

Cauces. Praxis transformadora es una revista electrónica semestral, editada por Juliana Merçon y Karime León Sánchez. La revista está vinculada a la Maestría en Educación para la Interculturalidad y la Sustentabilidad (MEIS) y al cuerpo académico Territorio, Comunidad, Aprendizaje y Acción Colectiva (TECOAAC) del Instituto de Investigaciones en Educación de la Universidad Veracruzana y al Grupo de Investigación Acción Socioecológica (GIASE). Página electrónica de la revista: www.cauces.mx y dirección electrónica: contacto@cauces.mx. Paseo 112, Nuevo Jalapa, 91198 Xalapa Enríquez. ISSN “en trámite”, con el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Fecha de publicación Diciembre 2025.

Artes/añas y Culturalidades

Cauces. Praxis transformadora es una revista de divulgación con enfoque socioambiental y transdisciplinario, co-creada por el Grupo de Investigación Acción Socioecológica (GIASE), la Maestría en Educación para la Interculturalidad y la Sustentabilidad (MEIS) y el cuerpo académico Territorio, Comunidad, Aprendizaje y Acción Colectiva (TECOAAC) del Instituto de Investigaciones en Educación (IIE) de la Universidad Veracruzana. Su objetivo es fortalecer la reflexión en torno a procesos colectivos orientados a la transformación y a la justicia socioambiental. Cauces busca ser como árboles que con su follaje captan el agua de lluvia que se infiltra y va formando corrientes, nutriendo ríos y fortaleciendo la transdisciplina y la transformación socio-ecológica. En el fluir de las páginas de la revista, las experiencias de investigación y acción cobran vida desde las diversas voces, lenguas, territorios, saberes, haceres y formas de expresión que nos inspiran a seguir fluyendo en solidaridad y potencia colectiva.

Editoras

Juliana Merçon
Karime León Sánchez
Instituto de Investigaciones en Educación, Universidad Veracruzana

Editoras Invitadas

Natalia Alonzo Romero Lanning, Emilia Flores Martínez y Raísa Curty

Comité Editorial

Beatriz Torres Beristain
Bruno Baronnet
Gerardo Alatorre Frenk
Natalia Alonzo Romero Lanning
Natalia Calderón
Rodrigo Zárate Moedano
Verónica de la Hidalga Ledesma
Verónica Moreno Uribe
Zulma Vianey Amador Rodríguez

Consejo editorial externo

Alain Santandreu, Consorcio por la Salud, Ambiente y Desarrollo (ECOSAD), Perú
Ana Dorrego Carlón, LEISA Revista de Agroecología, Perú
Ana Tereza Reis da Silva, Universidade de Brasília, Brasil
Boris Maraón Pimentel, Universidad Nacional Autónoma de México, México
Ernesto Méndez, Universidad de Vermont, Estados Unidos
Gisela Illescas Palma, Vinculación y Desarrollo Agroecológico en Café (VIDA A.C.), México
Limbania Vazquez Nava, El Colegio de la Frontera Sur, México
Loni Hensler, El Colegio de la Frontera Sur, México
Luisa Paré, Senderos y Encuentros para un Desarrollo Autónomo Sustentable, Sendas A.C., México
Mercedes Cabrera Rosas, Universidad Autónoma de Querétaro, México
Olga Domené, El Colegio de la Frontera Sur, México
Pablo Paño Yáñez, Universidad de Cuenca, Ecuador
Yolanda Jiménez Naranjo, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, México

Arte y diseño editorial

Karo Carvajal
Página web
Nía Portilla

Fotografía de portada y contraportada

Natalia Alonzo Romero Lanning

EDITORIAL	6
° HOMENAJE a las Siuasentakechmakaumeh (artesananas rebeldes sembradas)	8
Natalia Alonzo Romero Lanning, Emilia Flores Martínez y Raísa Curty	
CENOTES DE AFECTOS	11
° El arte del teñido Liliana Filomeno Ortiz	12
° Señor de las Flores Ofelia Contreras Uribe	14
° Llamamiento para las aguas: para dialogar y encauzar las aguas. Por su liberación y cuidado todos los días Bitácora de aguas	17
° Notas de igarapé Janaú	20
° Meteoritas en las Siete Luminarias Dulce Chacón	23
° Trenzar el silencio, escribir lo que sostiene Carolina Estrada	33
° Embolada Nascedouro Gabriela Mutti	42
MANANTIALES REFLEXIVOS	45
° Arte Cosmopolítica: eclosão de desejos da Terra Livia Moura	47
° Un gesto sónico en Ocomantla. Ecologías de afectos vibracionales en la Sierra Norte de Puebla Fernando Lomelí Bravo	69
° Publicar desde el compartir. La procuración de la vida y de lo vivo. Adriana Raggi Lucio	91
° Memoria, resistencia y diseño. El trabajo de la colectiva malacate como gesto de reactivación textil. Úrsula Lascurain Holguín	103
° Três gestos a partir do pensamento de Ailton Krenak Marina Fossa de Camargo	123
TORMENTAS Y BONANZAS	143
° Artesanía, cultura y naturaleza	145
Mujeres artesanas de Chiwik Tajsál bordando vida. Hueyapan, Puebla, México	
° Produzir à Margem Débora Passos	151
° A Mulher Ferida: self-vudu bordado e con-vivências na pedagogia têxtil Isabella Alves	157
° Entre bordados y fronteras: ser mujer purépecha en tránsito Lizbeth González Alonso	171
° Dobra-duros: Objetos de Apredizagem Poética Sofia Ramos	179
ESPEJOS DE AGUA	187
° La disputa por el agua: territorio, cultura y poder en Cuatro Ciénegas. Rehabilitación de un Río muerto llamado Mezquites David Jaramillo	189
° Arte de devolver la palabra: memorias vivas entre personas, plantas y animales Amparo Albalat y Antonia Isaacson	195
CASCADAS CREATIVAS	209
° Pieza colectiva "Augurios Aurale" Erika Jiménez y Julio Rojas	211
° Desembocadura Florencia Herce y Pietro De Biase	221
SEMBLANZAS	227



Ilustración. Natalia Alonzo

EDITORIAL

Artes/anías y Culturalezas

Editoras invitadas: Natalia Alonzo Romero Lanning,
Emilia Flores Martínez y Raísa Curty

Este cuarto número de *Cauces*. Praxis transformadora reúne contribuciones de quienes hacen de las artes y las artesanías en todas sus expresiones y medios, caminos creadores de vida. Artes/anías y Culturalezas son juegos de palabras, una declaración, es una declaración política deliberada y un rechazo a la jerarquía histórica del arte sobre la artesanía y de la cultura sobre la naturaleza.

El término Artes/anías señala la pluralidad de haceres, gestos y saberes que escapan a las categorías disciplinares y a las jerarquías del sistema del arte, abriendo espacio para prácticas situadas, colectivas y atravesadas por cosmologías diversas. Culturalezas, por su parte, nombra el desacuerdo con la separación moderna entre cultura y naturaleza hacia nociones relacionales.

Las comunidades de pueblos originarios, y otros grupos históricamente marginalizados sido tratados como inferiores, señalados como seres salvajes incivilizados e irracionales por incivilizados e irracionales por vivir relacionados en reciprocidad y cuidado mutuo con los llamados bienes comunes: agua, tierra, aire, bosques, montañas y otras formas de vida. Nuestra supuesta ignorancia ha hecho frente a un sinfín de fuerzas hegemónicas y extractivas que mercantilizan la tierra y las culturas.

En este número de la revista, nos propusimos explorar cómo las prácticas de artes/anías reconocen las memorias antiguas para sembrar otros futuros posibles haciendo de la creación gesto político y acto de cuidado, desde otras formas de resistencias, existencias y re existencias.

Reunimos contribuciones de artesanxs, artistas de diversas (in) disciplinas, pensadorxs, investigadorxs, agentes culturales y creadorxs de estéticas que abren un territorio de cruces: entre saberes ancestrales y búsquedas contemporáneas, entre afectos, luchas y formas de cuidado que insisten en sostener lo común, afirmando territorios vivos de relación, donde lo que llamamos creación es inseparable de lo que llamamos cuidado, habitar y memoria.

Iniciamos con un homenaje a las *Siuasentakechmakaumeh* (artesanas rebeldes sembradas), mujeres artesanas que han resistido y persistido a pesar de la estigmatización.

En Cenotes de afectos, las palabras se vuelven agua sensible: poemas, rezos, cantos y escrituras que junto con el teñido, el bordado o la cerámica, acompañan la fiesta y el ritual del cuerpo y de la memoria colectiva. El arte dialoga con lo invisible, con los espíritus del agua y de la tierra, con el color y nos recuerda que crear es también invocar y cuidar.

En Manantiales reflexivos se reúnen miradas que piensan desde la experiencia: la cosmopolítica del arte, las ecologías sonoras, la publicación como gesto de vida, la memoria textil y los diálogos con pensamientos indígenas contemporáneos. Son textos que reflexionan sin separarse del territorio, del cuerpo ni del compromiso.

En Tormentas y bonanzas, las historias de mujeres, colectivas y creadoras atraviesan bordados, fronteras, heridas, aprendizajes y resistencias. Las artes/anías, la pedagogía textil y la creación poética se revelan como espacios de lucha, sanación y afirmación identitaria.

Espejos de agua nos lleva de la mano de la fotografía, el video, el collage y las prácticas narrativas a las disputas por el territorio y la memoria: ríos muertos que buscan renacer, comunidades que defienden su palabra, y vínculos entre personas, plantas y animales en un proceso de escucha y reciprocidad.

En Cascadas creativas, encontramos piezas colectivas, diálogos entre paisajes sonoros y arte textil, experimentaciones que permiten escuchar los saberes del bosque, bordados que se transforman en gesto político y que entretejen relaciones interespecie para entender otras formas de bordar futuro.

Este número de *Cauces* es una invitación a dejarnos guiar por estas corrientes, a leer con el cuerpo, a pensar con las manos, a bordar pensamientos que nos lleven a sentirnos interconectados, a despertar semillas y recordar que la transformación se teje en colectivo, paso a paso, gesto a gesto, cauce a cauce.

HOMENAJE A LAS SIUASENTAKECHMAKAUMEH (ARTESANAS REBELDES SEMBRADAS)

Natalia Alonzo Romero Lanning,
Emilia Flores Martínez y Raísa Curty

El concepto de *Siuasentakechmakaumeh*, que nombramos como *artesanas rebeldes sembradas*, refiere a mujeres artesanas históricamente marginadas que han resistido y persistido a pesar de la estigmatización. En esta publicación queremos honrar su memoria viva, su legado encarnado y su caminar colectivo.

Siuasentakechmakaumeh, si se traduce de la lengua materna náhuatl, refiere a mujeres que están siempre en un intento de “liberarse de estar atadas del cuello”. El concepto de mujeres artesanas sembradas surge para reconocer a las abuelas *mahseual*, principalmente del municipio de Hueyapan, Puebla, quienes, sin escolarización formal, sostuvieron la vida trabajando con sus manos, transmitiendo saberes y resistiendo en silencio y en comunidad. Estas mujeres no aceptaron cumplir sin cuestionar las normas impuestas, fueran sociales, culturales o heredadas por los procesos de colonización. El término carga un estigma, sí, pero también guarda una potencia: habla de mujeres que se desatan del cuello, que intentan, una y otra vez, liberarse de aquello que las oprime.

Al referirnos a artesanas “Sembradas”, hablamos de mujeres que ya murieron, (en la tradición *mahsehual*, no se “entierran” a los muertos, se dice que se “siembran”, porque se regresan a la tierra).

No fueron mujeres con estudios formales ni con bases académicas. No se asumieron feministas, ni siquiera se nombraron a sí mismas como artesanas. Sin embargo, insistieron, emprendieron desde sus saberes-haceres, desde la experiencia cotidiana, desde el cuerpo y la memoria. Día a día comulgaron con la lucha: una lucha silenciosa y constante por existir con dignidad, por crear, por sostener la vida frente a patriarcados occidentales y ancestrales que atravesaron (y aún atraviesan) sus territorios y sus cuerpos. Una mujer *Sihuasentakemakauh* no espera, hace siempre lo posible por cambiar y transformar la realidad que la oprime.

Ahora, *Siuasentakechmakaumeh* somos muchas. Seguimos siendo señaladas, estigmatizadas como “rebeldes”, porque el proceso de liberación no ha terminado. Seguimos expresando, nombrando, creando, desatándonos.

El término *Siuasentakechmakaumeh* es un término que señala y, a la vez, hace eco. Nombra a la mujer que no cumple lo que se le impone, que se sale del cauce esperado, y por ello carga con el estigma; pero también es un nombramiento compartido por muchas mujeres artesanas de pueblos originarios que, desde su oficio y su hacer cotidiano, emprendieron procesos de liberación frente a múltiples opresiones.

Estas rebeldías no llevan nombre ni título. No siempre son reconocidas como tales. Y entonces surge una pregunta que nos convoca y nos desborda ¿cuántas mujeres más han caminado, y caminan, estos procesos sin ser nombradas? ¿cuántas *Siuasentakechmakaumeh* siguen resistiendo, aún hoy, en silencio?

Este homenaje reconoce que esas mujeres no serán olvidadas, no quedaron atrás, que su legado continúa más allá de las fronteras de su propia comunidad, más allá del tiempo, que su resistencia inspira y está en expansión. En estas páginas caminan muchas *Siuasentakechmakaumeh* contemporáneas: mujeres que crean desde el hacer cotidiano, que sostienen la vida con sus manos, que resisten sin permiso y sin nombre. Sus gestos, sus palabras y sus oficios continúan desatando cuellos, abriendo posibilidades, sembrando dignidad donde hubo imposición.

Que este reconocimiento abra caminos, que permanezca en movimiento, que retome las semillas que dejaron las abuelas, que nos convoque a sostener la rebeldía y a seguir creando, tejiendo juntas, otras formas de existir.



Archivo de la sociedad cooperativa Chiwik Tajsal fotografiada por Ana Fernanda Islas Pérez



CENOTES DE AFECTOS

Poemas, cuentos, microficciones

EL ARTE DEL TEÑIDO

Liliana Filomeno Ortiz

Soy artesana. Soy tintorera. Cuando tiño con añil, no lo hago sola. Me acompaña la memoria de las abuelas, la voz de mis maestrxs, el murmullo de las hierbas y la olla, que —como me enseñaron en Hueyapan— también siente. Antes de iniciar cualquier paso del proceso, repito en silencio: "En nombre sea de Dios". Es una oración antigua, heredada, que aunque llegó con el catolicismo, me permite conectar con lo invisible. Es mi manera de pedir permiso y bendecir el trabajo. Porque sé que no estoy creando sola. Hay una fuerza que me sostiene.

Montar una olla de añil es un acto de cuidado, de atención amorosa. Para mí, la olla es como una abuelita: escucha, respira, recuerda. Y como toda abuelita, necesita de algunos elementos para estar contenta y mostrar el color azul que oculta: hogar, calor, alimento, protección y oración.

Le preparo su hogar; en una olla limpia echo lejía de tequesquite. Le ofrezco hojas de sauco, su alimento preferido. Tejo una cruz con siete hojas de izote y recojo siete puntas tiernas de tepozán o de ruda. Las coloco con respeto, como amuletos. Así la protejo del mal aire... o de mí misma, si estoy en desarmonía.

La caliento tres veces al día, como si la despertara con caricias. Y observo. Me vuelvo testigo de sus cambios: la espuma azul, la capa cobriza, el color verde botella que me dice que la olla está feliz. Es entonces cuando el milagro del tinte puede suceder porque la abuelita ha despertado.

Pero si yo estoy triste, enferma, enojada o con miedo, mi abuelita también se apaga. No pinta. Se duerme. La siento lejana. Entonces la curo. Le hablo bajito. Le canto. Le hago oración. Porque no es solo un recipiente: es un ser. Tiene conciencia, tiene carácter, tiene espíritu.

Teñir con añil es un ritual. Una conversación. Es confiar en que lo invisible también tiñe. Aquí, en Hueyapan, teñir no es solamente un oficio: es un acto de entrega profunda. Hay un vínculo que se teje entre lo que una siente y el color que responde. Porque el color no es solo apariencia: es espíritu que se manifiesta.

La olla no es un objeto. Es sujeto. Es presencia. Y yo, al teñir, me vuelvo parte de ese diálogo antiguo, donde el azul no nace del control, sino del cuidado mutuo.

C



Título de obra: Nostalgia

Técnica: Chalina de lana tejida en telar de pedal, bordada y teñida con tintes naturales (añil y grana cochinilla)

Dimensiones: 70 cm ancho x 230 cm largo

Año: 2025

SEÑOR DE LAS FLORES. ALABANZA CONCHERA

Ofelia Contreras Uribe

Señor de las flores
todos tus colores
inundan de aromas
la casa del sol

Sales reluciente
alegre y con fuerza
dando la noticia
de este nuevo hoy

Pedimos sustento
para el mundo entero
agüita de fuego
decidas mandar

Penetra en la tierra
como un gran lucero
con fe y esperanza
vuelva a germinar.

C

Fotografía. Señor Xochipilli bordado sobre
mezclilla 2025, acervo personal







Fotograma de una acción ritual en el estero de Quilpué, valle de Marga Marga, Chile, Paz Plaza Hernández. Registro por Eduardo Aravena Vicencio, 2019.

LLAMAMIENTO PARA LAS AGUAS: PARA DIALOGAR Y ENCAUZAR LAS AGUAS, POR SU LIBERACIÓN Y CUIDADO TODOS LOS DÍAS

Bitácora de Aguas

Amada Agua, espíritu antiguo,
entidad de existencia colectiva,
la misma que han bebido nuestrxs ancestrxs,
y que ha transitado en constante
transformación por los territorios
en forma de nieve, río, sangre, lago, mar,
menstruaciones y lágrimas.

Tú, abuela tejedora de los inicios,
que tejes hermanando toda existencia viva
en este planeta, conectando todos
los territorios y cuerpos en tu paso,
sin reconocer fronteras ni patrias,
sostenedora de las hebras del arraigo,
la memoria y la colectividad.

Invocamos despertar tu sabiduría en nosotrxs,
para sabernos y pensarnos comunidad.
Agua-sangre, cuerpo-territorio,
para despertar las memorias antiguas
que nos transitan,
para volver a ponernos en movimiento,
con la intención del rezo colectivo,
con la fortaleza de la ofrenda,
con la certeza del rito.

Volvemos a poner el cuidado de la vida al centro.

La vida, al centro.

El agua, al centro.

Decretamos la caída de este sistema
colonial capitalista,
heteropatriarcal y extractivista,
su sistema de opresiones, violencias y usurpaciones,
para que nunca más habitemos el dolor
de ver secarse un río, un bosque y un valle.

Porque no tiene raíz, caerá,
porque no tiene memoria, perecerá,
porque no entiende de amor, desaparecerá,
porque no entiende de vida, morirá.

Nosotrxs todas las aguas, nos liberaremos,
nosotrxs todos los ríos, rebrotaremos,
nosotrxs glaciares de montaña, permaneceremos,
nosotrxs que entendemos de vida, reverdecemos.

Nuestros cuerpos-territorios son el manantial fértil
el cauce colectivo para movilizar la resistencia,
la desprivatización y la liberación de todas las aguas.

Este llamamiento o conjuro para las aguas, fue escrito con la intención de ser compartido para que se encauzara de forma libre entre el estallido social y la pandemia del covid-19. Publicado el 22 de marzo del 2020 a través de las redes sociales, como única manera de manifestación en el marco del día mundial del agua por el estado de confinamiento. Se gesta a partir de las reflexiones y sentires de diversas acciones rituales realizadas en medio de las manifestaciones, marchas en la calle, intencionadas y sostenidas con diversas compañeras en el valle de Akunkawa, Valparaíso, Chile, principalmente de las colectivas Tejernos y Atávica, a quienes me gusta nombrar como tejedoras de la resistencia invisible.

Desde entonces este ha sido leído e intencionado de forma colectiva en diversos territorios, países y contextos: rituales, manifestaciones en espacios públicos, asambleas por el agua, marchas y por sobre todo en diálogo junto a diversos cuerpos de aguas. Es así como se comparte en esta revista, con la intención de habitar una plataforma pública y digital que permita seguir ampliando y encauzando este llamamiento para que siga libremente y a muchas voces llamando, invocando y despertando a las aguas, aguas que nos habitan en nuestros cuerpos animales, humanos, vegetales, mares, ríos y más que humanos.

