vacíos que hasta la fecha suelen existir en las políticas de fomento para las artes en el país.

Las propuestas surgidas del Frente incluyeron la renovación de los planes de estudio necesarios para lograr una educación artística

vos, críticos y comprometidos con su tiempo y sociedad, figuras extraordinarias de las que tanto necesitamos hoy en día para que sigan encendiendo nuestras vidas con la pasión de la justicia.

Finalmente, aunque no menos importante, quiero destacar que en los textos se aprecia también la vanguardista participación femenina del Frente, a contrapelo del contexto histórico de entonces. Luz Elena Soto Martínez señala con razón que “en la década de los cincuenta no era viable que se tomara en cuenta el trabajo de mujeres artistas, y en el Frente se les brindó de manera plena el apoyo, de manera [dice la autora que ella] contemplaba con admiración las muestras de sus obras junto con las de sus compañeros varones” (p. 156).

Destacan en el libro las reproducciones de algunas obras de las artistas relacionadas con el Frente: Frida Kahlo, Rina Lazo, Elizabeth Catlett, Fanny Rabel, Olga Costa, Aurora Reyes, Celia Calderón, Susana Neve, Mercedes Quevedo, Ángela García Flores, Paulina Trejo, Naya Márquez, Macrina Krauss y Rosa Castillo; entre las extranjeras invitadas a exponer en el país, María Hiszpanska, conformando entre todas un destacadísimo conjunto de artistas mujeres que da fe del talento y el ambiente incluyente del

FNAP, de su visión vanguardista en cuestiones de género, y del reconocimiento desprejuiciado de la calidad plástica de la producción pictórica de las y los artistas miembros.

De manera acertada se incluyeron en la portada del libro, junto a un grabado de Rosendo Soto —figura clave del Frente—, dos imágenes producidas por mujeres artistas: *Ocaso* (ca. 1953), de Naya Márquez, y *En el umbral* (1956), de Fanny Rabel.

Los testimonios de Rina Lazo —como artista plástica participante— y de Luz Elena Soto Martínez —como asistente de su padre Rosendo Soto en muchas de las actividades del FNAP— atestiguan el activo papel desempeñado por las mujeres, no sólo como productoras de obra, sino también como figuras protagónicas de los debates y de las significativas propuestas realizadas por la asociación en defensa de la cultura nacional.

Resumiendo, el libro trata sobre el FNAP, organización caracterizada por una vitalidad creativa y un compromiso político fuera de serie, y que el tiempo había dejado en estado latente, conservando en silencio los vestigios de su historia en un archivo. Gracias al cariñoso y profesional cuidado de Luz Elena Soto Martínez, y al trabajo de investigación del gran equipo de autores

y artistas que reunió Raúl Cano, volvió a la vida.

En los textos nos reencontramos con muchos de las y los grandes artistas de México, pero vistos ahora no sólo como seres individuales tal y como aparecen en los estudios biográficos tradicionales, sino como una red de personas que, desde sus propios lugares y posibilidades, se unieron con las y los demás colegas, convencidos del poder de proponer y de actuar en colectivo. El grupo de artistas e investigadores reunidos en el libro —verdaderos guardianes de la memoria cultural de México—, con la coordinación de Raúl Cano, fueron capaces de rescatar la fascinante historia del desarrollo histórico y de los ideales que guiaron al FNAP, demostrando las ventajas del trabajo en colectivo.

A través de sus textos, *Por un arte al servicio del pueblo: Frente Nacional de Artes Plásticas* nos permite, como señalamos, redescubrir la riqueza de la historia del arte nacional, resaltar la importancia de contextualizar la producción artística, conocer la propuesta del Frente para formular una política cultural completa, inspirarnos al acercarnos a una generación con ideales y, con ellos, reconocer el poder de la colectividad. Finalmente, aprender de la vanguardista participación femenina dentro del grupo. ●

Instructivo para autores

La revista **nodo** es semestral y publica **artículos de investigación y creación** científica y tecnológica, de reflexión y de revisión en **artes y humanidades**, con ejes transversales como **ciudad, industrias creativas y culturales, estéticas emergentes, arte, arquitectura, cultura visual, nuevas tecnologías**, entre otros, todos procesos derivados de la **investigación creación** que, desde estructuras disciplinadas y planificadas, exploren formas alternativas de comunicación del conocimiento, integrando enfoques performativos y multimodales, y que generen nuevos conocimientos, desarrollos tecnológicos e innovaciones aplicados a temas coyunturales que impactan a las sociedades en general.

Está dirigida a **investigadores, docentes y estudiantes**.