C

NOTAS DE IGARAPÉ ¹

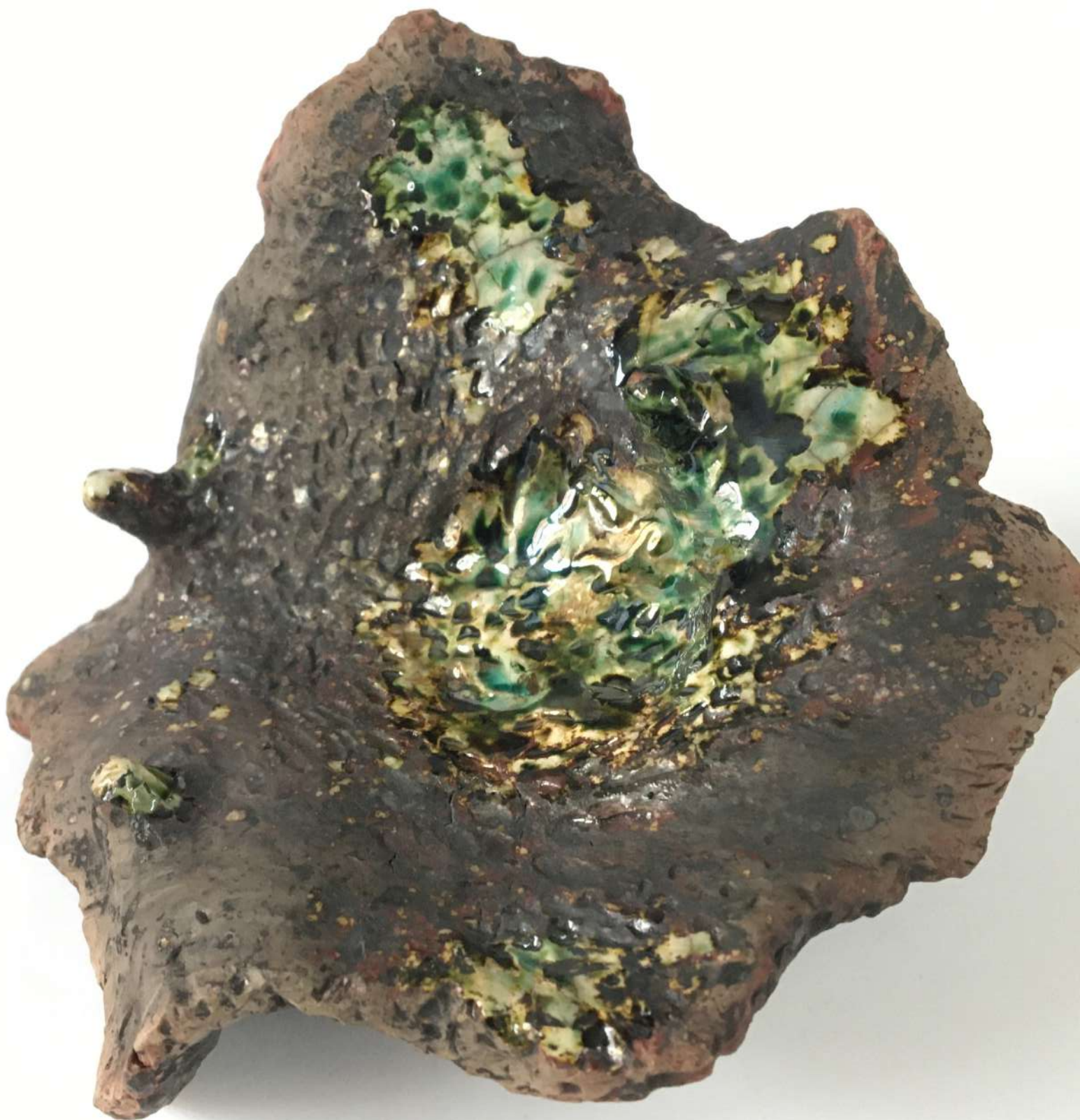
Janaú

1. **da outra margem do rio.** parece estranho olhar daqui e me ver aí, depois desta margem em outro tempo – que não é passado, futuro ou presente. daqui, me vejo espelho e encontro meus ancestrais. refazemos ritos, imagens e encantos. também chamam isso de literatura de ficção;
2. **ruínas.** um amigo nahua me lembrou que as mãos que construíram as catedrais mexicanas no lugar dos templos foram as mesmas que encantaram as pedras da sua construção. agora quando as vejo, escuto os templos e suas canções;
3. **a memória é a boca da alma.** não se apaga o que sobrevive no sonho, no espírito, nas línguas minerais e num corpo que dança. a memória não desaparece mas pode adormecer e no limite ficar em coma. a colonização nos confundiu. não se apaga memória, ela sempre subsiste em algum lugar;
4. **a desculpa da arte.** quando me deparo com as incongruências sociais e seus vértices afiados dou a desculpa que sou artista. passei assim muito tempo criando personagens que coubessem nas salas de aula, em mesas de reuniões, em planilhas de excel, e em todos eles, a artista pedia a palavra, depois voltava correndo para a concha. quando não precisar mais dessa desculpa, eu talvez deixe de ser artista e passe a ser um lobo ou uma pedra;
5. **um corpo que goza é também uma baleia pedindo descanso.** ela então abandona seus pulmões e se coloca na terra fundando uma montanha. um vulcão é uma baleia que goza e depois passa muito tempo adormecida;
6. **a colonialidade é um acidente geográfico na memória coletiva.** podemos chamar este cânion gigantesco que se abriu entre nós de qualquer coisa, mas nas suas cicatrizes que rompem a terra, deixar passar um rio, preenchê-lo de um líquido viscoso que brilha e conta histórias. talvez possamos chamá-lo de niñito e embalá-lo como quem se deita na rede para dar de mamar;

1. Não se engane, esta não é uma nota de rodapé e sim de igarapé. Aqui faço uma introdução de um texto que é composto de algumas notas que funcionam como citações, lembretes, imagens. Igarapé é como os habitantes da região norte do Brasil, na Amazônia, chamam pequenos cursos d'água onde transitam com canoas e pequenas embarcações. É de lá minha origem materna e portanto, esses rios sou eu também. A intenção aqui é brincar com os referenciais, as hierarquias textuais, com a outra margem do rio e quem sabe, convidar você que me lê, a deslocar os sentidos, afinal, um norte também pode ser sul – e vice-versa. O mais importante aqui é o que está entre. Afinal, nós terceiromundistas, não seríamos justamente essa fissura, o que resiste entre? Portanto, estendi este rio, este igarapé, daqui ao México para que as nossas águas se encontrem.

7. se eu posso sonhar que falo outras línguas, se posso voar ou disfarçar qualquer limite de uma espécie humana, seria isso **reflorestar o inconsciente?**
8. **abiyala** é um aperto de mão de dois caboclos com as línguas cortadas e ainda assim, eles cantam;
9. são poucos os homens em que ainda creio, os deuses são muitos. Quetzalcoatl comendo maíz, Tupã bebendo açaí;
10. o português e o espanhol se parecem nas vogais apagadas de abiyala. **sísmico colonial;**
11. **diálogos minerais.** sussurro para as pedras as histórias que não quero que morram, elas guardam meus sonhos para quando eu retornar;
12. os cetáceos e as pedras são a minha **religião**, seu dogma, pele e carapaça;
13. ou você vai dizer que não se lembra?

C



Fotografía. Dulce Chacón
Dubhe 2020. Cerámica raku, 13 X 11.5 X 7 cm.

METEORITAS EN LAS SIETE LUMINARIAS

Dulce Chacón

Las Siete Luminarias ubicadas en el Valle de Santiago, estado de Guanajuato, son bien conocidas por ser siete cráteres de volcanes extintos cuya configuración geográfica asemeja a la constelación de la Osa mayor. Debido a las características propias de cada uno, lxs pobladorxs que viven cerca cuentan que sus antepasados percibían la poderosa energía que emanaban. Leyendas locales cuentan que en un inicio la gente se acercaba únicamente a hacer ceremonias rituales de purificación, para pedir por buenas cosechas o salud y para ofrecer regalos a los “espíritus esenciales” que allí poblaban y que habían llegado del cielo. De a poco dejaron de haber peregrinaciones a sus cráteres (hoyas) y la gente se acercó, convirtiéndose en habitante “velador” del bienestar de cada una.

Debido a una serie de acontecimientos que a lo largo del tiempo han sucedido dentro de ellos y en sus alrededores, se concibe como un ecosistema interconectado con fenómenos particulares en cada uno.

Lxs pobladorxs que viven alrededor del valle han sido testigos, desde sus primeros asentamientos, de conexiones energéticas entre los cráteres en distintas épocas del año, a las cuales se les ha dado diferentes interpretaciones. Es por ello que en un inicio se asistía a los cráteres como lugar de peregrinaciones y rituales asociados con inicios de ciclos agrícolas.

Este tipo de actividades entraron dentro de la dinámica anual cíclica de los pueblos para ser parte de su cosmovisión; debido a esto es que se dejaron inscripciones grabadas en algunas piedras (petroglifos) que aún se conservan hoy día y que son pieza clave para descifrar la importancia que tenían dentro de su cultura y religión.

Además de su parecido geográfico estelar, las Siete Luminarias se conciben como una constelación por la estrecha vinculación que existe entre cada uno de sus cráteres - estrellas, como niveladores energéticos que equilibran tanto su ecosistema interno, así como mantienen el orden del periodo orbital de la luna en relación con el Sol, es decir mantienen relación a nivel micro y macro cósmico.

Una de las piezas clave para entender este complejo sistema interconectado ha sido el encuentro de siete meteoritas que se han hallado dentro cada uno de los cráteres a lo largo de la historia. Estos encuentros plantean preguntas acerca de los orígenes mismos de estos levantamientos geológicos, es decir, ¿son volcanes extintos en los que casualmente cayeron cada una de las meteoritas?, ó ¿las meteoritas con su caída estrepitosa provocaron movimientos en las capas geológicas que provocaron los volcanes?

Hoy día estas meteoritas se encuentran en resguardo del Instituto de las Ciencias Complejas de la Tierra (ICCT), que se especializa sobre todo en el estudio de este tipo de particularidades geológicas en las que se mezclan varias áreas de conocimiento entre las que se encuentran: la paleontología sideral, la siderúrgica espacial - en específico su rama de la caleidoscópica de cuerpos pseudoinertes-, la antropología energética con la especialidad en antropología social boiética, la geología rotaria, la magnetoterreplástica, la astrogeología y la meteorítica, entre otras.

Recientemente, el PIAAAF (Programa de investigación de Aurora activa de alta frecuencia) localizado en el desierto de Atacama, ha dirigido uno estudio al Valle de Santiago y ha encontrado que hay una serie de ondas electromagnéticas que se intercambian como botones que se prenden y apagan entre cada uno de los cráteres a lo largo del calendario estacional anual así como en relación del calendario lunar, eclipses y lluvias de estrellas, es decir, su comportamiento depende de un calendario cósmico complejo que apenas se está empezando a descifrar.

Algunos de estos fenómenos producidos por esta interacción bioenergética son detectables a simple vista en el paisaje y el ambiente, sin embargo, hay muchos que solamente se han podido registrar con la medición de aparatos sofisticados y especializados en el cómputo y cruce de toda la información arrojada, tales como las resonancias mórficas, la monadología y su metafísica de las sustancias simples y el campo morfogenético. Al momento, el equipo de investigación a cargo solo se ha podido percatar que apenas es la punta de un gran iceberg de fenómenos que suceden en pequeña escala, y que pueden ayudar a la ciencia a comprender la réplica de estos fenómenos a distancias más lejanas, es decir a la comprensión de la lógica energética global que ha escapado al conocimiento científico. En resumen, las Siete Luminarias son un laboratorio vivo de fenómenos bioenergéticos.

A continuación una breve descripción de cada una de las meteoritas que le puede dar al lector una breve introducción a sus características:

/// Dubhe ///

Historia: La ubicación del cráter de la meteorita y los meteoritos asociados es conocida por los europeos desde 1822. San Nicolás de Parangueo es un bello cráter que se encuentra a cuatro kilómetros y medio del Valle de Santiago. Tiene agua solo en época de lluvia y sus aguas cambian de color conforme se suceden las estaciones del año. Los habitantes de las inmediaciones relacionan este detalle curioso con el multicolor característico de la meteorita a la que le atribuyen también propiedades electromagnéticomágicas. La meteorita en sí es una joya tan antigua como el sistema solar.

Características físicas: Especimen pétreo con el centro interior del campo sembrado con parches de corteza de fusión conservada y olivinas individuales incrustadas en la matriz.

Clasificación: Basado en petrografía, geoquímica y composición isotópica de oxígeno, esta es una acondrita primitiva (brachinita).

// Merak ///

Historia: Meteorita encontrada en el enigmático cráter del Rincón del Parangueo en el Valle de Santiago, el 9 de noviembre de 1989. El agua que se mantiene en el interior del cráter tiene un alto contenido de salitre, por lo cual no se le utiliza para las cosechas. Según las tradiciones orales, la meteorita que quedó expuesta debido al desecamiento del cráter, en algún momento estuvo en el fondo de éste y hacía que cada eclipse lunar se presentara un espectáculo en su superficie en el que parecía que había plancton iridiscente. Los pobladores del lugar sabían que estaba ahí, pero nunca le habían visto.

Características físicas: Masa que está cubierta por regmagliptos profundos que aún albergan restos de la corteza de fusión.

Clasificación: Octaedrita, contiene kamacita y taenita juntas formando estructuras de widmanstätten.

/// Phekda //

Historia: Meteorita encontrada en el cráter Lago de la Alberca, conocida también como Templo del Silencio. Con más de 750 metros de diámetro, el cráter (hoya) alberga una laguna de agua con compuestos sódicos que modificó la apariencia superficial de la meteorita. Las leyendas locales cuentan que fue sacada un 25 de septiembre desde un túnel secreto bajo el lago por un hombre que le quería demostrar su amor a su enamorada, desde entonces celebran el mismo día y cada año su aparición. Se cuenta también que este cráter es centro de actividades secretas extraterrestres que vienen en búsqueda de la meteorita. Al parecer la roca estelar funcionaba como una especie de señuelo orientador para las naves que aterrizaban en su cráter, y hoy día, aunque ya no se encuentra allí, el sustrato que le rodeaba se quedó impregnado con su energía, es por eso que siguen habiendo avistamientos y aterrizajes de entidades cósmicas.

Características físicas: Ejemplar fresco con parches de corteza prístina que muestran líneas de flujo. La corteza de fusión se ha conservado principalmente en los bordes de los regmagliptos. Los bordes ásperos y la textura gruesa apuntan a una fragmentación en etapa tardía poco antes de la transición al vuelo oscuro.

Clasificación: Condrita LL6 con poco contenido de hierro metálico.



Fotografía. Dulce Chacón
Mizar. Cerámica raku, 13 X 11.5 X 7 cm. Dubhe 2020.

/// Megred ///

Historia: La Hoya blanca -Es el cráter que se encuentra a mayor altitud (1850 msnm) y también se le conoce como la Hoya de piedra.

Megred entró en la atmósfera como un bólido detonante, creando un destello que fue visible a 90 Km. y seguido por una serie de detonaciones fuertes que se escuchan en un área de 3200 km cuadrados. La bola de fuego viajó en un acimut de N. 97 °, pendiente 39 °, en la dirección del camino revolucionario de la tierra. Testigos presenciales describieron un rastro de humo que había descendido del cielo y explotó al entrar en contacto con el suelo. Las ventanas se hicieron añicos y los edificios resultaron dañados por la expulsión de escombros secundarios. Una nube de explosión en forma de hongo se elevó desde el lugar del impacto y se situó varios minutos por encima de un cráter nuevo.

Características físicas: Especímen orientado en forma de gota con regmaglitos individuales y líneas de flujo remanentes. La meteorita ha desarrollado una pátina desértica distinta, así como pocas grietas por tensión debido a la intemperie terrestre. La matriz también se oscureció como efecto de la meteorización química.

Clasificación: Octaedrita, kamacita, taenita, silicatos y grafito.

/// Alioth ///

Historia: 11 de octubre de 1918, alrededor de las 5:00 de la tarde, sobresaltados por un destello brillante, los campesinos de todos los poblados del Valle de Santiago miraron hacia lo que parecía ser un grupo de bolas de fuego provenientes del cielo que, moviéndose hacia el oeste en un arco poco profundo, resaltaban de manera impresionante por el sol poniente. El avistamiento fue seguido por lo que se describió como "un poderoso rugido", percibido por algunos como el avance del Juicio Final, que en realidad fue el inicio de una tierra fértil sin precedentes. La hoya de Solís, no cuenta con agua en su interior, es utilizada para fines agrícolas, es conocida por los enormes vegetales que se cultivan en su interior, tiene un microclima muy peculiar.

Características físicas: Las bolsas de vidrio se pueden ver solidificadas en varias etapas de fusión, desde transparentes hasta color cobalto y esmeralda, semi opacas hasta un negro brillante completamente vítreo. La piedra está cubierta casi por completo por una costra de fusión negra reluciente. No es evidente la meteorización terrestre.

Clasificación: Acondrita (marciana, shergottita olivino-írica).

/// Mizar ///

Historia: 11 de octubre de 1918, alrededor de las 5:00 de la tarde, sobresaltados por un destello brillante, los campesinos de todos los poblados del Valle de Santiago miraron hacia lo que parecía ser un grupo de bolas de fuego provenientes del cielo que, moviéndose hacia el oeste en un arco poco profundo, resaltaban de manera impresionante por el sol poniente. El avistamiento fue seguido por lo que se describió como "un poderoso rugido", percibido por algunos como el avance del Juicio Final. Mizar fue uno de los especímenes que venía en este grupo de meteoros que al caer produjo el cráter de la Hoya de Cántora. En su interior hay aguas saladas a las que se les atribuyen propiedades curativas. Aquí se han encontrado también pinturas ruprestres y basamentos prehispánicos con posibles funciones ceremoniales.

Características físicas: Especímen de forma irregular con corteza vítrea prístina, delicadas grietas de contracción y líneas de flujo en todas las superficies. Está atravesada por numerosas inclusiones silicáticas. Ejemplar muy estético.

Clasificación: Acondrita, rica en Diogenita de olivina, S1, metal y eucrita.

// Benetnasch ///

Historia: El viernes por la mañana a las 8.30 horas del 12 de septiembre de 1948, apareció una luz naranja brillante a 70 ° en el cielo del norte-noroeste sobre el adormecido San Jerónimo de Araceo en el Valle de Santiago, Guanajuato.

La luz brilló por un instante, se volvió más oscura y seguida por un hilo de humo negro espeso, varias lenguas ardientes irradiaron hacia el suelo, como si una deidad furiosa hubiera escupido fuego desde los cielos. Al momento de caer, Benetnasch dejó un gran cráter humeante con altas temperaturas que con el tiempo se han ido reduciendo para producir la atmósfera adecuada para las aguas termales que contiene la Hoya de Álvarez. En este lugar también hay vestigios rupestres y basamentos ceremoniales. Su nombre antiguo era Saratángato: lugar como cedazo que se obscurece temprano.

Características físicas: Las superficies de hierro alteradas por corrosión, que representan la mayor parte de la superficie, muestran un acabado brillante ligeramente lustre rojo óxido.

Clasificación: Meteorita petroférica, grupo principal de MES, del grupo de las mesosideritas, meteorización moderada.

C



Fotografía. Dulce Chacón
Merak. Cerámica raku, 13 X 11.5 X 7 cm.
Dubhe 2020.





TRENZAR EL SILENCIO, ESCRIBIR LO QUE SOSTIENE

Carolina Estrada García

*“La poesía no es solamente sueño y visión;
es la arquitectura de entramado de nuestras vidas.
Sienta las bases para un futuro de cambio,
un puente a través de nuestros miedos de aquello
que nunca ha sido antes”*
Audre Lorde, Poetry Is Not A Luxury

Un pequeño animal se mueve entre las ramas de los árboles. Ágil y decidido, transporta entre su suave pelaje las semillas del tiempo. El viento acaricia la hierba, y a su paso agita a una temblorosa araña quien, satisfecha del patrón de costura reciente, se dispone a soñar. Un bosque a simple escucha es sonido para quien sabe reconocer el breve canto de las cigarras, el salto tímido de un teporingo o el zumbido de las avispas entre los arbustos. Aquí alguien habita por primera vez la madriguera, el nido subterráneo, y se estremece de tanta belleza en el calor de sus entrañas. Allá alguien cubre con sus células el cuerpo descompuesto de otra viviente, hilando sus extremidades fibrosas para acompañar el vaivén de la vida y la muerte con un suspiro fúngico que lo envuelve todo.

La escritura sabe bien que la canción del silencio tiene distintos ritmos y momentos, se entona entre aullidos, crujidos y ronroneos. En realidad el silencio solamente existe dentro de nuestra imaginación humana, porque más allá de nosotras el mundo es cada vez más ruidoso; aún en los momentos de más profunda contemplación, un grillo cercano estridula, o un pájaro entona a la lejanía. Desde hace un tiempo hemos comenzado a sentir que la escritura tiene sus propias formas de entablar diálogos de lo no dicho, de atravesar las barreras auto-impuestas de la percepción que nos han arrebatado el sentido de los otros tiempos que nos animan mientras transforman los mundos que habitamos.

Nos sentamos aquí frente al texto para comprender que entonces la escritura también es mucho más que el acto de la grafía. La escritura es escucha, siembra y canto; sale de nuestro interior para convertirse en nube, tierra y pigmento, pero regresa en forma de otra cosa. Es esta otra cosa, lo desconocido, aquello de lo que debemos encargarnos. La escritura no es expulsión o gotera sin fondo, sino ciclo, retorno y relación. La escritura es también un acto político y curativo que transmuta el silencio, ya sea impuesto por la opresión o el miedo, o por falta de atención a nuestro entorno.

A través de la escritura honramos las palabras de nuestras maestras, que antes de nosotras también dudaron de sus propias voces. Nuestras palabras son prestadas en tanto que nos fueron ofrecidas por alguien más, enseñadas por nuestras madres y abuelas con cariño, pero también compartidas por compañeras de la escuela, o vecinas de nuestra edad. “¿De dónde sacaste esa palabra?” pregunta una madre con curiosidad, probablemente desde la extrañeza de saber los límites de su propia lengua, tratando de entender en dónde termina ella y comienza su hija. Este lenguaje propio adquiere nuevas palabras, frases inventadas y moldea nuestra forma de ser a partir de nuestras relaciones con el mundo. Desconocemos el lenguaje en tanto lo utilizamos para apoyar la guerra, o herir a alguien más, pero las palabras también nos exigen honrar sus orígenes e ir hacia nosotras mismas.

En su ensayo *La transformación del silencio en lenguaje y acción*, Audre Lorde (2019, p. 30) escribe una de sus más famosas frases: “*Tu silencio no te protegerá*”. La escritora afroestadounidense fue revolucionaria en cuanto adquirió por sí misma un compromiso con la esperanza de otros mundos, explorando la poesía y el texto como escrituras de amistad, erotismo y denuncia. Más allá de una amenaza, en su frase encuentro una cálida recomendación para crear y nutrir espacios compartidos de escucha, en donde nuestras palabras puedan transformarse las unas a las otras. Audre Lorde habla acerca de cómo su silencio no la ha protegido porque ella deseó hablar durante mucho tiempo, narrar al mundo la verdad que la habita, y nunca encontró momento perfecto para hacerlo. Entonces, mejor que callar, acto que nos engaña y nos invita a escondernos, decidió comenzar a enunciar la palabra verdadera que la habita aún en los momentos más incómodos. Es aquí donde se encuentran también las verdades que una misma busca, junto con otras mujeres, para construir un mundo en el que podamos vivir juntas.



La escritura que sonoriza nuestros silencios articula formas en que podemos descubrir y moldear nuestros propios miedos, deseos y frustraciones, al mismo tiempo que abre espacio a que otrxs vivientes que nos acompañan, otros procesos de vida y muerte que nos rodean, puedan hablar con nosotras. Lo silenciado no solamente está dentro de cada quién, sino en la tierra misma que respira bajo las ciudades, en tensión con el ruido de nuestros audífonos, aparatos que hemos creado para aumentar la distancia con los mundos que habitamos. En este sentido, escribir también es una forma de *reparar-con*, de restaurar y cuidar nuestros vínculos diversos. Escribir no es dominar, sino invocar otras escrituras que crecen como musgo, y florecen como helechos.

En sus textos, Audre Lorde insiste que quienes escribimos no solamente tenemos que prestar atención a aquella verdad que describimos, sino en la verdad detrás del lenguaje con el que hablamos. Una “lengua materna” como la llamaría Úrsula Kroeber Le Guin desde su propia voz en el *Discurso de graduación en el Bryn Mawr College*, que compartió en 1986 en uno de los primeros colegios que ofreció educación superior a mujeres en Estados Unidos. Úrsula nos cuenta también que:

La lengua materna, hablada o escrita, espera una respuesta. Es conversación, una palabra cuya raíz significa ‘girar con’. La lengua materna es lenguaje no como mera comunicación sino como relación. Conecta. Va en dos direcciones, en muchas direcciones, es un intercambio, una red. Su poder no consiste en dividir sino en enlazar, no en distanciar sino en unir. (Kroeber Le Guin, 2023, p. 25.)

Las palabras en lengua materna no las escribe el político, que dicta en voz alta, casi a gritos y de forma “coherente” su discurso sin respuesta, sino quienes buscamos cultivar una relación más profunda de escucha con otrxs vivientes y con los distintos procesos de la tierra. Son palabras que usamos cotidianamente, frases que a veces no tienen mucho sentido, pero que decimos porque nos las heredó una abuela, y las aprendimos desde el calor del hogar. Las escrituras en lengua materna no son palabras en una caja, selladas e incomunicadas, sino también podrían parecerse a las “palabras tierra” que nombra Úrsula, que solamente podemos hablar cuando comenzamos a:

(...) escuchar a los animales, los pájaros, las plantas, las rocas; aprender las palabras coyote, las palabras codorniz, las palabras obsidiana, las palabras de la arcilla marrón del adobe (Kroeber Le Guin, 2023, p. 66)

Nos entrelazamos con estas palabras para contar una historia de escritura que aprecia el silencio, pero comprende que siempre hay sonido, respuesta y movimiento.

La escritura es un acto de contención, no de conquista. En la escritura pueden contenerse los relatos de los árboles, las formas familiares del cariño o los secretos de algún colémbolo subterráneo. Úrsula también nos comparte en *La teoría morral de la ficción* la posibilidad de hacer la escritura de la historia algo que va mucho más allá de la narrativa del héroe individual que encuentra su razón en el conflicto, para ofrecernos otra forma de contar el mundo, más parecida al tejido, al cuenco o al morral. La teoría no es para Úrsula un mandamiento, sino justamente un conocimiento especulativo sobre el mundo que puede tomarse en cuenta al pensar y narrar nuestros propios relatos. Cuando escribimos historias que serán morral, importan otras cosas. Nuestras escrituras relatarán las conexiones y buscarán celebrar, más allá de la armonía, "el lugar, el territorio, la tierra" (González, 2023, p. 14). Escribir lo que sostiene es revalorizar lo lento y lo relacional, así como otras formas de pensar y habitar.

Hacer escrituras para transformar el silencio también es implicarnos con la palabra que no domina, sino que agradece. Narrar las historias honrando las conexiones es otra forma de cuidar. Es dar a cada textura su debido tacto: acariciar suavemente las zonas sensibles de una misma y de otros vivos, pero también protegerse dentro del caparazón y nutrirlo para que sea resistente. Y emerger. Cuando en *El guardador de rebaños* el poeta portugués Fernando Pessoa, bajo el pseudónimo de Alberto Caeiro, escribió:

*Me siento nacido a cada instante
para la eterna novedad del Mundo...* (Pessoa, 2024, p. 27)

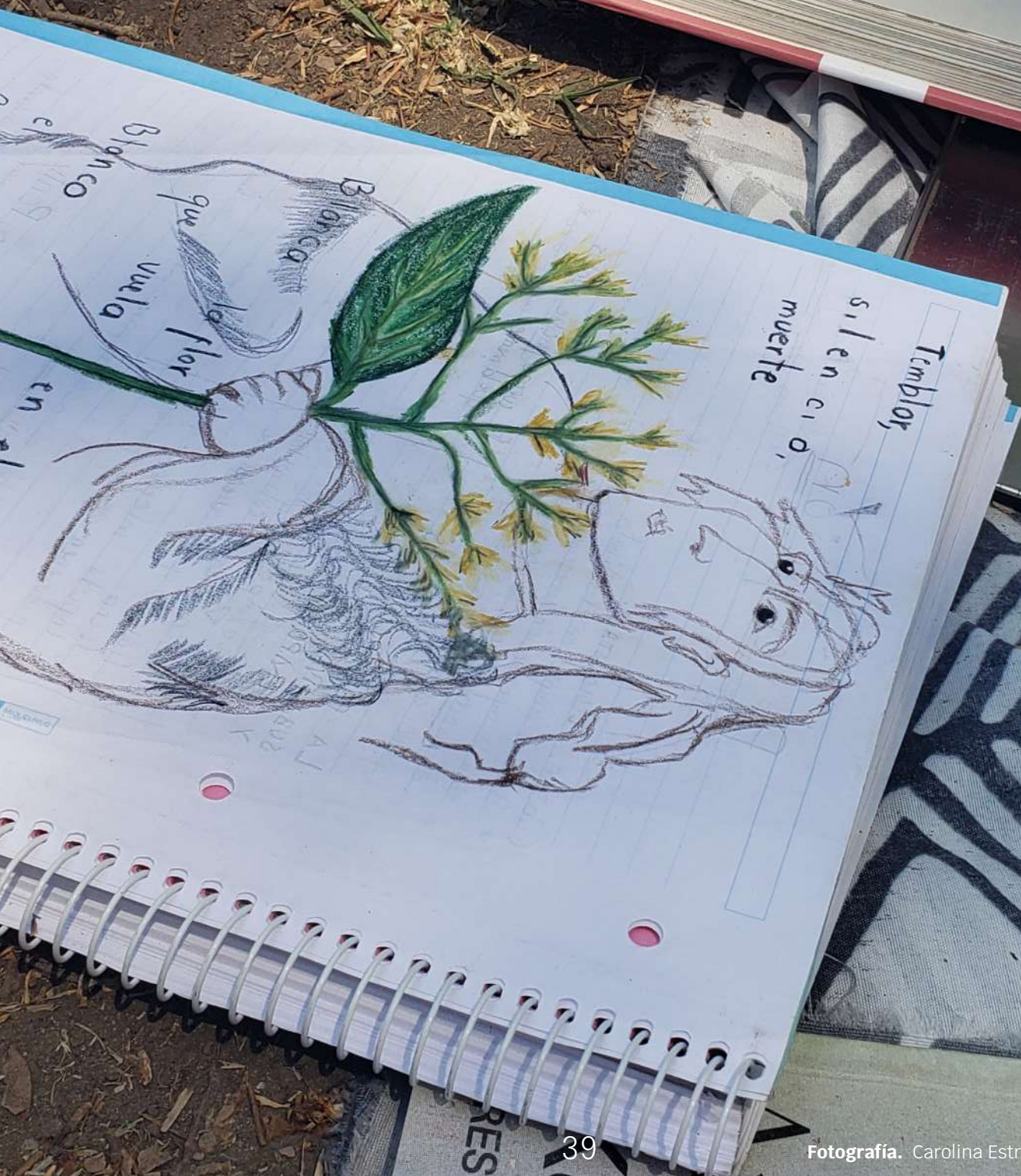
Algo se estremeció entre las piedras del lenguaje. Sentirse nacido a cada instante es *reparar* en aquello que nos rodea: reparar como restaurar, restablecer y componer, pero también procurar y prestar atención. Se repara la eterna novedad del Mundo en tanto que el mundo en sí no es eterno, sino algo que se cuida y se acoge con la misma atención que le damos a aquello que amamos y nos asombra. Continúa Caeiro unas líneas más tarde.

*El Mundo no fue hecho para que lo pensáramos
(pensar es estar enfermo de los ojos)
sino para mirarlo y que estemos de acuerdo* (Pessoa, 2024, p. 27)

Acá advierte que el mundo también nos *repara* cuando lo sentimos, y no intentamos comprenderlo simplemente desde la razón, intentando cambiarlo forzándolo a ser como nosotras queramos que sea. El mundo nos ama en tanto nos obsequia cada día sus dones, así como nosotras debemos encontrar formas de mostrar nuestro amor de regreso, de entablar relaciones de reciprocidad.

La ciencia, aunque también en otro aspecto las humanidades, sólo conocen la verdad absoluta cuando considera que proviene del razonamiento, sobre todo al estar por encima de cualquier otra inteligencia no humana. Estas formas de vivir el mundo, únicamente a través del pensamiento racional, deben ser reevaluadas para poder al fin incluirnos en todo lo que no se enmarca en lo que pensamos “humano”. También en portugués, pero desde Brasil, Evando Nascimento nos llama a:

(...) tomar en cuenta las singularidades plurales del vasto ‘reino’ vegetal [sic], enfatizando el modo en que la literatura, las artes y la filosofía cuestionan el propio mirar científico y humanista sobre las plantas, que las ve radicalmente diferentes e inferiores a nosotros los humanos. Como si existiera una ‘esencia’, una propiedad exclusiva de los humanos, que los ubicaría en un nivel superior a cualquier otra especie viviente (Nascimento, 2023, pp. 16-17).



Cuando escribimos para obligar al mundo a adoptar las formas humanas, faltamos a nuestro lugar en él, y a nuestro paso silenciamos su propio crecimiento espontáneo.

Ahora sabemos que las cualidades que pensábamos exclusivamente humanas están en crisis: con mucha dificultad y aún sin tanto reconocimiento, contemplamos la posibilidad de una inteligencia vegetal, o en otros casos, también la escritura de las plantas, o de los minerales, o de las bacterias. Estas otras escrituras vegetales, minerales, bacterianas también son escrituras que transforman el silencio en tanto desafían la idea de que hay seres mudxs, o afónicxs, incapaces de emitir una voz o de articular sus propios pensamientos y deseos. El silencio opresor del que Audre Lorde escribe también lo hemos impuesto sobre el mundo vegetal, concluyendo que, como otrxs vivientes no hablan nuestro mismo idioma, o mínimamente en el idioma que los animales hablan, entonces no tienen nada que decir. Y como no tienen nada que decir, seremos nosotras quienes hablaremos sobre ellxs, imposibilitando también la escucha de estas voces-otras que sí existen y sí nos comunican.

En *Una trenza de hierba sagrada*, la bióloga y escritora Robin Wall Kimmerer dialoga también con la certeza de que las plantas pueden «hablar» unas con otras, aunque la ciencia que pretende ser exclusivamente racional y neutral diga lo contrario.

La autora escribe que:

Solo en los últimos años se ha tratado con cierto rigor la posibilidad de que las plantas puedan «hablar» unas con otras. Sin embargo, el polen lleva eones viajando con el viento, uniendo a los machos con las hembras receptivas para producir esas mismas nueces. Si podemos confiarle al viento la responsabilidad fecundadora, ¿por qué no la de transmitir mensajes? (Kimmerer, 2021, p. 29).

Necesitamos escrituras que se entrelacen con estas otras voces, pero también se dejen narrar por la inteligencia de otrxs vivientes más que humanos. Para Robin, que trenza los saberes científicos, nativos –en su propio caso, sobre todo de la nación potawatomi– y sus propias vivencias, la escritura es un acto ecológico que no escribe sólo sobre la naturaleza sino *con* ella.

Robin nos enseña que mientras que otrxs vivientes tienen dones particulares, los humanos tenemos la escritura. “Puede que no tengamos alas ni hojas, pero tenemos palabras. El idioma es nuestro don y nuestra responsabilidad” (Kimmerer, 2021, p. 455). La escritura como un acto de reciprocidad nombra el silencio para escribir lo que sostiene. Escribir como modo de articular nuestros propios miedos, hacer comunidad, tejer el morral, *reparar* nuestra relación con el mundo y escuchar otras voces es un gesto político, de compromiso en comunidad.

Cuando la escritura trenza el silencio es fértil, y reconoce aquello que ha sido habitado, sembrado, contado. Escribir va más allá de un medio de expresión de un sentido, o de elocuencia del discurso; también es una forma de agradecimiento, cuidado, sanación y resistencia a la afonía impuesta por el consumismo, la falta de atención y la aceleración. Escribir también puede ser disponernos a ser nosotras mismas un pequeño cuenco que guarde las semillas y los mundos de otrxs, y dejar que se germinen y fermenten dentro de nosotras. Y sobre todo, escribir no está en la palabra, sino en el acto de transformar el silencio. Robin nos cuenta que “todo florecimiento es mutuo” (Kimmerer, 2021, p. 31). Así, no florece solamente una flor sin que florezca también el aire, la lluvia, la abeja. No escribimos solas: escribir es compartir hebra para ser parte de un mismo tejido de escuchas y reciprocidades.

C

REFERENCIAS

- Kroeber Le Guin, U. (2023). *“Discurso de graduación en el Bryn Mawr College” en Entre las avenas silvestres*. Editorial El eterno retorno a casa. Trad. Andrés González.
- Kimmerer, R. (2021). *Una trenza de hierba sagrada*. Captain Swing. trad. David Muñoz Mateos.
- Lorde, A. (2019). *Discurso de graduación en el Bryn Mawr College Sister Outsider*. Penguin Random House.
- Lorde, A. (2019). *“The Transformation of Silence into Language and Action”*, en Sister Outsider. Penguin Random House.
- Nascimento, E. (2023). *El pensamiento vegetal. La literatura y las plantas. Mímesis*. Trad. Raúl Rodríguez Freire.
- Pessoa, F. (2024). *El guardador de rebaños*. DSCNTXTEditores. Trad. Juan Carlos Villavicencio.

EMBOLADA NASCEDOURO

Gabriela Mutti

Dentro de cada embolada
existe semente dourada,
só vê quem está disposto a encarar
todas as paradas
chutando pedra ou pulando vala.

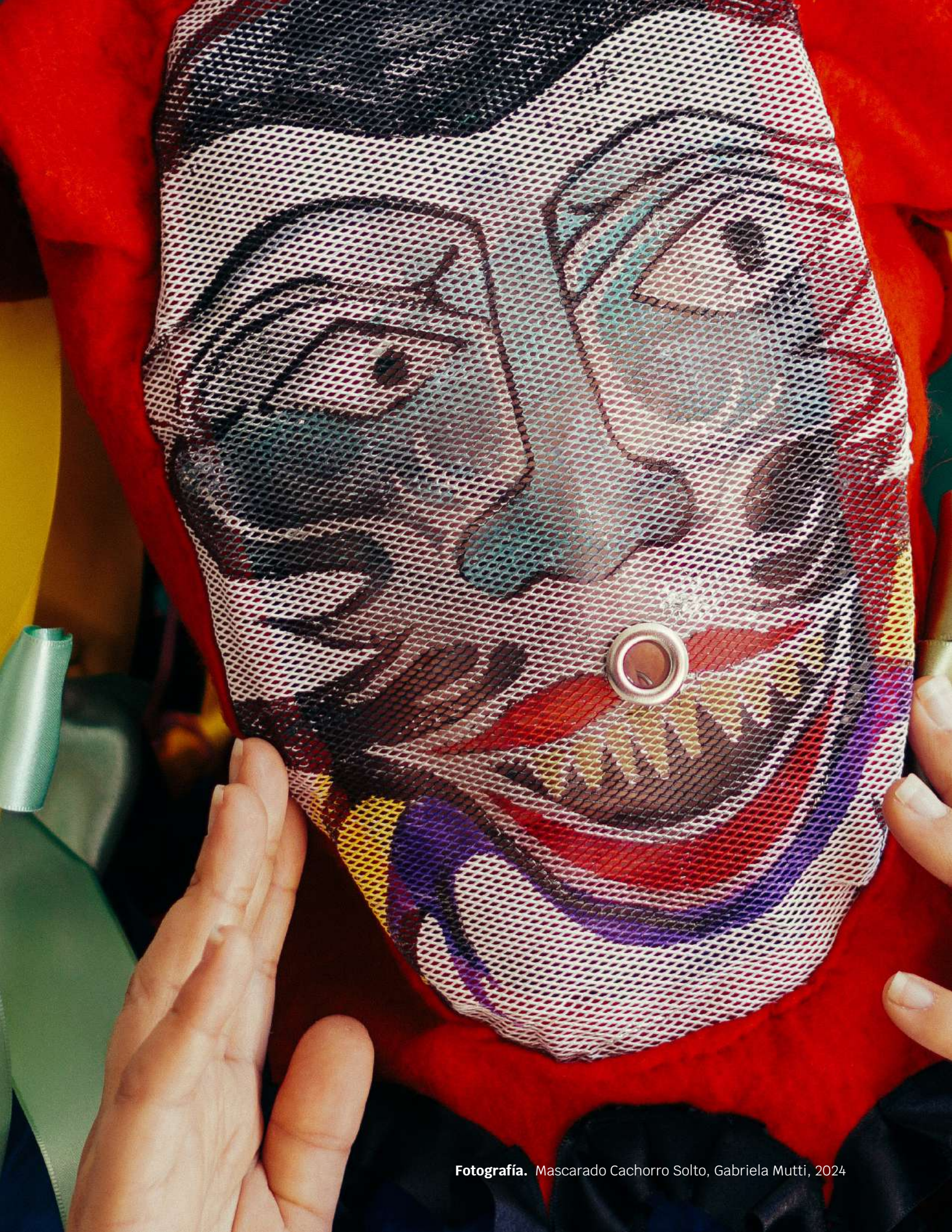
Versada na poesia da brincadeira,
corre Cotia,
de noite ou de dia,
embaixo da cama só tem
monstro que acorda pra puxar
dedinho do pé de quem arruma briga.

Embolada solta pra quem dança
e pede outra.

Vai aprender a tocar instrumento,
só assim para não perder o ritmo aqui de dentro (coração).
Quer rima?!
Faça a sua!
Embolada aqui é jazz de rua.

Batuque de barriga,
palma de mão,
batida de pé.
Quebra a cara,
mostra os dentes
e siga na fé.

Suor e sangue,
presente constante,
até entrar na esquina da morte súbita,
essa é a famosa: paranoia delirante.



Fotografía. Mascarado Cachorro Solto, Gabriela Mutti, 2024



MANANTIALES REFLEXIVOS

Artículos y ensayos



A vida oculta da natureza, pintura de Livia Moura VAV com pigmentos 100% naturais, geotintas recolhidas e produzidas na Serra da Mantiqueira, pigmento azul da anileira produzido naturalmente por Vany da Cooperativa da Lã, pigmento azul natural do Marrocos à base mineral, bordados de lã de carneiro de Juliana Ju e Auri Tamara com lã processada e tingida com processos artesanais e ecológicos pela Cooperativa da Lã Mulheres Rurais da Montanha, Paço Imperial, Rio de Janeiro, 2025.

Fotografia: registro de Livia Moura VAV, arquivo VAV.