Requisitos para postular un artículo

- Los artículos deben ser originales, inéditos, escritos en castellano (aunque se reciben colaboraciones en inglés o portugués) y deben abordar alguno de los ejes temáticos establecidos. No pueden ser postulados de forma simultánea a otras revistas u órganos editoriales.
- Deben enviarse en formato Word, con una **extensión** entre las **3000** y las **8000 palabras**.
- Los artículos deben presentar el **título**, el **resumen** y las **palabras clave** (máximo 5) en inglés y español. Las **referencias** deben seguir las normas APA y sólo se deben citar las incluidas en el cuerpo del texto.
- Las **imágenes** deben estar en buena calidad (200 dpi, 2000 pixeles mínimo de ancho, formato jpg, tif, png) e incluir la información o descripción de la imagen, así como sus respectivos créditos.
- La **estructura** puede ser de acuerdo con las normas académicas habituales (introducción, metodología, resultados y conclusiones). Sin embargo, los autores pueden cuestionar y expandir las formas tradicionales de la escritura académica y explorar modalidades textuales, visuales, performativas o digitales. Se aceptan propuestas que integren estrategias performativas, audio (MP3), video (MP4) o interactivas, en las que el modo de presentación del conocimiento refleje los procesos creativos y de investigación. También serán bienvenidos ensayos textuales y audiovisuales que exploren el impacto de lo tecnológico en la creación y la comunicación del conocimiento en el ámbito artístico.

Proceso de evaluación

- **Primera fase:** los artículos postulados serán revisados por la dirección editorial para verificar que cumplan con los requisitos establecidos; evaluarán la originalidad, pertinencia y relación con las temáticas definidas.
- **Segunda fase:** los artículos aprobados en la fase anterior serán evaluados por dos (2) pares académicos (árbitros) externos a la institución que edita la revista **nodo** bajo la modalidad de **doblo ciego**, de acuerdo con los siguientes criterios: vigencia y pertinencia del tema, coherencia argumentativa y metodológica, claridad en la exposición de las ideas, calidad científica y originalidad conceptual. La decisión final (aceptación del artículo sin modificaciones, aceptación del artículo con modificaciones o rechazo del artículo) se enviará al autor o autora en un plazo no mayor a un mes. Las personas que hacen parte del proceso de evaluación se mantendrán en riguroso anonimato.
- **Tercera fase:** los articulistas tendrán máximo dos semanas para solventar las observaciones de los árbitros dictaminadores. A partir de ese momento, el artículo entra al proceso editorial.

Cesión de derechos de autor para publicación y distribución

El autor/a (o autores/as) de un artículo aprobado deben firmar la Carta de intención de publicación con la cual autorizan a la revista **nodo** a publicar el artículo en medios físicos y electrónicos. Los artículos publicados son responsabilidad exclusiva de sus respectivos autores y no reflejan el punto de vista de la institución editora, la revista o la dirección editorial. Cada autor(a) es responsable por el material gráfico (fotografías, imágenes, gráficos) que envía a la revista para su publicación.

Recepción de artículos

Se reciben artículos de manera permanente en la página web de la revista:

<http://revistas.uan.edu.co/index.php/nodo/about/submissions>

Y en el correo electrónico revista.nodo@uan.edu.co

CONVOCATORIA PARA

INVESTIGADORES/AS
EN ARTES

CON
ARTÍCULOS DE

INVESTIGACIÓN
CREACIÓN

nodo

REVISTA DE INVESTIGACIÓN – CREACIÓN

Nodo 41 | julio-diciembre 2026 | **cierre de edición: 15 de septiembre de 2026**

El museo frente al patrimonio de los pueblos originarios

Prácticas curatoriales, narrativas disruptivas y gestión del patrimonio cultural

Editora invitada: DRA. EMILIA RAGGI LUCIO (México)

Se convoca a investigadores, maestros, profesionales de museos e interesados en el patrimonio material e inmaterial de los pueblos originarios en instituciones museales, a visibilizar el trabajo basado en nuevas propuestas y metodologías para los montajes curatoriales. Durante los últimos años, los museos han reestructurado, evolucionado y reinventado sus propósitos, políticas y prácticas para adaptarse a nuevos retos y definiciones en torno al fomento de la diversidad. Los artículos pueden abordar cualquier tema relacionado con las narrativas museales y el arte de los pueblos originarios; el trabajo en torno a sus creaciones artísticas, sus significados culturales y su relación con las herencias culturales, así como las dificultades que se presentan al enfrentar diversas ideologías en conflicto en las narrativas museales.

Además, se recibirán reseñas o notas breves (de 700 a 1 250 palabras) sobre libros, arte, exposiciones, cine, música, ferias y eventos culturales, que aparecerán en las secciones “El faro de Nodo” y “Reseñas”.



Maribel Portela, *Códice*, 2024, barro y engobe, 165 × 43 × 40 cm