ARTE COSMOPOLÍTICA: ECLOSÃO DE DESEJOS DA TERRA

Lívia Moura

A Arte se realizaria pelos mesmos princípios que regem a criação incessante do universo e o seu mecanismo funcional. Ela não repete ou copia a natureza; mas obedece às mesmas leis que esta; transpõe-nas para o plano da criação consciente, isto é, humana. O indivíduo se eleva assim, no artista, à categoria de arquiteto universal (...)
(Pedrosa, 2023, p. 195)

Este artigo propõe ampliar o conceito de arte, geralmente conhecido a partir do ponto de vista eurocêntrico. Para tal, irei me debruçar sobre tecnologias sociais e um estudo de caso da VAV - Vendo Ações Virtuosas. A VAV é uma plataforma de arte cosmopolítica que organizo desde 2013 (www.pontodeculturavav.com.br). O método VAV tem uma estratégia de atuação que envolve 3 eixos principais:

- libertação do imaginário
- reciclagem emocional
- economia da energia vital

A VAV é cria do campo das artes visuais e, mais especificamente, do campo da arte contemporânea socialmente engajada. Entretanto, considero as ações da VAV como manifestações de arte cosmopolítica, como um dos possíveis desdobramentos da arte socialmente engajada, entrelaçando esta tradição com uma ampla trama de relações ambientais, espirituais e culturais. A VAV se propõe a esgarçar a arte participativa e socialmente engajada, para pensar numa arte não antropocêntrica, ou seja, que não gira somente em torno do objeto artístico e nem do ser humano.

Desta forma, a arte se aproxima do conceito de cosmopolítica, tal como é utilizado pela filósofa Isabelle Stengers (Bélgica, 1949). Apesar da palavra cosmopolítica não ser uma invenção de Stengers, foi esta autora que deu a este termo o significado que vem sendo adotado tanto pelos ditos antropólogos da ciência, como por antropólogos que trabalham com povos originários, mas também por artistas indígenas como Jaider Esbell. Cosmopolítica, para Stengers, se refere a uma abordagem que busca pensar as questões políticas e científicas de maneira mais aberta e inclusiva, levando em consideração as múltiplas perspectivas e os diferentes "agentes" que compõem o mundo (Stengers, 2018).

A ideia central é que a política não deveria se restringir a decisões humanas, mas envolver uma rede complexa de relações que inclui, rios, animais, plantas, tecnologias e outros elementos não humanos. Stengers critica as abordagens que se concentram apenas na soberania humana e propõe uma ética que considere a diversidade de formas de existência, assim como os diferentes modos de vida e saberes. Em vez de uma política de controle ou dominação colonial, a cosmopolítica visa promover um diálogo pluriversal, respeitando as suas particularidades.

A partir de uma visão cosmopolítica, as decisões políticas e científicas devem ser tomadas com a consciência de que nossas escolhas afetam o cosmos, ou seja, o conjunto de relações complexas que formam o mundo e vice versa, o cosmos afeta as nossas escolhas.

A cosmopolítica, assim, é um convite a repensar como vivemos juntos e como podemos agir de maneira mais responsável em um mundo plural e interconectado. Esta visão respeita a multiplicidade dos seres e os diferentes saberes, desafiando visões simplistas ou antropocêntricas da política e da ciência (Stengers, 2018).

A VAV propõe que essas visões nos levem à uma arte engajada não somente socialmente, mas também cosmicamente, envolvendo as múltiplas e complexas relações entre humanos e não humanos. Uma arte cosmopolítica, portanto, não se limitaria a uma visão única, antropocêntrica e eurocentrada, mas procuraria apresentar e respeitar diferentes percepções, incluindo as de grupos marginalizados e as de outros componentes da biosfera. Ela acolhe as diferentes formas de existência, sem buscar uma hierarquia entre elas.

Dessa forma, a arte cosmopolítica da VAV também convidaria artistas e ativistas a imaginar futuros possíveis e alternativas para as formas como vivemos e nos relacionamos com o mundo. A VAV busca abrir espaços para experimentarmos alternativas sobre o futuro da Terra, dos ecossistemas, do modo como lidamos com nossas emoções, sobre que imaginários podem nos guiar, quais tecnologias se alinham com a manutenção da vida, quais relações de reciprocidade podemos criar entre humanos e não humanos, como reorganizar as relações de poder e como criar novas formas de convivência, mais solidárias e sustentáveis. Esta forma de arte não busca representar o mundo, mas propõe novas maneiras de interagir com ele. A arte atuaria como uma forma de sensibilizar e engajar o ser humano em uma reflexão profunda sobre como construir um futuro mais justo e consciente em um mundo plural e interconectado.

O método de tecnologias sociais da VAV se constitui por valores, estratégias, éticas e estéticas experimentais e inacabadas que estão por trás de suas ações artísticas e projetos sociais. A VAV junta ética e estética como um modo de pensar na importância da arte e da estética em ativismos socioambientais e, vice-versa, na importância de éticas sociais, psicológicas, ambientais e espirituais em ações artísticas.

O ativismo praticado pela VAV é uma atuação direta na vida social e ao mesmo tempo um ato artístico, simbólico e mágico, envolvendo relações entre humanos, suas emoções, seus imaginários e suas relações econômicas entre si, com a biosfera e o cosmos.

Através do método que criei para a VAV, promovo redes de apoio entre pessoas, nos cuidados umas com as outras, com suas crianças, seus territórios, seus sonhos reprimidos e projetos pessoais. A VAV, ao longo do tempo, foi se tornando um método de desenvolvimento de uma arte cosmopolítica que estimula a realização de ações coletivas transgeracionais, com o intuito de criar sentimentos de encantamento e comunidade entre pessoas, plantas, culturas, bichos, minerais, fungos, estrelas...

O surgimento do mito da arte contemporânea

Foi na Europa do século XVIII que o conceito de arte foi dividido entre belas artes e arte popular ou artesanato. A partir de então, a arte considerada maior foi (e ainda é) um dos instrumentos dos processos colonizadores. Rachel Cecília Oliveira, crítica e curadora de arte, que trabalha com o tema da descolonialidade, chama de “mito” a ilusão eurocentrada e universal do termo “arte”. Segundo a autora:

Avasta, temporal e geográfica empreitada europeia de colonização dos demais continentes foi imprescindível para garantir que o discurso universalizante da arte erudita ganhasse o escopo atual. É importante ressaltar que o sistema criado se baseou na segregação racial, de gênero e social. (Oliveira, 2019, p.74)

Apesar da sua instrumentalização pelo sistema colonial-capitalista, a história recente da arte eurocentrada – a que chamamos de “arte contemporânea” – é marcada por uma posição política subversiva. Portanto, as práticas da VAV consistem em dialogar com essa tradição e dominar os instrumentos coloniais para transmutá-los. Honrar a história da arte contemporânea é uma estratégia valiosa para que a VAV possa dialogar com o seu circuito – de museus, galerias, universidades, produções acadêmicas, residências, bienais, etc., sem ser ingênua. E, dessa forma, estamos também usando a bagagem da arte contemporânea para promover uma metamorfose que a faça se sustentar.

Afinal, o percurso que se desdobra na arte contemporânea pode ser visto como uma narrativa sobre a ampliação da visão ou percepção estética. Uma ampliação da visão que constantemente questiona as suas bases anteriores, como uma busca por novas percepções que quebram com a anestesia de práticas já conhecidas e absorvidas pelo senso comum.

Alguns teóricos, como Clement Greenberg (Nova York, 1909), apontam como germe desse pensamento a pintura “Déjeuner sur L’erbe” de Édouard Manet, datada na segunda metade do século XIX. Esta obra nos apresenta uma pintura realística mas com pinceladas que expõem a realidade plana da pintura. Além disso, uma mulher nua nos encarando em meio a um parque, acompanhada de pessoas com roupas e costumes da época. Esta mulher nos olha nos olhos como se fosse a própria pintura afirmando, como um presságio: “Eu não sou mais uma mera janela para uma ilusão, eu tenho consciência de que sou uma pintura, de que aconteço sobre um suporte. Eu não sou somente uma representação, eu sou uma materialidade também”. Segundo Greenberg, após este marco, o suporte será explorado pela egrégora da arte eurocentrada não somente como algo neutro, indiferente ou que deve ser escondido, mas como um elemento ativo (Greenberg, 2007).

De fato, a escultura também sai do seu pedestal para “um campo ampliado” (Krauss, 1979). Ela passa a se relacionar com o espaço, com a arquitetura, com os vazios das galerias e museus. Ao longo da segunda metade do século XX, sobretudo nas décadas de 60 e 70, essa discussão fará com que as artes visuais saiam dos muros dos museus para ir de encontro às paisagens, discussões filosóficas, sociais e políticas que transbordam o campo das artes visuais e dos espaços institucionais. Este engajamento, esta consciência geopoética e geopolítica, está na construção do mito ocidental que formará o que se entende por “arte contemporânea”.

Cosmopercepções indígenas na arte contemporânea

A VAV entende que as manifestações de arte eurocêntricas seriam uma das formas da arte se manifestar, mas que, para se manterem vivas e pulsantes, precisam aprender a conviver com muitas outras, inclusive as não humanas. As cosmopercepções de povos tradicionais têm cada vez mais uma presença de impacto nas mudanças paradigmáticas do campo das institucionalidades nacionais e internacionais que buscam uma saída para o capitalocentrismo. Esta crítica vem sendo feita através de porta-vozes de culturas indígenas como Davi Kopenawa, Ailton Krenak, Sandra Benites, as publicações do ciclo de estudos Selvagem da editora Dantes, Jaider Esbell, Daiara Tukano, Glicéria Tupinambá, Denilson Baniwa, Kaká Werá, dentre muitos outros.

Sandra Benites é antropóloga, ativista e curadora guarani nhandeva, nascida numa aldeia do Mato Grosso do Sul em 1975. Segundo a autora, antes de conhecer a palavra “arte” no sentido ocidental, os povos originários do território hoje chamado Brasil tinham seu campo de confluências vitais e cósmicas entre rituais, convivialidade, danças e pinturas dos seus corpos e modos de viver juntos. Para Benites, as cosmopercepções indígenas nunca enxergaram a separação entre arte e vida, humanas e natureza, que o ocidente busca agora com tanto esforço desconstruir. Benites questiona a visão ocidental de autoria individual do artista e de separação entre artistas e não artistas. Segundo a autora, a arte é uma manifestação coletiva, inseparável da vida:

Não dá para apenas só chamar o artista que está na galeria, no museu ou independente do espaço. Porque, com isso, a gente pode reproduzir essa visão colonial e silencia também a outra parte da versão. A obra é muito maior do que aquilo que está ali, né? Vamos dizer o objeto, a pintura, sei lá, o que aparece ali, é muito maior. Tem muita gente segurando a arte. (Benites, 2023)

Além disso, Benites afirma que muitas manifestações importantes para os indígenas – como a dança e uma roda de conversa em torno da fogueira – não cabem dentro de um Museu (Benites, 2022). Como Sandra Benites argumenta, foi o ocidente a determinar que existe uma única forma e um único lugar para a arte acontecer:

(...) as fronteiras do mundo da arte também não foram colocadas por nós indígenas, mas pelo próprio pensamento ocidental de entender que a arte é dessa forma, de uma forma. A gente também entende que nós temos a nossa essência enquanto indígenas, essência também na arte. Mas também temos consciência de que essa não é uma forma importante para a gente, mas, de uma forma muito irônica, a gente precisa estar dialogando, estar no mesmo lugar, até para poder discutir essas questões. (Benites, 2023) Benites acredita que: “O museu pode se ampliar e se estender a partir dessa demanda [indígena]” (Benites, 2023).

Na percepção de Ailton Krenak, o termo artista separado da vida também é limitador. Entretanto, para o autor, a própria denominação “artista” é questionável:

A natureza da arte é ser transformadora. O que eu vejo é a limitação da ideia de arte que o ocidente consagrou. Na cosmovisão indígena não existe uma separação entre viver e fazer qualquer outra coisa. Não tem artista. O que me preocupa é uma tendência crescente de aproximação dessa criação chamada “arte indígena”, chegar ao ponto de perder a identidade e começar a ter artista. Eu não sou um artista. E eu não faria uma lista de pessoas que seriam artistas. (Krenak, 2017)

Para o autor, essas pessoas são realizadoras, caçam, pescam, constroem casas e, eventualmente, fazem arte. Elas não estão focadas em fazer uma carreira profissional como artista (Krenak, 2017). As manifestações afro-indígenas brasileiras apresentam estruturas circulares, sem hierarquias e separações entre artista-obra-espectador-vida (Santos, 2023). Estas estruturas, no século XXI, chegam ao Brasil como uma das principais tendências da arte contemporânea “descoberta” pelos europeus. Mais uma vez, os europeus “descobrimo” algo que já existia nos trópicos.

Para a inglesa Claire Bishop (1971), umas das principais críticas de arte socialmente engajada, os artistas de vanguarda seriam aqueles “que levariam adiante o apelo modernista de mesclar a arte à vida” (Bishop, 2008, p.146-147).

Entretanto, podemos dizer que a não hierarquização e não separação entre vida, aqueles que produzem arte e aqueles que a fruem não é exclusividade da arte contemporânea socialmente engajada, pois está presente na maioria, se não em todas as culturas consideradas “primitivas” pelo pensamento “moderno”, inclusive das manifestações consideradas populares, naif de tradições antigas da Europa.

Jaider Esbell é, sem dúvida, um dos principais precursores do movimento da arte indígena contemporânea no Brasil. Esbell, que foi a espinha dorsal da 34ª Bienal de São Paulo (2021) e um dos artistas brasileiros mais reconhecidos internacionalmente na atualidade, se suicidou aos 41 anos. Esbell tinha uma visão muito aguçada do seu papel ativista dentro do circuito de arte contemporânea internacional. Segundo o autor, a luta dos povos indígenas seria legítima em todos os espaços e tempos e a relação com as instituições ocidentais seria produtiva quando existe escuta e trocas entre mundos distantes para ampliar o bem estar comum (incluindo a natureza) (Esbell, 2021).

Arte para além do antropocentrismo

Para pensar uma arte que esteja para além do antropocentrismo, proponho juntar a linha evolutiva da arte (eurocêntrica) contemporânea numa trama maior. Este pensamento se constrói para além do conceito de artes maiores e artes menores para questionar a própria centralidade humana na arte.

Peço uma pausa com um respiro profundo de quem está lendo para abandonar certos conceitos arraigados na cultura ocidental e irmos para além de uma visão antropocêntrica para o significado de “arte”. Para que esta pausa não seja somente simbólica, proponho uma pausa real através do Jogo-ritual: Meditação Metamorfose presente no site www.pontodeculturavav.com.br na sessão jogos-rituais - faça você mesmo:

<https://pontodeculturavav.com.br/jogo-ritual-9-meditacao-metamorfose/>

(***)

A partir de cosmo percepções menos visíveis, a VAV propõe vivenciar a sociedade, a cultura, a arte e a tecnologia não só como indissociáveis do cosmos, mas como uma continuação deste. Neste caso, mesmo quando nós humanos produzimos as ditas “belas artes” – pintar, cantar, dançar, fazer poesia – estamos dando continuidade a toda coreografia da existência.

Para o biólogo chileno Humberto Maturana, “não há descontinuidade entre o social, o humano e nossas raízes biológicas” (Maturana, 2002, p.33). As culturas humanas seriam, portanto, uma continuidade das culturas biológicas e de toda a sua deriva evolutiva: da formação de células aos comportamentos sociais humanos.

O biólogo traz a visão da autopoietica, como a auto invenção dos seres vivos que se caracterizariam por produzirem de modo contínuo a si próprios (Maturana, 2002, p.33). Nesta visão, os seres vivos têm a capacidade de se auto-criar na interação com o meio, de modo que autonomia e interdependência não são opostos, mas complementares. Os seres vivos seriam autônomos, isto é, autoprodutores – capazes de produzir seus próprios componentes ao interagir com o meio, vivendo no conhecimento e conhecendo no viver (Maturana, 2002, p.14). Para Maturana: “(..) não há separação entre produto e produtor. O ser e o fazer de uma unidade autopoietica são inseparáveis, e isso constitui seu modo específico de organização” (Maturana, 2002, p.57).

Em todas as linguagens artísticas, o suporte artístico, longe de ser inerte e passivo, é ativo e co-criativo. Tudo o que participa do acontecimento artístico carrega uma história, um processo, uma estrutura política. Por mais que se pretenda, a arte nunca é neutra e isolada do mundo, ela é sempre um ato de criar e ser criado, seja uma escultura, uma flor, uma performance, uma moeda social, um meteoro ou um projeto ambiental. Artistas, assim como toda forma de vida, criam obras de arte ao mesmo tempo que são criadas por elas.

Exposição ROCADA: eclosão de desejos da Terra

A exposição ROCADA: eclosão de desejos da Terra é um exemplo vivo de projeto da VAV que incorpora conceitos de cosmopolítica. Com curadoria de Sandra Benites e Guilherme Vergara, a exposição aconteceu no Paço Imperial do Rio de Janeiro, de junho a agosto de 2025, como fruto de 4 anos de práticas da VAV.

Em 2021, me mudei com meus filhos Kito e Teo –com 6 e 8 anos de idade– para uma comunidade rural tradicional –Campo Redondo, Itamonte, MG. A partir de demandas minhas e do território, iniciei um processo junto com lideranças locais de criação de um banco comunitário. Através deste banco promovemos processos de moedas sociais, projetos educativos, hortas agroecológicas e cooperativas (para ver os estudos de caso desses processos acesse <https://pontodeculturavav.com.br/trajetoria/>). Desse movimento surgiu a Cooperativa da Lã Mulheres Rurais da Montanha, com o intuito de resgatar a produção da lã e do tingimento na região com processos sustentáveis tanto ambientalmente quanto economicamente. “(..)

A estratégia da VAV consiste em escutar as potencialidades e necessidades do território para criar um ambiente favorável para a expressão da autonomia criativa, tanto de humanos quanto do solo, de animais, insetos, fungos, águas, etc. Ao longo desses processos no Campo Redondo, surgiram talentos antes desconhecidos como os tecidos e bordados de Juliana Ju, as alquimias de Vany para extrair cores da natureza sem poluir os rios e uma horta agroecológica voltada para plantas nativas tintórias que estavam desaparecendo na região guiada pelo agrônomo Daniel Lara.

Juliana Ju é irmã do dono da casa que alugo e, por 2 anos, acompanhava com muita curiosidade o meu processo de pintura, enquanto me ajudava na criação dos meus meninos. Ela costumava dizer que seu sonho era voltar a tecer. Ela havia parado de tecer à cerca de 40 anos atrás, ainda na adolescência, ouvindo que o que ela fazia estava torto e tinha que desmanchar, pois não ia vender. Em 2023, quando passei 3 meses fora por conta de um intercâmbio do doutorado no Chipre, incentivei Juliana a ficar trabalhando no meu atelier com a recomendação de que não fizesse somente as mantas de lã tradicionais –feitas de listras coloridas–, mas liberasse a sua criatividade. Avisei que compraria toda a sua produção, independentemente de como saísse.

roçada

eclosão de desejos da terra

Livia Moura VAV &
Cooperativa da Lã
Mulheres Rurais
da Montanha

Juliana Ju
Auri Tamara
Vany
Dulce Luar
Ângela Lu
Edmeia Meia
Gina Fonseca
Reluz
Hélène Arthur
Rita Elara
Elma
Creuza

Curadoria
Luiz Guilherme Vergara
Sandra Benites

Vista da entrada da exposição, texto pintados por Bordô com geotintas da Serra da Mantiqueira sobre telas e lã de carneiro ao chão lavada e tingida pela Cooperativa da Lã Mulheres Rurais da Montanha com processos naturais e ecológicos, Paço Imperial do Rio de Janeiro, 2025. **Fotografia:** Livia Moura VAV, arquivo VAV

Durante a minha viagem, eu mandava imagens de tecelãs e tecidos que encontrava no caminho para ela. Numa das minhas andanças, conheci o atelier do artista italiano Gino Pelegrini (1941-2014).

Seu fascinante atelier era cheio de teares, onde o artista tecia enfiando na urdidura galhos de árvore, arame farpado, tubos, notas de dinheiro e outros materiais inusitados. Logo após mandar as imagens do atelier de Gino para a Juliana, tive um sonho em que a via muito idosa, mas logo em seguida ela aparecia linda, jovem e grávida. Juliana não pôde ter filhos e, portanto, meus filhos se tornaram um pouco dela também. Mas eu sabia que esta gravidez onírica significava outras coisas... No sonho eu dizia para meus filhos: “Teo e Kito, a Juliana nos ajudou, me ajudando a criar vocês na infância, agora está na hora da gente ajudar ela”.

Quando voltei de viagem, me deparei com uma imagem que me fez chorar: meu atelier estava repleto de lindas obras de arte paridas por Juliana. Ela havia se revelado uma grande artista que, desde então, não parou de produzir coisas novas, criativas e incríveis. A despeito das pessoas em volta que a criticam dizendo que seu trabalho está horrível, Juliana segue todas as tardes com uma produção de lã criativa, além de ter se tornado um dos principais pilares de sustentação da cooperativa. Sua estética orgânica, ao mesmo tempo que é muito autêntica, cria um diálogo com a minha estética. Da mesma forma que eu, durante o processo, as obras de Juliana parecem estranhas, mas quando terminam, percebemos que ela harmonizou o caos de uma maneira totalmente inusitada e própria.

Ju, além de artista, também se tornou uma das maiores conselheiras dos projetos desenvolvidos pela VAV no bairro. Por conhecer a história de todos os moradores e gostar de conversar sobre todos os assuntos que acontecem na região com todo mundo que encontra no caminho, ela traz para dentro da minha casa as notícias, as reclamações e os pontos que não estão funcionando nos projetos da VAV. É a partir desta e de outras escutas de pessoas nativas, como a de Rita Fonseca, administradora contábil da cooperativa, que guio as ações que serão feitas na VAV, moldando o rumo das decisões.

Nas palavras de Sandra Benites para o texto curatorial da exposição ROCADA:

Lívia, você não é só uma artista-curadora, você é mediadora, para que se crie essa ponte. Tanto do conhecimento local como da rede – esta costura das mulheres que vocês são. Eu vejo que vocês estão muito unidas também. É muito importante trazer certas informações; por exemplo, quando eu fui lá, eu lembro que elas ficavam cuidando dos filhos da outra, até mesmo educando o filho da outra. Eu acho que essa contextualização é importante para a exposição. (Benites, Moura e Vergara, 2025)

Com o passar do tempo, passei a encomendar bordados criados por Ju e por outra artista nativa, Auri Tamara, para colocar nas minhas pinturas. Utilizar suas criações dentro do meu trabalho passou a interferir no meu processo, criando uma nova estética. Nas palavras de Sandra Benites para a nossa exposição:

Esta é a contribuição desta exposição. Ser trama, ser movimento – ser movimento cíclico. Então, o fazer artístico não é centrado, como tudo. Não é centrado no ser humano, na pessoa. É algo que se mistura com o ar, com a água, que a gente está se relacionando o tempo todo. (...) Essa exposição de arte é resultado dessas tensões, do movimento, do que faz sentido para elas e para você, Lívia. Eu penso muito nas mãos, nas mãos que produzem arte, que tem a ver também com tembiapó [uma possível tradução para a palavra arte em guarani]. O fazer arte hoje tem mais autonomia por causa dos cuidados com o processo. O seu trabalho, Lívia, é uma explosão de desejos... E o desejo da mulher é um tabu, como o desejo da Terra é um tabu. No seu trabalho você provoca o desejo de outras mulheres e da Terra também. (Benites, Moura e Vergara, 2025)

O resultado final da exposição foi uma instalação onírica de mais de 50 metros de extensão tecida por dezenas de mãos. Participaram desta montagem, tanto as participantes da VAV de Minas Gerais como do Rio de Janeiro, assim como novos participantes - como os estudantes de artes da UFF, alunos do curador Guilherme Vergara. Esta instalação, intitulada “placenTEAR”, formava um tear gigante e orgânico suspenso no ar, feito com peças de antigos teares da região. O ponto de partida da instalação era uma espécie de oficina/atelier onde estavam os elementos naturais utilizados para extrair pigmentos, a lã em diferentes estágios de produção e uma roca de onde saíam centenas de fios que se bifurcavam em diversas direções. Estes fios eclodiam nos tecidos de Juliana Ju e nas minhas pinturas com bordados de Ju e de Auri Tamara. As lãs coloridas - tingidas naturalmente pela cooperativa - estavam penduradas ao longo da instalação como nuvens que brotavam ao longo do tear.

Para o dia da abertura da exposição, conseguimos trazer 5 mulheres da Cooperativa da Lã para ativar a instalação placenTEAR- Edmea Meia, Reluz, Gina Fonseca, Helene Arthur e Vany- e mais 4 acompanhantes das famílias delas. Não foi fácil convencê-las de ir ao Rio de Janeiro, muitas não gostavam ou tinham medo de conhecer a perigosa megalópole. Outras estavam também curiosas em ver pela primeira vez o mar e animadas para expor o seu trabalho. Não tivemos um patrocínio oficial para a exposição, mas tivemos apoios econômicos da minha galeria (Inox RJ) para a montagem, da Casa Seva (SP) para a iluminação e o transporte da exposição e das artesãs foi oferecido pela prefeitura de Itamonte- MG. Entretanto, esses apoios não eram suficientes para a complexidade da exposição e, como em todas as manifestações do espírito VAV, criamos espontaneamente uma egrégora comunitária que fez acontecer o que parecia impossível. Fomos ajudadas por uma frota de “anjos” - pessoas que voluntariamente participaram da montagem da exposição, ofereceram hospedagem para a cooperativa, ajudaram na sua alimentação, cuidados, passeios pelo mercado do Saara, para ir ver o mar, etc. Foi uma farra inesquecível tanto para elas quanto para o público do Paço Imperial.



Juliana Ju mostrando uma obra de arte sua de fiação, tecelagem e bordado feita com lã das ovelhas do sítio Bicho Sem Vergonha, lavada, desfiada, cardada e tingida com processos artesanais e ecológicos pela Cooperativa da Lã Mulheres Rurais da Montanha, Campo Redondo, Itamonte, MG, 2023.
Fonte: fotografia de Verônica D'Orey, arquivo VAV.

Na abertura da exposição, as mulheres da cooperativa se posicionaram no início da instalação junto com os pigmentos, os instrumentos para desfiar, cardar e a roca de fiar a lã como se estivessem ao vivo tecendo a instalação, os sonhos e processos que desembocaram na exposição ROCADA. Elas estavam ali como elas mesmas, fazendo o que sempre faziam e, ao mesmo tempo, como demiurgas, como seres mitológicos que criam o mundo. Elas interagiram com o público explicando o processo dos pigmentos e deixando as pessoas experimentarem como processar a lã- desfiar, cardar, fiar.... A palavra que mais ouvi do público foi “mágico!”, além de muitas pessoas com os olhos brilhando ou com lágrimas de emoção.

Na exposição ROCADA deixamos evidente os processos sustentáveis e comunitários, assim como os elementos não humanos que resultaram na exposição através de diversas linguagens. Na primeira sala da exposição, apresentamos um slide show com fotos de todos os processos artesanais e ecológicos da exposição, inclusive da montagem, dando ênfase para as mãos das pessoas. Chamamos uma letrista, antiga participante da VAV - Bordô (Gabriela Macena)-, para pintar com tintas da terra o título, a ficha técnica e o texto curatorial. Na ficha técnica incluímos os humanos e não humanos: as pessoas, ovelhas, plantas, minerais, processos e elementos que participaram da confecção da exposição. Verônica D'Orey, designer da VAV desde 2017, se ocupou de toda a identidade visual, desde as redes sociais, o banner, convites e o design do título da exposição que fora pintado. Trouxe também para o espaço expositivo os equipamentos que uso para produção das tintas naturais das pinturas, antigos instrumentos para processamento da lã de carneiro, assim como os minerais e vegetais (pigmentos) que foram utilizados.

Nesta exposição todos os elementos eram ao mesmo tempo criadores e criaturas, evidenciando o pensamento de Emanuele Coccia ao afirmar que: “Cada espécie decide o destino evolutivo da outra, simultaneamente artista e obra” (Coccia, 2020, p.196). Segundo o autor, a planta decidiu o destino evolutivo do ser humano ao produzir o oxigênio que o permite respirar, portanto os seres humanos podem ser considerados como um produto de jardinagem das plantas. Sendo os humanos o produto da cultura da natureza e ao mesmo tempo seus atores (Coccia, 2020). Portanto, toda forma de existência, para se sustentar, precisa atuar numa metamorfose coletiva: comendo ou sendo comida, se reproduzindo, modificando suas características, criando tecnologias interespecíficas (Coccia, 2020).



Vista da exposição ROCADA: eclosão de desejos da Terra, Paço Imperial, Rio de Janeiro, 2025.
Fotografia: registro de Livia Moura VAV, arquivo VAV.



Participantes da Cooperativa da Lã Mulheres Rurais da Montanha e da VAV sobre uma escultura sensorial feita com amontoado de lã na exposição ROCADA: eclosão de desejos da Terra, Paço Imperial, Rio de Janeiro, 2025.
Fotografia: arquivo VAV.

Na exposição ROCADA: eclosão de desejos da Terra, busquei evidenciar que a cultura, mais do que ser inseparável da natureza, seria a própria manifestação da natureza na sua deriva evolutiva. Segundo Coccia, a Terra pode ser considerada como uma experiência artística e a evolução das espécies a produção do que poderíamos chamar de natureza contemporânea (Coccia, 2020, p.196). O que fizemos nesta exposição foi religar cultura e magia, trazendo encantamento para a matéria. Uma magia que não acontece através de truques falsos e ilusões, como o ocidente reinventou após desencantar o mundo. Todos os elementos e processos evidenciados na exposição apontavam para o fato de que quando a cultura está integrada com a natureza, ela participa da magia da vida. "Para Silvia Federici, este é um modo de reencantar o mundo (Federici, 2022)."

Considerações finais

A lógica antropocêntrica é fundamental para a manutenção do capitalismo. Deslocando-nos dessa lógica, podemos pensar que a arte é o produto da energia vital que pulsa na cultura do cosmos, atravessa o nosso corpo e todas as áreas das culturas humanas. Para Emanuele Coccia, a arte seria o desejo e o projeto de metamorfose de uma sociedade (Coccia, 2020, p.197). Metamorfose como renovação da vida que se mantém viva porque morre, migrando de corpo em corpo (Coccia, 2020).

E se fundirmos radicalmente o conceito de arte e vida? Seria a arte esse desejo de metamorfose, fruto da libido que move e impulsiona toda forma de existência a se expressar. Nessa cosmopercepção, a arte acontece quando existe interação com a vida, onde somos (incluindo a biosfera e todo o universo) criativos e criadores de mundos. A "cosmofobia", como aponta o pensador quilombola Nego Bispo (Piauí, 1959-2023), seria o medo ocidental do cosmos. Este medo da pulsação vital é o que leva a engessar e suprimir a arte, a magia da vida. Arte estaria presente onde pulsam as interações com a vida e ausente onde a cosmofobia impera.

Se somos todos artistas da vida e, ao mesmo tempo, obras de arte da vida (incluindo os astros do céu), pensar a arte cosmopolítica é pensar uma arte que é indissociável do lugar que ela acontece, dos materiais que ela é feita, dos atores que a produzem e a consomem, das suas memórias, das tecnologias que ela desenvolve, das suas governanças e trocas econômicas e, por fim, do próprio mistério da vida, o extra-humano.



Participantes da
Cooperativa da Lã
Mulheres Rurais da
Montanha e da VAV sobre
uma escultura sensorial
feita com amontoado de
lã na exposição ROCADA:
eclosão de desejos da
Terra, Paço Imperial,
Rio de Janeiro, 2025.
Fotografia: arquivo VAV.

Proponho, portanto, incluir no conceito de arte a natureza cósmica pulsante de vida. As palavras de Fred Coelho, crítico e curador brasileiro que se dedica a pensar numa arte socialmente engajada, se aproximam vertiginosamente do que o método VAV entende como arte cosmopolítica:

Nunca a metáfora natural do mundo-organismo se fez tão urgente. A ideia, porém, deve ser fugir de suas derivações médicas (doença, infecção, diagnóstico) e assumir sua veia vitalista de compartilhamento de funções. Todos são parte de um mesmo organismo que cria e destrói seu próximo em uma sístole e diástole infinitas. Mais uma vez, é a arte que oxigenará o fluxo de energia sempre que visar a conexão das partes rachadas, a revelação dos discursos silenciados, a invenção de mundos possíveis. Ela instaura em cada zona de tensão (ambiental, social, histórica) microutopias fundadoras de outros futuros, construídos coletivamente. (Coelho, 2015, p.9)

O que as tecnologias sociais da VAV propõem é uma metamorfose do significado de arte confluindo com o termo guarani *tekoha* (corpo-território). “Arte num *Tekoha* expandido” seria uma expressão redundante, afinal *tekoha* já é em si um conceito ampliado, onde corpo, território, modo de sobreviver, cultura e paisagem são indissociáveis (Benites, 2022). Reverencio e peço licença aos nossos ancestrais indígenas e europeus para pensar um “*tekoha* da arte” ou “arte cosmopolítica” como uma concepção de arte não antropocêntrica.

Pensar a arte como fruto da libido que move as relações vitais entre humanos, não humanos e extra-humanos é pensar numa arte cosmopolítica. Para Fred Coelho: “Arte política é a arte que revolve a terra, que recria o estatuário, que replanta a relva, que dá voz ao infinito, que aproxima as partes, que conjuga o verbo amar sem medo do amargo.” (Coelho, 2014, p.10)

Neste ponto, voltamos ao que o artista alemão Joseph Beuys afirma, na década de 70: “toda pessoa é uma artista”, e vamos além, o cosmos, o grande bicho chamado planeta Terra e todos os seres vivos que nele habitam também o são. Isso implica no fim do conceito de arte ou na sua total dissolução na vida? Pelo contrário, a VAV propõe que esta inflexão abraça e esgarce o significado de arte contemporânea em infinitas formas de se manifestar.

REFERÊNCIAS

- Benites, S. (2023). *Arte para fazer acordar a memória* [Entrevista de T. Aragão]. Instituto Socioambiental. Consultado el 2 de julio de 2023 de <https://www.socioambiental.org/noticias-socioambientais/arte-para-fazer-acordar-memoria>
- Benites, S. (2022, 26 de octubre). *Conversa Tembiapó* [Mediación: L. G. Vergara]. Casa de Mistérios e Novidades, Gamboa, RJ. Seminários Transdisciplinares, J. Gogan (coord.), PPGCA-UFF.
- Benites, S., Vergara, L. G. y Moura, L. (2025). *Rocada: eclosão de desejos da Terra En Catálogo de la exposición Rocada: eclosão de desejos da Terra, Paço Imperial, Rio de Janeiro*. Consultado el 10 de julio de 2025 de <https://pontodeculturavav.com.br/wp-content/uploads/2025/07/Rocada-Eclosao-dos-Desejos-da-Terra-Livia-Moura.pdf>
- Coccia, E. (2020). *Metamorfoses*. (M. Deschamps e V. Mouwad) Dantes. (Original publicado em 2020)
- Coelho, F. (2015). *Think piece: Comunidades, pedagogías y transgresiones*. En J. Gogan y G. Vergara (eds.), Revista MESA (n.º 2). Instituto MESA. Recuperado de <http://institutomesa.org/revistamesa/edicoes/2/think-piece/>
- Esbell, J. (2021). *Ver em camadas o cruzamento dos mundos* [Entrevista de R. Machado]. Instituto Humanitas Unisinos. Consultado el 18 de junio de 2024 de <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/159-entrevistas/582100-ver-em-camadas-o-cruzamento-dos-mundos-entrevista-especial-com-jaider-esbell>
- Federici, S. (2022). *Reencantando o mundo: Feminismo e a política dos comuns*. Elefante.
- Greenberg, C. (2007). *Arte e cultura: Ensaíos críticos* (J. Saramago, trad.). Cosac Naify. (Obra original publicada en 1961)
- Krauss, R. (1979). *Sculpture in the expanded field*. October, 8(Spring), 30–44. <https://doi.org/10.2307/778224>
- Krenak, A. y Cesarino, P. (2016, octubre). *Alianças afetivas* [Entrevista]. En Jaenisch (org.), Alianças afetivas: Entrevista com Ailton Krenak. Consultado el 28 de octubre de 2024 de <https://pt.scribd.com/document/377565000/Aliancas-Afetivas-entrevista-com-Ailton-Krenak>
- Maturana, H. R. y Varela, F. J. (2002). *A árvore do conhecimento: As bases biológicas da compreensão humana*. Palas Athena.
- Oliveira, R. C. (2019). *Aporias da pluralidade: como (...) sobre o que ainda não existe*. En C. M. Damião y C. Brandão (orgs.), *Estéticas indígenas*. Gráfica UFG. Consultado el 10 de julio de 2025 de <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/39251/2/Aporias%20da%20pluralidade.pdf>
- Pedrosa, M. (2023). *Obra crítica, vol. 1: Das tendências sociais da arte à natureza afetiva da forma (1927 a 1951)*. Ediciones Pinakothek.
- Santos, A. B. dos. (2015). *Colonização, quilombos: Modos e significados*. Universidad de Brasília.
- Santos, N. B. dos. (2023). Trecho da fala de Nego Bispo sobre o que é orgânico [Vídeo]. TikTok. Consultado el 20 de mayo de 2024 de <https://www.tiktok.com/@mentepejoteira/video/7308759338103885062>
- Stengers, I. (2018, abril). *A proposição cosmopolítica*. Revista del Instituto de Estudios Brasileños, (69), 442–464. Consultado el 6 de junio de 2024 de <https://www.revistas.usp.br/rieb/issue/view/10637/1348>
- Site: www.pontodeculturavav.com.br





UN GESTO SÓNICO EN OCOMANTLA. ECOLOGÍAS DE AFECTOS VIBRACIONALES EN LA SIERRA NORTE DE PUEBLA

Fernando Lomelí Bravo

Gestos de colaboración

La invitación que realizó la revista *Cauces*, con la pregunta *¿cómo las prácticas artesanales y artísticas pueden generar nuevas formas de habitar el mundo, haciendo de la creación gesto político y acto de cuidado?*, nos convoca a prestar atención a las prácticas de colaboración, las alianzas, los contagios, las contaminaciones, coaliciones y otras complicidades con formas de vida humana y otras existencias.

Las prácticas artísticas contemporáneas se están involucrando cada vez más con conflictos socioambientales, defensa del territorio, enredos multiespecie, debates cosmopolíticos y cosmotécnicos, procesos de soberanía alimentaria, agoecologías, agrosilviculturas y justicias ambientales, y lo hacen no solamente desde la divulgación, sino desde la investigación, la especulación y la materialización colectiva de otros mundos.

Cuando se realizan colaboraciones siempre surgen dificultades y malos entendidos, que no son necesariamente negativos, relacionados con el lugar que cada quien debe ocupar o el rol que deben ejercer en la colaboración. Si no se discuten esos roles de participación es fácil reproducir estereotipos y llevar la colaboración a lugares de desigualdad, por ejemplo, cuando se presupone que la Ciencia, con mayúscula, aporta “El” conocimiento real y las artes lo decoran. El problema, en este caso, tiene que ver con menospreciar las maneras de producir conocimiento, diferentes a las de la Ciencia.

Involucrarse en proyectos de colaboración requiere que se *inventen* las maneras de colaboración a partir de las circunstancias singulares que surgen de los encuentros. De otro modo pierde importancia el trabajo colaborativo y sus potencias relacionadas con la construcción de formas de cohabitar se debilita en pro de la transmisión de información “dura”, flotando sin contexto y sin las singularidades que le da el situarse en contextos específicos.

Así, anudar saberes y perspectivas distintas, sin subestimar los conflictos y disonancias que esos enredos implican, es un camino para fabricar, sin inocencia, conocimiento, responsabilidades y modos de prestar atención.

Pienso que un camino para cultivar colaboraciones y disensos de manera situada puede transitarse desde la perspectiva del gesto. Un gesto comúnmente se entiende como una expresión no verbal o un movimiento que comunica, pero hay algo más. A la manera en que lo propone la filósofa y coreógrafa Marie Bardet (2019 y 2021), un gesto es una manera de entablar relaciones. Es al mismo tiempo activo y perceptivo.

La perspectiva del gesto nos invita a pensar en el cuerpo enredado con el entorno, prestar atención a las maneras en que se coproducen saberes, haceres y sentires al mismo tiempo que los territorios.

El gesto también es una manera de hacer preguntas, algo como sondear el terreno y aprender de él. Por eso un gesto se cultiva, hay muchas historias en cada gesto. Historias de relaciones, afectaciones, técnicas y pensamientos asociados con el medio circundante.

No todos los gestos tienen una funcionalidad o una causa sola que los determine. Surgen de las afectaciones (que pueden ser de muchos tipos) entre cuerpos. Los gestos también implican posturas y disposiciones (corporales y políticas). En el gesto se piensan cosas. Seguir la perspectiva de los gestos implica tomar en cuenta lo que se piensa *en* las prácticas y no solo pensar *sobre* las prácticas.

Hay muchos tipos de gestos, por ejemplo, cosechar, sembrar, arar, deshierbar, pero también caminar, mirar, oír, amplificar, registrar, zumbiar, polinizar. Cada gesto resulta distinto no solo por su “funcionalidad”, sino por las maneras en que articula haceres, sentires, técnicas, pensamientos y configura cuerpos y territorios.

Así, cultivar un gesto pasa por prestar atención a las maneras en que saberes-sentires-técnicas-territorios-historias están entretejidos y hacen cuerpxs, pero también por la construcción de prácticas-sentires-técnicas colectivas que re orientan esos entramados hacia distintas configuraciones en contextos particulares.

Trabajar desde la perspectiva de los gestos me parece un camino fructífero para entablar colaboraciones entre humanxs y otrxs seres, así como entre disciplinas. Con este ensayo me propongo presentar un ejemplo modesto de las muchas posibilidades que se abren cuando seguimos las perspectivas sonoras del gesto.¹

Centro Comunitario Productivo de Ocomantla

El *gesto sónico*, del que hablaré en breve, fue realizado en el Centro Comunitario Productivo de Ocomantla (CCPO). Permítanme compartir un poco del contexto de este lugar.

El CCPO, ubicado en Ocomantla, en el Municipio de Zihuateutla, en la Sierra Norte de Puebla, es un espacio impulsado y acompañado por habitantes de la comunidad, nahua y totonaca, de Ocomantla, así como por algunas personas de otras comunidades cercanas, y por el Área Destinada Voluntariamente a la Conservación (ADVC) Kolijke² que es vecina del CCPO.

Desde que comenzó a construirse, en junio de 2019, hasta la fecha³ el CCPO ha albergado y potenciado una gran variedad de proyectos educativos, procesos organizativos y de investigación-acción participativa sobre el territorio, la lengua, economías social y solidaria y distintos conflictos socioambientales presentes en la región. Actividades que buscan hacerle frente a algunos de los problemas sociales y ambientales que durante muchos años han aquejado la región, como los procesos productivos insostenibles (de monocultivos y uso de agroquímicos), los fenómenos socioculturales ligados a la pobreza, así como otras violencias enraizadas en el colonialismo histórico que inciden en la pérdida de idiomas y prácticas culturales (Ojeda, 2025).

1. Esta perspectiva del gesto sónico, que indaga en los ecosistemas vibratorios, forma parte de la investigación-artística que estoy realizando en el doctorado, en el área de Música y Tecnología, de la Facultad de Música de la UNAM.

2. El ADVC Kolijke, con la que colaboro desde 2017, se encuentra localizada en una de las barrancas de la Sierra Norte de Puebla, a sólo 170 Km de la Ciudad de México. Para conocer un poco de la gran variedad de proyectos que se han llevado a cabo en términos de restauración y educación ambiental, vinculación y desarrollo comunitario recomiendo consultar el siguiente enlace: <https://kolijke.org/>

3. El CCPO se inauguró en abril de 2021.

Algunos de los módulos productivos y espacios de enseñanza-aprendizaje que coexisten dentro del CCPO son, por ejemplo, las terrazas para huertos biointensivos llamadas *jukiluwa*⁴, módulos de abejas nativas sin aguijón, hongo seta, la Biofábrica (producción de biofertilizantes y compostas), banco de semillas comunitario y un agrobosque demostrativo.

En mayo de 2023 se logra la constitución jurídica de la primera cooperativa de Ocomantla: *Kin Tiyat'Kan Xanata* (nuestra tierra florece) integrada por jóvenes de Ocomantla cuyo trabajo se realiza, principalmente, en el CCPO.⁵

En la región que comparten el CCPO y el ADVK Kolijke coexisten varios ecosistemas caracterizados por una gran biodiversidad. Arcadio Ojeda, uno de los biólogos fundadores del ADVK Kolijke, cuenta que esa región está conformada por tres ecosistemas diferentes: bosque mesófilo o bosque de niebla, selva lluviosa de montaña y selva alta perennifolia, ecosistemas que prestan importantes servicios ambientales y cuentan con una alta diversidad faunística y florística.⁶

Esta breve presentación del CCPO pretende situar de manera general algunas de las prácticas y motivaciones que se llevan a cabo en ese espacio. Además, tiene la finalidad de presentar un panorama de las circunstancias que conforman el *ecosistema vibratorio*⁷ del CCPO en dónde se realizó el siguiente gesto sónico.

4. Las *jukiluwas*, *mazacoatas* o *boas* son seres importantes en las comunidades nahuas y totonacas de la Sierra Norte de Puebla. Algunos jóvenes de Ocomantla aseguran que estas serpientes entienden a las personas y por ello es posible negociar con ellas para pedirles que se vayan (en Ojeda, 2025, p. 40). Además, trabajan como reguladoras de las poblaciones de roedores en la milpa, por lo que en ocasiones se les considera cuidadoras y aliadas. Las *jukiluwas*, en Ocomantla y regiones aledañas, son también un símbolo de abundancia y prosperidad.

5. Para conocer un poco de la cooperativa ver <https://kolijke.org/2023/07/04/nuestra-tierra-que-florece-kin-tiyat-kan-xanata/>

6. Arcadio Ojeda, quien ha trabajado e investigado los ecosistemas de la región por más de 30 años, dice que “estos ecosistemas son sumamente importantes en términos de conservación, ya que las selvas que existían entre la Huasteca y el Plano Costero Norte del Golfo de México [...] han sido devastadas casi en su totalidad, por lo que estas cañadas son consideradas como los últimos relictos de selvas en esta zona del país. Asimismo, el Bosque Mesófilo de Montaña constituye uno de los ecosistemas más amenazados en todo el territorio nacional” (en Ojeda, 2025, p. 62).

7. Retomo los conceptos de “ecosistema vibratorio” y “ecología de afectos vibracionales”, del músico y escritor Steve Goodman (aka Kode9), porque dichos conceptos sugieren una perspectiva menos antropocéntrica que la que propone el Paisaje Sonoro y también menos dicotómica, del tipo humano-naturaleza, como la que propone el concepto de Ecología Acústica. Ver Goodman, S. (2010). *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. Mit Press.



Gesto sónico

Se recomienda escuchar con audífonos al *gesto sónico* que fue cosechado en el ecosistema vibratorio del CCPO, antes, durante o después de la lectura. El texto que viene a continuación es un complemento del *gesto sónico*. Es decir, en lugar de considerar el gesto, “la pieza sonora”, como ilustración de las reflexiones, quiero sugerir que es posible pensar-con el sonido y la escucha. Parafraseando al pensador británico-ghanés Kodwo Eshun, en su texto “Más brillante que el sol”: frecuentemente es la teoría la que sale al rescate de la música, se suele pensar y escribir sobre el sonido, pero no con el sonido, así, “sometemos la teoría al dominio del afecto sónico”, obligando a vibrar al pensamiento, aflojando su cuerpo organizado y petrificado (Eshun en Goodman, 2010, p. 82).

En el gesto están enredados algunos agentes que habitan o frecuentan el CCPO como las abejas meliponas: *Scaptorigona mexicana*, *Nannotrigona perilampoides* y *Euglossa*. Algunas aves como los tordos cantores (*Dives dives*), carpintero cheje (*Melanerpes aurifrons*), luisito común (*Myiozetetes similis*), mirlo café (*Turdus gray*), colibríes, un gallo y otras aves que no he logrado identificar. Una gran diversidad de flores silvestres, árboles frutales como naranjos, mandarinas, plátanos y acachul, matas de café, brotes de jengibre y hojarasca en el suelo. Escaleras de piedra y concreto con barandales de hierro. Voces de algunxs promotorxs comunitarixs, que se encontraban realizando sus actividades, y todo lo anterior aderezado con algunos momentos de delirio sonoro que intentan sugerir mi experiencia de escucha.

Pienso que practicar la grabación como un gesto, en lugar de realizarla como una actividad de captura, es una manera de hacer que dispone las atenciones hacia las relaciones y afectaciones que dan forma al cuerpo que escucha y hacia la singularidad del cuerpo sonoro que es conformado por el gesto. En lugar de buscar un registro objetivo, que establece distancia y esconde las perspectivas y posicionamientos desde las cuales se realiza, se busca una manera de involucrarse y tomar postura, de hacer-sentir-pensar con otrxs y con el contexto particular y sus potencias.

Resonancias y difracciones

Era viernes 2 de mayo del 2025, temporada de calor intenso, víspera de las lluvias en Ocomantla y un día antes las ceremonias, que se llevan a cabo el 3 de mayo, realizadas por la comunidad para celebrar y agradecer al agua.

Subiendo las escaleras del CCPO me detuve a visitar el módulo de las abejas meliponas, las observe y escuche. Las sentí volar cerca de mí cabeza y alrededor de todo mi cuerpo. Instale un tripié con una grabadora, que registra el audio en 360° en formato *ambisónico*⁸, a una distancia que me parece es poco molesta para las abejas.

¿Para qué la grabación? Me interesa comparar lo que estoy escuchando con lo que la grabadora, que tiene sus propias maneras de percibir, registra. Parafraseando las palabras de W. Benjamín sobre la relación entre la cámara de video y el ojo, pero en términos de sonido: el micrófono (o la grabadora) y la oreja escuchan *naturalezas distintas*.⁹

Las formas de escucha y las técnicas de grabación participan de la figuración de realidades, que no por ser diferentes quiere decir que una de ellas sea falsa, sino que involucran distintas ecologías de la atención, enfoques, amplificaciones, formas de asociación, de separación y de registro de la diversidad.

El antropólogo y artista Christopher Wright, propone que la grabación más que ser la reproducción de una realidad es la retransmisión de una forma atencional (Wright, 2023, p. 291). De acuerdo, solo que yo agregaría de varias formas de atención. Para jugar un poco con esa idea realicé algunas transformaciones digitales a los sonidos grabados cambiando de vez en cuando el “foco” de atención, pero también modificándolos para “agregar” las derivas especulativas que tuve mientras escuchaba a las abejas.

8. Ambisónico se refiere, en términos generales, al formato que registra el sonido de manera esférica. Además de grabar en un plano horizontal, de izquierda a derecha y de adelante a atrás, abarca las fuentes sonoras situadas por encima y por debajo de los micrófonos de la grabadora.

9. Dice Benjamin: “es otra naturaleza la que le habla a la cámara que la que lo hace al ojo” (La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, trad. Felisa Santos, Editorial Godot, p. 116).

Para incluir estas derivas, a manera de modificaciones digitales del audio, establecí un umbral entre cambios que mantienen reconocibles a lxs agentes vibratorios y que los vuelven irreconocibles. Este juego de modificaciones entre cambios, es una manera de hacer enfoque especulativo, por ejemplo, ¿en qué condiciones la modulación inducida en los zumbidos de una abeja hace que deje de ser una abeja y se vuelva otra cosa? ¿Qué pasa en el punto intermedio? ¿Hasta dónde llega el zumbido de cada abeja?

Las meliponas parecían tener, con el paso de los minutos, cada vez más curiosidad por la grabadora, o tal vez cierta inquietud por esa presencia electrónica-metálica acompañada de un humano, a la que se acercaban y rondaban a diferentes velocidades, sobre la que se paraban y con la que eventualmente chocaban.

Aquello que se registró se hizo desde una perspectiva técnica, histórica, afectiva, corporal y cultural particular, en cierto sentido por eso es un gesto. La grabadora no es una oreja que lo escuche todo, además ya no existe el evento tal cual se registró como para compararlo y establecer la exactitud con la que reproduce la realidad. Lo que está en el registro es un ensamble que presta oídos y da forma singular al ecosistema vibratorio y no la captura de un objeto preexistente.¹⁰

Me parece que las maneras de escucha, distintas y variables, del oído humano y la grabadora pueden complementarse. En lugar de remplazar un tipo de escucha-registro (grabación) por otro (audición), propongo coextender la escucha, pues una y otra manera de oír están resonando con el entorno de maneras diferentes debido a sus historias, hábitos y expectativas.

10. La oposición entre sonido, como un objeto, y la escucha, como captura del objeto, es el efecto de una mediación técnica y no la "naturaleza" del fenómeno sonoro, como argumentan Douglas Kahn (2013) y Friedrich Kittler (1999).



Remodelación del módulo de abejas nativas sin aguijón, CCPO, enero de 2024.



Meliponas en el módulo de abejas sin aguijón del CCPO, mayo de 2025.

El registro y la memoria siempre tiene vitalidades por descubrir. Al contrastar la experiencia de escucha, sin grabadora y con grabadora, se produce una difracción que, como dice Haraway,

no produce un desplazamiento de 'lo mismo', como sí hacen la reflexión y la refracción. La difracción es una cartografía de la interferencia, no de la réplica, el reflejo o la reproducción. Un modelo difractado no indica dónde aparecen las diferencias, sino dónde aparecen los efectos de la diferencia (Haraway, 1992, p. 300).

Como me hizo notar la artista sonora e investigadora Susana Jiménez Carmona, en un interesantísimo ensayo que compara, entre otras cosas, las perspectivas de escucha que proponen Jean-Luc Nancy y Tim Ingold, es importante la postura que se tome con respecto a las resonancias, entendidas a veces solo como similitudes, y las difracciones, otro proceso vibratorio, tomadas en este caso como interferencias y diferencias (Jiménez, 2023). Atendiendo ambos procesos (resonancias y difracciones) se abre la posibilidad de identificaciones y similitudes, pero también a desviaciones, fugas, variaciones y contrastes que dan paso a nuevas preguntas e incomodidades, rutas de acción y la suspensión de algunas certezas; todas ellas cosas que reaniman la creación de modos de habitar conjuntos.

Las abejas tenían un comentario sobre ese asunto de la difracción en la experiencia de escucha. Los contactos que hacen las abejas con la grabadora y su tripié resultan amplificados al escuchar con los audífonos, mientras que para las personas que estábamos sin audífonos esos contactos, o golpes, de meliponas eran apenas audibles. Esto abre la puerta para las reflexiones sobre cómo grabadora y oído tienen criterios de escucha diferentes, pero también a que el tripié que se supone es un accesorio inaudible y que de hecho quiere colaborar con la "transparencia" en el registro, en tanto que no se escuchen las manipulaciones humanas sobre la grabadora ni los movimientos erráticos, se convierte en una presencia resonante.

Las abejas interfirieron en la configuración de escucha, señalando que el tripié es una extensión resonante de la grabadora y hace parte de la configuración de escucha, tanto como la persona humana que graba, quien también es parte del ensamble resonante y opera interferencias y difracciones, por más que pretenda pasar desapercibido.

La circunstancia de grabación y escucha que propuse, intervino en el trabajo cotidiano de las abejas quienes salieron a explorar la situación. Así, el registro no es una toma neutral de la vida de las abejas, sino un gesto que grabó algo relativo a sus respuestas, curiosidades, comprensiones derivadas del zumbido, el contacto y la indagación de una presencia rara, que afortunadamente no consideraron peligrosa o hubiera recibido muchas mordidas por meterme donde no me llaman.¹¹ Además, las abejas sin aguijón que habitan el CCPO están acostumbradas a la presencia humana de quienes colaboran con ellas. Me parece que el *gesto sónico* lleva consigo, de algún modo, una “actitud” que podríamos llamar de “cotidianidad” de las abejas para con la presencia humana que estaba escuchándolas.

En el *gesto sónico* podemos escuchar abejas meliponas, aves, grabadoras 360°, tripiés y personas dando forma al ecosistema vibratorio, pero hay más, “el sonido irradia o transmite entornos compuestos por constelaciones particulares de flora, fauna, minerales, sonidos humanos, etc., y los conecta con los oyentes” (Ganchrow, en Wright, 2021, p. 68). ¿Puedes escuchar algunas otras presencias, interferencias, modulaciones directas e indirectas irradiadas por el gesto sonoro?

Ideas para una ecología política de afectos vibratorios

Las vibraciones afectan y son afectadas de muchas maneras: resuenan, se reflejan y difractan entre cuerpos. Además, las afectaciones vibrátiles modulan las acciones, a veces motivan, seducen, espantan, convocan, persuaden, generan incertidumbre, despiertan la curiosidad y germinan ideas ya sea en ese instante o mucho tiempo después.

Los procesos de coevolución, por ejemplo, tienen una larga historia de afectaciones mutuas que van transformando las características de la relación. Las acciones afectadas generan otras afectaciones en el entorno acústico-afectivo.

Mientras ponía mi atención en las abejas escuchaba las preguntas que se me ocurrían en ese momento como, por ejemplo, ¿de qué manera llegar a un acuerdo con ellas para grabarlas?, ¿Cómo escucharán las abejas lo que yo estoy escuchando? ¿Qué resonancias están generando memorias en los cuerpos de las abejas?

11. “Las abejas de la especie *Scaptotrigona mexicana* pertenecen a la tribu Meliponini, o abejas sin aguijón. Poseen comportamiento social. Carecen de aguijón como todos los miembros de la tribu Meliponini; sin embargo, tienen mandíbulas poderosas y pueden morder.” (*Scaptotrigona Mexicana (Polinizadores En el Estado de Veracruz)* · iNaturalist Mexico, s. f.). Afortunadamente no tuve la oportunidad de comprobar esa información

Las abejas son existencias vibratorias en muchos sentidos. *Están asociadas de maneras vibratorias con otras existencias vibratorias que cohabitan en medios vibratorios.*

Las abejas no tienen oídos como los que tenemos lxs seres humanxs, sin embargo, eso no implica que no puedan oír, pues su cuerpo cuenta con partes, como los órganos subgenuales en sus patas y el órgano de Johnston ubicado en las antenas, que les permiten realizar la tarea biofísica de transducir vibraciones, es decir, escuchar, pero de maneras diferentes a cómo lo hacemos los humanos. Las antenas también les permiten oler, saborear, tocar, son capaces de detectar el movimiento, la temperatura ambiente, la humedad, el dióxido de carbono, la gravedad y velocidad del viento.¹²

Las abejas perciben el sonido de dos maneras: mediante la vibración aérea y la vibración transmitida por el sustrato. La recepción de la vibración aérea es evidente cuando las abejas bailan y zumban sus alas en rutinas ordenadas. La vibración transmitida por el sustrato se refiere a los sonidos que las abejas detectan a través de las superficies sobre las que se encuentran (BeesWiki, 2023).

Como humanxs no solamente percibimos vibraciones a través del oído, sino con todo el cuerpo ensamblado con un medio. Tanto las abejas con aguijón (por ejemplo, *Apis mellifera*), como aquellas sin aguijón (tribu *Meliponini*) y lxs humanxs que cohabitan con ellas, o que somos afectadxs por ellas de manera indirecta (como cuando comemos frutas, preparamos una infusión o probamos miel), habitamos en ecosistemas vibratorios que modulan nuestras existencias, pero que también modelamos para afectar las maneras de habitar con otrxs.

Pensar las cualidades vibratorias de los ecosistemas implica más que describir los sonidos que como humanxs percibimos. Es una invitación a cambiar la manera de escucha habitual que, como se decía, considera solamente al sistema auditivo y a éste como algo independiente de los demás sentidos.

12. <https://www.latiendadelapicultor.com/blog/las-antenas-que-papel-juegan-en-las-abejas-melíferas/?srsltid=AfmBOoo0hav1IApmIRTXLPGjzSpuBqhqrM3ozqHhSYcpfyfKHFOxS1Vb>



Así mismo, es un intento por ensamblar dos perspectivas de una experiencia que, comúnmente, se consideran separadas, por un lado, la naturaleza del sonido considerada como fenómeno físico, acústico y como objeto del mundo, y por otro, *la cultura*, representada aquí por la escucha, considerada como vivencia psíquica e individual que atribuye significado al objeto que recibe desde el exterior.

Las separaciones entre los sentidos no son “naturales”, ni nada por el estilo, sino que responden a proyectos históricos como la Ilustración, la Modernidad, el Humanismo, el Colonialismo, el Patriarcado y el Capitalismo que separan, oponen y jerarquizan todo. Por ejemplo, sujeto de objeto; la razón sobre los afectos; la cultura (y la economía) por sobre la naturaleza; al ser humano del resto de existentes, y de entre ellos (humanos hombres) todavía operan otras jerarquizaciones por medio de clase, raza, género. Dichos proyectos, además, fabrican desconexiones en el sensorio humanx, privilegiando la vista por sobre los demás sentidos, pero no solo eso, sino también una forma particular de ejercer la mirada: central, focal y frontal (Bardet, 2021, p. 73) que ha configurado el conocido régimen *oculocéntrico*.

Un régimen que incide en nuestras maneras de percibir y comprender el mundo, pero que también ejerce su hegemonía al eliminar, o subestimar, muchas otras formas de practicar las sensibilidades, así como las epistemologías y ontologías, de los territorios colonizados y de otras formas de existencia distintas a las humanas.

Desmontar las historias coloniales y patriarcales que nos habitan pasa también por intervenir, modificar y desviar los regímenes sensoriales y atencionales que actualizan y legitiman violencias, abusos y extractivismo que le dan forma a nuestrxs cuerpxs, pero no con una simple inversión que reivindique, ahora, lo borroso o lo ambiguo y lo opaco, ni tampoco que sobreponga un sentido sobre otro, por ejemplo, la escucha por encima de la mirada, sino mediante otras vías que desestabilicen los binarismos jerarquizados y den paso a otras maneras de tejer sensaciones-pensamientos-éticas y políticas con lxs otrxs existentes. Algo como lo que se propone con la perspectiva de los gestos (Bardet, 2019 y 2021).

Además de la desconexión y jerarquización entre sentidos, que nos dificulta reinventar la manera de percibir a lxs otrxs, la separación entre sonido y escucha, mencionada más arriba, representa otra jerarquización caracterizada frecuentemente como una oposición entre sujeto y objeto. Sin embargo, como nos propone pensar el antropólogo Tim Ingold, el sonido y la escucha son dos caras de la experiencia de inmersión en un medio. Un medio, nuestro medio, que es a la vez cósmico, semiótico y afectivo (Ingold, 2024, p. 316).

La separación analítica entre acústica (física), fisiología del oído y percepción (psíquica) es útil para comprender por partes el proceso, sin embargo, separa conceptualmente el mundo en realidades irreconciliables: una objetiva frente a otra subjetiva, pero también como un campo dado de leyes que aplican igual para todxs (el cosmos, la naturaleza), frente a un terreno en el que solo se realizan adiciones decorativas, contingentes, “todo es subjetivo” y sin incidencia en los “verdaderos fundamentos de la realidad”.

Esa separación analítica, útil para nuestra comprensión, a veces pierde de vista que está inventando una *forma*, o proyectando una abstracción, al momento de diseccionar la realidad. ¿Cuáles son los límites de un proceso para que se pueda separar como un objeto? Estas operaciones son, como propuso Alfred Whitehead, una manera de bifurcar la naturaleza

en dos sistemas de realidad, que, aunque son reales, lo son en sentidos diferentes. La separación y la independencia de los procesos de objetivación y subjetivación dan lugar a formas de esencialización y a un fracaso para expresar las relaciones entre las cosas (Clavel, 2023, p. 124).

Joanne Clavel, quién retoma las ideas de Alfred Whitehead, propone que para evitar esa bifurcación es necesario “cuestionar conjuntamente los afectos y las materialidades de las experiencias” (Clavel, 2023, p. 124).

Atendiendo a ese llamado de Clavel y Whitehead, pienso que en la emergencia de una experiencia de escucha, el cuerpo resuena y difracta, vibra de maneras diversas. No consume un objeto del exterior, sino que se elabora una configuración mutua entre cuerpos-sonoros y cuerpos-oídos,¹³ cómo las abejas sugieren, que vuelve difusa la separación entre objeto y sujeto.

13. Como dice Susana Jiménez (2023), acá la traducción de la propuesta de Ingold “ear-body”, nos juega a favor, pues la idea cuerpo-oído puede referir a un cuerpo dispuesto a la escucha, pero también que toma forma por la escucha y, además, que es escuchado (oído) por otrxs (Jiménez, 2023, p. 6).

Resonar es una experiencia acústica-semiótica-afectiva en la que no es posible distinguir una exterioridad de una interioridad. La separación es un trabajo “posterior” que genera consecuencias en las futuras experiencias de escucha. Digo posterior, entre comillas, porque aún y cuando los procesos perceptuales son difíciles de separar en la experiencia, los análisis y las mediaciones técnicas que realizamos sobre esta interfieren en cada experiencia de escucha.

Así, las elaboraciones conceptuales y técnicas tienen consecuencias corporales y vivenciales. De ese modo podemos decir que la separación entre sonido (como realidad objetiva) y escucha (como realidad psíquica) es tanto el efecto de mediaciones técnicas, usos y concepciones de los sentidos (Bardet, 2021, p. 76), como una toma de postura.

En el proceso de elaborar formas sonoras (escuchando y/o grabando) se establecen límites, filtros y esquemas perceptuales que tienen consecuencias en las siguientes experiencias de escucha. Por ello, importa prestar atención a lo que se piensa en las prácticas-percepciones (Bardet, 2021) para conocer sus historias, dar cuenta de cómo se delimitan, incluyen y excluyen cosas de la experiencia y, también, para cultivar otros gestos sónicos de escucha.

Escuchar tiene que ver menos con “capturar” el mundo que con “tantear” el mundo para así orientarse (geográfica, sensorial y políticamente) como las abejas enseñan. Sondear nuestro medio para proyectar texturas y volúmenes hacia “afuera”, mientras hacemos lo mismo para nuestro cuerpo y dejamos que surjan pensamientos a partir del contacto y la vibración, pues “el pensamiento es el efecto, no la condición de posibilidad de la cohabitación simbiótica” (Coccia en Murillo, 2023, p. 82).

En un bello ensayo, sobre las experiencias de escuchar un jardín, Jorge Murillo dice que el pensamiento, siguiendo a Haraway,

es tentacular porque se da con otros, pero también porque es sensible. El tentáculo piensa tocando. Piensa y comunica al mismo tiempo, su metodología es la de un empirismo radical. Pero, sobre todo, su pensamiento es un pensamiento relacional. La inteligencia no es otra cosa que una suerte de astucia sensible, una capacidad cognitiva que posibilita la cohabitación simbiótica. El pensamiento es el sentido común de la trama de la vida. Y si no lo es, lo germina (Murillo, 2023, p. 82).

Para orientarse en un ecosistema vibratorio se requiere, además de los oídos, de *aleaciones* sensoriales. Alianzas entre los sentidos, algo como lo que sucede con las antenas de las abejas, que más que ser un tipo de sinestesia significa una manera en la que los sentidos se influyen, complementan, coordinan e incluso se estorban en cada experiencia. Miradas afectadas por la escucha, tactos influenciados por el olfato, escuchas que avanzan tanteando y son modeladas por la temperatura ambiente, entre muchas más. Percibir el ritmo, por ejemplo, involucra un enredo de sensaciones que incluyen lo táctil, lo visual, lo sonoro, la propiocepción y más, como notó Michel Chion en sus estudios sobre la audiovisión. “El sensorio afectivo [...] se convierte en un transductor rítmico” (Chion en Goodman, 2010, p. 48). A eso nos referimos cuando decimos que escuchamos con todo el cuerpo, una afectación vibratoria que enreda y distorsiona los sentidos y germina pensamientos, además de la percepción (táctil y visceral) que sucede cuando estamos inmersos en frecuencias infrasónicas.

Pensar con la vibración-escucha conlleva una política del contacto y el ritmo. *Entrar en contacto escuchando, antes que con respeto*, propone Marie Bardet. A primera vista parece un ejercicio violento: establecer una relación sin partir del respeto. Pero el asunto acá es que no se trata de acercarse presuponiendo, dando por sentado, lo que otrx ser quiere o necesita, sino preguntar y dejar el tiempo para que las particularidades del cuidado y la reciprocidad aparezcan y, de ese modo, responder en consecuencia. Esto es un camino diferente al que dicta guiarse por principios generales que, aunque suenen políticamente correctos, como la tolerancia y respeto, estandarizan las particularidades y las necesidades de cada situación.

En ese terreno de las políticas vibratorias de contacto las abejas son especialistas. Por ejemplo, cuando practican la “polinización por zumbido”, por resonancia o buzz pollination, que sucede cuando algunas abejas entran en contacto con la flor y vibran su cuerpo, sin mover las alas, a la frecuencia “necesaria” para desprender los granos de polen de las anteras de la flor sin dañarlas, haciéndolos emerger de modo que se adhieren al cuerpo del polinizador. Esto se explica como un proceso de coevolución entre algunas especies de polinizadores y de plantas.¹⁴

14. Ver, por ejemplo: Vallejo-Marín, M. (2019). Buzz pollination: studying bee vibrations on flowers. *New Phytologist*, 224(3), 1068-1074.

La *Melipona beecheii* es una de las pocas especies que puede realizar algo llamado polinización por zumbido. Existen unas 20,000 especies de plantas (un 6-8% del total en el mundo) que guardan su polen en cápsulas (anteras) cerradas, que sólo tienen salida por unos pequeños poros. Algunas especies de abejas, entre ellas todas las del género *Melipona*, evolucionaron para usar una técnica muy especial, en la que se pegan a la flor y hacen vibrar los músculos de sus alas. Esta vibración permite la liberación del polen, al mismo tiempo que emite un zumbido característico (De Monte & De Monte, 2025).

Las abejas, como las meliponas, realizan proposiciones vibrando con otros cuerpos y responden en consecuencia. Esa manera vibratoria de establecer contacto es un tipo de negociación y muy probablemente les otorga comprensión del medio a la vez que genera consecuencias en el mismo. Para continuar con los ejemplos, algunas flores endulzan su polen unos minutos después de escuchar a sus polinizadores o de estar expuestas a vibraciones acústicas cuyas frecuencias coinciden con las de algunos de sus polinizadores. Esto podría tener la finalidad no solo de atraer de manera más efectiva a las especies compañeras, sino de “motivar visitas constantes”, “aumentar el tiempo de la visita” y atraer las visitas “hacia flores de la misma especie” (Veits et al., 2019, p. 7).

esto sugiere que las flores son importantes para escuchar a los polinizadores, pero no podemos excluir la posibilidad de que otras partes de la planta también puedan responder a los sonidos del polinizador [...], o que otras partes de la planta pueden servir como órganos sensoriales para sonidos en otras frecuencias (Veits et al., 2019, p. 7).

Las plantas son seres sensibles y esa sensibilidad está involucrada en las maneras que gestionan sus alianzas, juegos, trabajos y conflictos con otras existencias que hacen parte de su medio resonante. Las afectaciones son de ida y vuelta y se superponen, por eso los zumbidos de las abejas pueden considerarse, también, un tipo de *resonancia vegetal* cultivada durante millones de años.





Resonando con abejas y otras agencias vibratorias en el Centro Comunitario Productivo de Ocomantla, pienso que la práctica de gestos sónicos sirve para aprender a escuchar las singularidades que emergen de los encuentros y también, como diría Haraway, para cultivar habilidades para responder (response-ability), con lo cual poner en práctica éticas y políticas de la resonancia situadas.

Una política de resonancia situada implica practicar algo como un materialismo sónico multiespecie que, al escuchar, atienda las relaciones de afectación que le dan existencia a los ecosistemas vibratorios que habitamos, pero que además se deja afectar semiótica y materialmente por esas relaciones vibratorias, modulando las formas de actuar-percibir, para inventar, negociar y sostener con otrxs modos de cohabitar.

Agradecimientos: quisiera agradecer a las abejas meliponas, los insectos, las aves, el agua y los cuerpos vegetales que participaron en la configuración del gesto sónico. También a todas las personas que con su labor sostienen y dan vida al Centro Comunitario Productivo de Ocomantla, a lxs promotorxs comunitarixs, a lxs jóvenes que participan como becarixs en el CCPO con el Programa Federal “Jóvenes Construyendo el Futuro”, a lxs integrantes de la primera cooperativa de la comunidad Kin Tiyat’Kan Xanata, así como al amplio y maravilloso equipo que conforma el ADVC Kolijke.

C

REFERENCIAS

- Bardet, M. (2019). Hacer mundos con gestos, en Haudricourt, A. *El cultivo de los gestos: entre las plantas animales y humanos*. Ed. CACTUS
- Bardet, Marie. (2021). *Perder la cara*. Traducción de: Pablo Ariel Ires. Ed. Cactus.
- BeesWiki. (2023). *Do bees have ears? | How do bees detect sound? Bee vs human hearing*. BeesWiki. https://beeswiki-com.translate.goog/do-bees-have-ears/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=es&_x_tr_hl=es&_x_tr_pto=sge#:~:text=La%20audici%C3%B3n%20humana%20implica%20m%C3%BAltiples,para%20%22o%C3%ADr%22%20el%20sonido.
- Clavel, J. & Wittersheim, L. (2023). *Gestes sonores: enquête au cœur de la récolte maraîchère*. Galaad Edizioni, pp.121-134.
- De Monte, N., & De Monte, N. (2025). *La Melipona beecheii, una abeja ligada a los árboles* - Nube de Monte. Nube de Monte - *Historias de las cuencas Grijalva-Usumacinta*. <https://nubedemonte.com/melipona-abeja-ligada-a-los-arboles/>
- Goodman, S. (2010). *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. Mit Press.
- Haraway, D. (1992). *The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d*
- Others. Chapter 18: *Cultural studies*, edited by Lawrence Grossberg, Cary Nelson, Paula Treichler. Routledge.

- Hrncir, M., Gravel, A., Schorkopf, D. L. P., Schmidt, V. M., Zucchi, R., & Barth, F. G. (2008). *Thoracic vibrations in stingless bees (Melipona seminigra): resonances of the thorax influence vibrations associated with flight but not those associated with sound production*. Journal Of Experimental Biology, 211(5), 678-685.
- Ingold, T. (2023). *Sound Walks*, en Vannini, P. The Routledge International Handbook of Sensory Ethnography. En Routledge eBooks.
- Jiménez, S. (2023). *Un cuerpo-óido*. Revista Sonograma Magazine. <https://sonograma.org/2023/10/un-cuerpo-oido/>
- Kahn, D. (2013). *Earth sound Earth signal: Energies and Earth Magnitude in the Arts*. Univ of California Press
- Kittler, F. (1999). *Gramophone*, film, typewriter. Stanford University Press.
- Murillo, J. (2023). *Comunalidad: Una política afectiva multiespecie*. [Tesis de Maestría, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vélaz Pliego", Posgrado en Sociología].
- Ojeda, A. (2025). *Relaciones de las juventudes con su(s) territorio(s): estrategias de desarrollo comunitario sostenible en la comunidad de ocomantla*, Puebla. [Tesis de Maestría, no publicada, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco (UAM-X)].
- Scaptotrigona mexicana* (Polinizadores en el estado de Veracruz) · iNaturalist Mexico. (s. f.). iNaturalist Mexico. Recuperado 29 de junio de 2025, de https://mexico.inaturalist.org/guide_taxa/1597050
- Veits, M., Khait, I., Obolski, U., Zinger, E., Boonman, A., Goldshtein, A., Saban, K., Seltzer, R., Ben-Dor, U., Estlein, P., Kabat, A., Peretz, D., Ratzersdorfer, I., Krylov, S., Chamovitz, D., Sapir, Y., Yovel, Y., & Hadany, L. (2019b). *Flowers respond to pollinator sound within minutes by increasing nectar sugar concentration*. Ecology Letters, 22(9), 1483-1492.
- Wright, C. (2023). *RESONANCE. Engaging with the more-than-human through* Ladakhi sound-worlds, en Vannini, P. The Routledge International Handbook of Sensory Ethnography. En Routledge eBooks.

ENLACES

<https://kolijke.org/2023/11/07/los-aliados-de-las-plantas-retratos-ecologicos-de-polinizadores/>

<https://kolijke.org/2021/05/20/el-lenguaje-de-las-abejas-nativas-una-ventana-hacia-la-resiliencia/>

<https://www.gaceta.unam.mx/la-abeja-prehispanica-mejor-que-la-europea/#:~:text=%E2%80%9CUn%20an%C3%A1lisis%20palinol%C3%B3gico%20preliminar%20de%20su%20miel,balletilla%2C%20chaca%2C%20pimienta%2C%20capul%C3%ADn%2C%20caf%C3%A9%20y%20naranja.%E2%80%9D>

<http://www.inacol.edu.mx/index.php/divulgacion/ciencia-hoy/los-paisajes-de-las-abejas>

https://journals-biologists-com.translate.goog/jeb/article/223/11/jeb220541/223615/Floral-vibrations-by-buzz-pollinating-bees-achieve?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=es&_x_tr_hl=es&_x_tr_pto=tc

https://journals-biologists-com.translate.goog/jeb/article/211/5/678/18120/Thoracic-vibrations-in-stingless-bees-Melipona?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=es&_x_tr_hl=es&_x_tr_pto=tc

<https://nubedemonte.com/polinizacion-zumbido/>

<https://nubedemonte.com/melipona-abeja-ligada-a-los-arboles/>



PUBLICAR DESDE EL COMPARTIR. LA PROCURACIÓN DE LA VIDA Y DE LO VIVO

Adriana Raggi Lucio

En México existe una gran abundancia de prácticas artísticas que se enclavan en diversas formas de hacer comunidad. Estas prácticas y las comunidades que las llevan a cabo construyen una forma de pensamiento propio que busca, desde la comunalidad, construir relaciones diferentes en donde exista el reconocimiento y la labor entre todxs.¹ Ahora bien, entendiendo por comunalidad:

Una igualdad de derechos y obligaciones de todos los integrantes para participar en las decisiones del destino de la comunidad, así como para disfrutar de su producción. Cabe aclarar que no se trata de un modelo acabado e inmutable, sino que es praxis en permanente movimiento y cambio. En la cosmovisión occidental no existe la vivencia de la comunidad como organizadora o centro, sino que hay un descentramiento de lo comunitario que coloca al individuo como centro (Algava, 2022, p. 137).

Con base en lo anterior, es que desde la Editorial Mitote² hemos tratado de plasmar en nuestras publicaciones una memoria de prácticas artísticas que han sido poco exploradas por la historia del arte hegemónica. En efecto, la memoria de las comunidades que hacen prácticas artísticas en México está inscrita por la historia del arte desde una visión jerárquica como artesanías o arte popular derivado de una forma de discriminación, y en realidad son prácticas que encierran una gran cantidad de saberes valiosos en las cuales también se trabajan prácticas comunitarias que tienen una trascendencia que no es reconocida.

1. Escribo de forma inclusiva con una X, porque me parece necesario, en un proyecto que trabaja desde el cuestionamiento del régimen heteropatriarcal que pretende desconfigurar los sentimientos y todo lo relacionado con lo afectivo.

2. La Editorial Mitote Zinería es un proyecto de investigación y trabajo comunitario que utiliza la autoedición como un mecanismo para compartir saberes. Mitote, acceso el 10 de julio de 2025, <https://mitote.org>.

Por todo lo anterior es que en este texto, en mi trabajo como profesora y en la editorial se habla siempre de prácticas artísticas y no de arte o artesanías.

El quehacer que nos proponemos siempre con comunidades nace desde un pensamiento que incorpora una perspectiva de procuración de la vida y de lo vivo. De ahí que las propuestas que hacemos en la editorial parten de la construcción comunitaria de diversos saberes que en muchas ocasiones son negados por el Estado y las instituciones y que se encuentran ligados a diversas prácticas artísticas. Es a partir del ejercicio vivo de estos saberes, que las comunidades han construido una forma propia de prácticas en la que buscan el reconocimiento y la conservación de lo que construyen. La propuesta de la editorial es compartir desde ellas las experiencias que estas prácticas artísticas ofrecen como una vía sanadora ante procesos colonialistas que han negado su existir y su derecho a la vida.

Considero que las comunidades formadas en pueblos originarios y que trabajan con prácticas artísticas diversas han sido impactadas por diversas formas de entender la vida en México, sobre todo a partir de los años 90 con el levantamiento del EZLN, la formación de universidades campesinas como la Universidad Campesina Indígena en Red (UCI-Red), así como los problemas de migración y trabajo derivados del TLC, las formas de producción artesanal y prácticas artísticas que han llevado a formas de hacer comunitarias las cuales incidieron en el arte contemporáneo y el diseño, por supuesto sin el reconocimiento debido. Ejemplo de esto es la exposición *Una modernidad hecha a mano: diseño artesanal en México, 1952-2022* en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la UNAM. En su catálogo dice:

Proponemos revisar las ideas de un grupo de intelectuales de la década de 1960 [...] quienes comenzaron a preocuparse por el estado de la artesanía en aquel momento y cómo podrían promover su evolución. Su solución fue trabajar de cerca con diversas comunidades rurales e indígenas, e intervenir las piezas tradicionales para darles un toque moderno. La idea principal era que los objetos pudieran tener varios usos, es decir, que pasaran de ser tan sólo utilitarios a convertirse también en piezas decorativas o que estuvieran más cercanas a las tendencias estéticas de los mercados comerciales (Talavera Autrique, A., Mallet, A.E. & MUAC, 2022, p. 13).

Es decir, los procesos de la modernidad y colonialidad dicen que el trabajo artesanal necesita la intervención del diseñador industrial para entrar al mercado, si no se hace así no tiene ningún valor para el museo de arte. En este contexto, la editorial se ha movido de esos procesos artísticos y ha trabajado desde la participación comunitaria con la organización de tejedoras Sohuame tlatzonkime Mujeres bordadoras³; la bordadora de Xochimilco Erika Jiménez (Akire Huauhtli)⁴ y su proyecto Tintes El duraznito; así como con comunidades como Hilando sentidos⁵ que fue una colectiva de voces diversas en torno a la discusión, reflexión y debate de las diferentes prácticas textiles. También, la Sociedad Cooperativa Chiwik Tajsál⁶ que trabaja desde el textil y la comunidad como forma de cuidado; las Mujeres de la tierra. Mujeres de la periferia⁷ que se definen como mujeres indígenas defendiendo la Tierra y Pochx House un grupo de activistas de migrantes retornadxs que afirman su herencia “pocha” y trabajan para poner fin a la exclusión legal y cultural.

Cada uno de estos individuos y organizaciones gestionan prácticas artísticas que surgen de procesos sociales heredados de la resistencia a la colonización, así como una forma de feminismo comunitario con una construcción a partir de la vida de cada una de sus integrantes. La editorial ha nacido de la pretensión de generar un recorrido que sirva para cuestionar las injusticias epistémicas discriminatorias basadas en la construcción histórica del género cruzadas por la raza y la clase y generando que existan saberes negados por la hegemonía educativa y artística. Las injusticias epistémicas son definidas por Miranda Fricker dentro de dos categorías:

La injusticia testimonial se produce cuando los prejuicios llevan a un oyente a otorgar a las palabras de un hablante un grado de credibilidad disminuido; la injusticia hermenéutica se produce en una fase anterior, cuando una brecha en los recursos de interpretación colectivos sitúa a alguien en una desventaja injusta en lo relativo a la comprensión de sus experiencias sociales (Fricker, 2017, p. 10).

3. Página de Facebook de Sohuame Tlatzonkime. Mujeres bordadoras, acceso el 20 de mayo de 2025, <https://www.facebook.com/SohuameTlatzonkime>.

4. Instagram de Akire Huautli, acceso el 10 de julio de 2025, https://www.instagram.com/akire_huauhtli.

5. Página de Facebook de Hilando sentidos, acceso el 20 de mayo de 2025, <https://www.facebook.com/profile.php?id=100063480286393>.

6. Instagram de Sociedad Cooperativa Chiwik Tajsál, acceso el 20 de mayo de 2025, https://www.instagram.com/chiwik_.

7. Página de Facebook de Mujeres de la Tierra, Mujeres de la Periferia, acceso el 20 de mayo de 2025, <https://www.facebook.com/profile.php?id=100070613719620>.

8. Instagram de Pochx House, acceso el 20 de mayo de 2025, <https://www.instagram.com/pochxhouse>.

A partir de pensar que sucede con estas injusticias dentro de procesos educativos, sociales y de construcción de memoria es que hemos buscado desde la editorial encontrar ediciones que puedan romper las formas editoriales que se marcan desde una hegemonía colonial que pretende intervenir en los procesos artesanos, para movernos hacia ediciones que procuren entender los tiempos y las formas de comunicación propias desde las diversas comunidades, no se trata nunca de visibilizar o dar voz, eso sería hablar desde la hegemonía, se trata de encontrar puntos en común y lograr ponerlos en una experiencia editorial.

Pensamos que, como dice Julieta Paredes, hay que buscar las concepciones y los tiempos propios de quienes han resistido a la colonia:

Se trata de descentrar el tiempo de la hegemonía colonial y, desde esta concepción, de descentrarnos del tiempo de Europa para así recuperar el tiempo nuestro: el tiempo de la vida en nuestros territorios desde los tiempos ancestrales, y desde ahí proyectar nuestro propio tiempo como una raíz de temporalidad, que hoy nos posiciona a nosotras en los tiempos actuales que nos toca vivir. Los tiempos no son los mismos en los diferentes territorios. Nos proponemos recuperar el tiempo de las abuelas para que nosotras podamos vivir nuestro tiempo, con esperanzas y construyendo el vivir bien de la comunidad, de la cual las mujeres somos la mitad (Paredes, 2017).

El tiempo de las abuelas es un encuentro para nosotras, las personas que construimos este proyecto, todas habitantes del sur de la Ciudad de México: Tlalpan y Xochimilco.⁹ A través de confrontarnos con ese tiempo es que hemos pensado en ediciones diferentes que parten de una flexibilidad en las teorías que se ha construido desde nuestra experiencia de trabajo con diversas comunidades y a través de procesos de investigación-acción que hemos desarrollado desde ellas.

9. Tlalpan y Xochimilco son dos de las dieciséis demarcaciones territoriales de Ciudad de México que se encuentran en el sur de la ciudad y que son importantes porque proveen a la gran ciudad de suelos de conservación y de una amplia riqueza cultural que permanece en los pueblos originarios.



Fotografia. Alan Heinze

Es importante destacar que, desde las bases teóricas de nuestra propuesta, parten de nuestra experiencia en la universidad y su traslado, debido a violencias vividas en nuestro espacio de trabajo, a un proyecto independiente que parte de la idea de trabajar desde comunidades de saberes, de la procuración de la vida y de lo vivo y de la investigación siempre pensando en el conocimiento situado.¹⁰

A fin de trabajar con los saberes comunitarios, hemos revisado las voces y el trabajo de diversxs autorxs de diferentes latitudes que navegan en discusiones sobre la sociedad, la procuración de la vida y de lo vivo como Simón Rodríguez, Julieta Paredes, bell hooks, Silvia Rivera Cusicanqui, Aura Cumes o Gladys Tzul Tzul; así como diversas prácticas artísticas; la comunidad y la investigación; y hemos indagado qué es lo que hacen las comunidades para trabajar y comunicar su trabajo.

En este texto hablaré específicamente del trabajo que hemos realizado con la Sociedad Cooperativa Chiwik Tajsál a partir del proyecto *Acompañamientos pedagógicos para reencontrar nuestros saberes*. El acercamiento de la editorial y la Sociedad Cooperativa Chiwik Tajsál comienza a partir del encuentro de María Sánchez y Rubén Cerrillo de la editorial Mitote con Emilia Flores de Chiwik en la UCIRed, de la que ya hablé antes.

El proyecto que se realizó en 2024 y 2025 se propuso como una experiencia en conjunto para hablar de las formas pedagógicas de Chiwik y se llevó a cabo en tres encuentros, el primero fue en Hueyapan, Puebla en donde reside la cooperativa. Ahí se planteó que el proyecto partiría de lo que Chiwik y su asamblea quisieran desarrollar. La asamblea decidió trabajar alrededor de los cuidados de la vida y de lo vivo a través del territorio y el agua.

Entonces se hizo un mapeo de Hueyapan, en donde se encontraron memorias del territorio desde diferentes generaciones. Al mismo tiempo se mantenían conversaciones que visibilizaban el nivel de compromiso y politización de las mujeres de Chiwik y de sus formas de resistencia a través del idioma náhuatl, de su trabajo artesano, de formas de crear conocimiento que les son muy particulares.

10.La propuesta de Donna Haraway sobre el conocimiento situado implica hablar del objetos de estudio teniendo siempre en cuenta el lugar desde el cual se parte, ya que independientemente del tipo de investigación o metodología que se siga, ningún conocimiento está fuera del contexto ni de la subjetividad de quién lo emite. (Haraway, 1995).

El segundo encuentro sucedió en el Taller Basalto de Pátzcuaro en donde se trabajó desde los tipos móviles a partir de lo platicado y construido en Chiwik. Ahí trabajamos con Lorenza Flores y Victorina Flores y se generaron carteles que tienen que ver con un posicionamiento ante el cuidado de todas las formas de vida que han sido sujeto de procesos coloniales que parten de las violencias hacia la vida misma.

El último encuentro se llevó a cabo en la Ciudad de México, en Tlalpan –en donde está localizado el taller de risografía–, además de que nos desplazamos a Xochimilco y sus canales–en donde está el taller de tipos móviles. Mariana Cidonio, Alberta Martínez y Musa Esmeralda Juárez compartieron con nosotras la experiencia de acercarnos al desastre ecológico de la Ciudad de México y también a las esperanzas y desesperanzas que estas contienen. Platicamos de la importancia del cuidado del agua a partir de lo que vimos y que compartimos. De ahí se generaron ediciones que se presentaron en un museo en el centro de la Ciudad de México.

Desde mi estar con Chiwik, conocer su espacio, su territorio y escuchar su lengua he realizado una serie de procesos de pensamiento que se derivan también de pláticas compartidas con Emilia Flores. He podido pensar en si Chiwik trabaja desde el feminismo comunitario y es desde este concepto que puedo generar un trabajo editorial. Pero la respuesta es larga y parte de que el concepto de género y sus cruces con la clase, la raza o la geografía, se pueden entender desde una perspectiva local y comunitaria, en la que la idea de prácticas artísticas y comunidad tienen cabida. Las aportaciones históricas y teóricas que me han ayudado a comprender el género y relacionarlo con los procesos en las comunidades, parten del desarrollo que hace bell hooks de la educación, la comunidad y la importancia de entender como la raza construye una relación con el sistema de género que nos sitúa desde las particularidades, no es lo mismo ser indígena en México que ser blanca.

El estudio de Bell Hooks, sobre lo que significa educar en comunidad con el fin de generar un cambio en el sistema patriarcal y racista que domina al sistema educativo, me sirve para desplazarme a un tiempo y un espacio mental más cercano a Chiwik. Pero ese feminismo que Chiwik nombra parte de una experiencia que en realidad está ligada más a lo comunitario que al feminismo, el trabajo de *Acompañamientos pedagógicos para reencontrar nuestros saberes* me ayudó a observar cómo se construyen procesos comunitarios que significan el cuidado de la vida.

Y estoy segura de que el feminismo que he estudiado en la universidad no se encuentra con esos procesos. No es explicable en palabras académicas lo que sucede cuando se lleva a cabo una asamblea de mujeres en náhuatl. Ahí hay un poder basado en la resistencia que yo nunca había compartido. Ahí está el tiempo de las abuelas.

En palabras de Chiwik:

El trabajo y cuidado colectivo entre mujeres, nosotras lo comprendemos desde nuestra lógica como Siuasentekipacholis. El Siuasentekipacholis es una práctica que se ha dado desde los inicios de la lucha iniciada por las artesanas del municipio de Hueyapan, Puebla. Lucha que consiste en mantener y preservar nuestra cultura mahseual a través de los procesos productivos y textiles artesanales. Haciendo referencia a la forma de vida que aprendimos acompañadas de nuestras madres, nuestras madres de nuestras abuelas y nuestras abuelas de sus madres: una vida que está fuertemente vinculada con el trabajo en comunidad y cuidado mutuo entre seres, ya sean considerados humanos o no, porque para nuestra visión ontológica mahseual todxs somos parte fundamental de la vida y ningún ser es más que otrx (Flores Martínez, 2025, p.26).

En contraste, mi vida se centra en un espacio de colonialidad interna¹¹ y ese poder de la asamblea de Chiwik no es algo que pueda ni siquiera palpar, apenas lo entiendo. Por lo mismo recurro a ideas como las de autorxs ya mencionados antes que son un apoyo para pensar desde una lucha contra el borramiento de comunidades enteras que genera el sistema patriarcal. Entonces pretendo con la editorial hacer un ejercicio de un pensamiento disidente epistémico, a través del proceso editorial que significa construir con la imagen y la palabra formas de comunicación desde los saberes situados para trabajar en contra de las injusticias epistémicas que eliminan las formas de pensamiento y los saberes de las comunidades como Chiwik. De ahí la necesidad en la editorial de hacer un ejercicio que propicie la reconstrucción de la memoria de las comunidades y su trabajo con prácticas artísticas.

11. El colonialismo interno marca la existencia de grupos de población, indígenas y marginales, que son afectados no sólo por el colonialismo internacional, sino también por el sistema y las clases sociales locales. (González Casanova, 2018, p.128).

El trabajo que hicimos giró alrededor de la idea de la autoenunciación que nos sirvió para dejar una constancia de la comunidad que ayude a evitar el borramiento social que impone el capitalismo y la jerarquización de los saberes. Este mismo trabajo tiene una base artesanal, porque editamos con varias técnicas. Usamos los tipos móviles que implican un trabajo manual y de atención muy importante ya que es necesario acomodar las pequeñas piezas de metal con la letra en una rama o caja para formar el texto y después imprimirlo. También imprimimos con la técnica de la risografía o duplicadora digital que es un sistema que se basa en la mimeografía y la serigrafía, en el que se utiliza una máquina para reproducir, pero también conlleva un trabajo preciso de quien diseña e imprime. Ambas técnicas contienen un acercamiento al trabajo de autoedición alejado de los procesos industriales de hacer libros en grandes cantidades.

Hay aquí una urgencia política a la que me dirijo, se trata de trabajar desde los saberes de la comunidad. En este sentido, el que hacer de la editorial parte de la autoobservación con la idea de cuestionar y no propiciar lo que tradicionalmente se genera en proyectos que no se proponen construir desde la comunidad: la violencia, la jerarquía, los roles de género y el entendimiento parcelado y jerárquico de los saberes artísticos. Se trata de llegar a la puesta en práctica de nuevas formas de entender los saberes autonarrativos de la comunidad y sus prácticas artísticas, estas formas me ayudan a poner en este texto lo que pienso como los resultados del trabajo.

Es importante señalar que, para este proyecto, y en mi investigación en general, el saber autonarrativo es sustancial, pues es en ese momento en el que en una comunidad se parte de lo que cada participante trae a ella, sus saberes propios, aquellos que las injusticias epistémicas discriminan. Lo que cada uno sabe se despliega en el trabajo comunitario y se comparte. La intersección entre prácticas artísticas y trabajo comunitario es la apuesta de nuestro proyecto editorial, con el fin de propiciar una transformación a la sociedad capitalista y colonial, de ahí que en este proyecto observamos y trabajamos la puesta en acción en el trabajo comunitario y lo llevamos a lo editorial desde lo que hacen las comunidades con las prácticas artísticas, sus formas de trabajo entre todos y la transformación social que germina de ellas. Por ejemplo, la incorporación y el trabajo de las prácticas artísticas tradicionales de las bordadoras tiene el propósito de traer a su situación una práctica heredada de las comunidades que vivían en su territorio antes de la Colonia española.

Dado todo lo anterior, ha sido importante para nosotras como editorial hacer un trabajo desde las prácticas artísticas y comunitarias de los diferentes grupos con los que hemos trabajado desde hace cinco años que armamos la Editorial Mitote. Para cerrar el texto quiero decir que el proceso del proyecto Acompañamientos pedagógicos para reencontrar nuestros saberes ha sido una experiencia de aprendizaje y exploración común entre la Sociedad Cooperativa Chiwik Tajsal y la Editorial Mitote, sus resultados van más allá de las ediciones que hicimos juntxs durante los tres periodos del proyecto, son procesos y encuentros de formas de vivir y de pensar que nos enseñaron a procurar y cuidar la vida y lo vivo más allá de lo que nos propusimos.

Es por todo lo descrito aquí que tengo la esperanza de que esta reflexión sea solamente el inicio de muchas horas más compartidas con Chiwik que me puedan enseñar a entender la vida, más allá de lo que este sistema de colonialidad me implantó durante mi educación y mi crecimiento. Espero crecer más allá de mi propio cuerpo colonizado.

C

REFERENCIAS

- Algava, M. (2022). *El abrazo caracol*. CICCUS.
- Flores Martínez, E. en colaboración con las mujeres artesanas de la cooperativa Chiwik Tajsal (2025). *Siuasentekipacholis: trabajo y cuidado colectivo entre mujeres*. Bordados que relatan la vida. CLACSO y Universidad Veracruzana.
- Fricker, M. (2017). *Injusticia epistémica*. Herder.
- González Casanova, P. (2018). *Explotación, colonialismo y lucha por la democracia en América Latina*. AKAL.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Cátedra.
- Paredes, J. *El feminismo comunitario: la creación de un pensamiento propio*. Corpus 7 (30 junio 2017) 15. <https://doi.org/10.4000/corpusarchivos.1835>.
- Talavera Autrique, A., Mallet, A.E., MUAC. (2022). *Una modernidad hecha a mano: diseño artesanal en México, 1952-2022*. Editorial RM.





Fotografía. Fiesta de San Lorenzo Mártir, patrono de Zinacantán. (impactotextil, 2016)



MEMORIA, RESISTENCIA Y DISEÑO: EL TRABAJO DE LA COLECTIVA MALACATE COMO GESTO DE REACTIVACIÓN

Úrsula Lascurain Holguín y Colectiva Malacate¹

INTRODUCCIÓN

En el entramado textil de los pueblos originarios de Chiapas, en el sur de México, se guarda no sólo la memoria de un territorio y culturas ancestrales, sino también una forma de entender el diseño, el tiempo y la vida. En este ensayo propongo reflexionar —en diálogo con las compañeras de la Colectiva Malacate²— sobre su trabajo a partir del concepto de reactivación (ellas prefieren este concepto en vez de “rescate”), entendido no como romanticismo del pasado, sino como una práctica viva, crítica, situada, de resistencia.

Este ensayo se enmarca en un proceso de investigación colaborativa que venimos desarrollando con la Colectiva Malacate como parte de mis estudios de Maestría en Educación para la Interculturalidad y la Sustentabilidad (MEIS) en la Universidad Veracruzana. Las reflexiones que aquí compartimos surgen del diálogo sostenido con las mujeres que conforman la colectiva y de un ejercicio conjunto de observación, escucha y análisis.

1. Este texto fue escrito por Úrsula Lascurain Holguín a partir de un proceso de diálogo, entrevistas y revisión de materiales compartidos con las integrantes de la Colectiva Malacate. Las reflexiones aquí reunidas emergen de un intercambio sostenido en el marco de una investigación-acción colaborativa que reconoce que el conocimiento no se produce en soledad, sino en relación. Además, las compañeras participaron en la revisión y corrección del texto, aportando matices, precisiones y observaciones que ayudaron a cuidar la fidelidad de lo narrado y el modo en que sus voces son representadas. La decisión de firmar este artículo de manera compartida responde a un gesto ético y político: reconocer la autoría colectiva de las reflexiones, experiencias y saberes que lo hacen posible. En un campo como el diseño, donde con frecuencia se extraen narrativas o testimonios de las comunidades sin compartirles el crédito, asumimos esta co-autoría como un acto de coherencia con los principios que el propio texto defiende: la reciprocidad, la colaboración y la justicia epistémica.

2. La Colectiva Malacate es un grupo autónomo de mujeres tejedoras, brocadoras y bordadoras, tsotsiles, tseltales y tojolabales de Chiapas, México. www.instagram.com/colectiva_malacate

Este ejercicio me llevó a proponer, junto con ellas, un espacio de conversación más específico sobre su quehacer en torno a la reactivación de técnicas, símbolos y diseños textiles, una dimensión de su trabajo que, aunque ha estado presente en nuestra investigación colaborativa sobre el Komon Amtel³, no habíamos explorado con tanta profundidad.

Ellas aceptaron con entusiasmo y, a partir de algunas pláticas y de la revisión de su archivo en Instagram, compartieron conmigo sus procesos, recuerdos y decisiones. Lo que aquí escribo se construye desde ese intercambio, buscando pensar con ellas —y no sólo sobre ellas— los sentidos, tensiones y posibilidades que implica reactivar el textil en un contexto atravesado por múltiples formas de despojo.

Desde hace 18 años, la colectiva ha impulsado procesos de reactivación y resignificación de técnicas, símbolos y diseños tradicionales que, en muchos casos, habían quedado en riesgo de desaparecer ante el avance de la industrialización de procesos, materiales y de la indumentaria misma⁴, el despojo cultural y la pérdida de saberes intergeneracionales. Sin embargo, la reactivación que propone la Colectiva Malacate es un gesto profundamente político y epistémico. Rescatar para sostener la vida, para fortalecer vínculos, para hacer frente a la violencia y al olvido. El hacer textil, en este sentido, pone en evidencia su valor más allá de lo funcional o comercial, al estar profundamente ligado con la identidad y la continuidad de la cultura (Pérez, 2011).

En ese gesto existe una rebeldía cotidiana, que cuida y revaloriza lo que ha querido ser borrado, pero también una rebeldía activa, que desafía las lógicas coloniales de apropiación, jerarquización y extractivismo sobre los saberes textiles de pueblos originarios.

3. Es un término en tsotsil y tseltal, la traducción literal del en español es trabajo en conjunto o trabajo colaborativo. Esta es la definición para las artesanas: "Para nosotras el Komon Amtel en nuestra lengua tsotsil significa trabajar juntas en todo momento, en armonía de la hermandad, respetándonos entre nosotras, tratarse por igual, equitativamente, al compartir nuestros conocimientos, siempre teniendo una buena comunicación y que respeten nuestra forma de trabajar con nosotras las tejedoras y bordadoras." (Colectiva Malacate, 2023)

4. La expansión de la industria de la moda (Fast Fashion y Ultra Fast Fashion) ha desplazado progresivamente a las prendas elaboradas de forma local y manual, tanto aquellas destinadas al uso cotidiano dentro de las propias comunidades originarias como aquellas pensadas para su venta como artesanía o diseño textil originario. La circulación masiva de ropa industrializada (económicamente más accesible y con una basta oferta de diseños) ha generado un impacto directo en la comunidad de los oficios textiles tradicionales, afectando su valor simbólico, su viabilidad económica y su presencia en los circuitos locales y regionales de consumo.

Explorar esta reactivación del trabajo textil implica pensar en otra forma de diseñar, que pone en cuestión los marcos del pensamiento hegemónico sobre qué se considera diseño y quiénes tienen la autoridad epistémica para definirlo. En este sentido, la reactivación que propone la colectiva es también una práctica de *desobediencia epistémica*, entendida como el gesto de cuestionar las estructuras de conocimiento establecidas por la modernidad/colonialidad y abrir espacio para otros modos de pensar, sentir y crear (Mignolo, 2010). Se trata de una acción desobediente y resistente, que se sostiene desde la dignidad, al afirmar la legitimidad de saberes y formas de creación históricamente desvalorizadas.

En este sentido, el enfoque que guía esta reflexión es decolonial, reconociendo que las prácticas textiles de la colectiva no sólo pueden ser entendidas como diseño, sino como una crítica hacia los modelos hegemónicos que históricamente han definido qué es diseño, quiénes pueden ejercerlo y desde dónde se valida ese conocimiento.



Fotografía. Daniela, Cristina y Lola trabajando en la reactivación de bordados tradicionales de su comunidad. (Colectiva Malacate. 2023)

A través del análisis de algunas de sus estrategias de recuperación de bordados y técnicas antiguas, propongo explorar cómo estas acciones configuran un campo expandido del diseño que toca los límites disciplinares tradicionales y desafía las lógicas extractivistas que han atravesado históricamente la relación entre la mayoría de diseñadoras —de formación académica hegemónica— y artesanas. Al mismo tiempo, estas prácticas reivindican el derecho a diseñar y a reconocerse como diseñadoras desde los márgenes del diseño moderno, desde la digna rabia (como han enseñado el movimiento zapatista), la memoria y el deseo de transformación.

Más que hacer un análisis de un objeto cerrado del pasado, este texto busca acompañar un proceso vivo, en movimiento, que nos invita a pensar desde otros hilos y otras tramas.

Entre el territorio, la memoria y el bordado: la reactivación textil

La Colectiva Malacate es una organización autónoma y de base, fundada hace 18 años por artesanas de Zinacatán y por la antropóloga Karla Pérez Cánovas. Actualmente, está conformada por 100 mujeres tsotsiles, tseltales y tojolabales con base en Los Altos y zona Selva de Chiapas. Su labor se centra en la preservación, reactivación y transmisión del conocimiento textil heredado de generación en generación de sus comunidades, con un enfoque situado, político, ético y cultural. También funge como una red de apoyo a artesanas de México y Abya Yala y trabaja activamente en defensa del patrimonio biocultural de sus integrantes.

Las tejedoras, brocadoras y bordadoras, están reconfigurando sus saberes y conocimientos tradicionales al dialogar con las dinámicas de la cultura dominante y del mercado. Este proceso implica apropiarse estratégicamente de ciertos recursos de la cultura hegemónica para hacerse visibles, obtener reconocimiento y reafirmar el valor de sus propias prácticas. Si bien la entrada al mercado transforma en cierta medida la artesanía textil, las tejedoras emplean herramientas del diseño para posicionar sus piezas en circuitos más amplios y competitivos, lo que les permite generar ingresos sostenidos. Esta capacidad de innovación y resignificación no debilita la tradición, sino que la mantiene activa y relevante frente a nuevas condiciones. (Pérez, 2011)



Parte de la Colectiva Malacate. **Fotografía** de Issac Guzmán.
(Instagram @Colectiva_Malacate. 16 de febrero del 2024)



Artesanas mostrándome sus piezas favoritas hechas por ellas.
Fotografía. Úrsula Lascurain. 2025

En este ensayo me centraré en el análisis del proceso de reactivación de una prenda perteneciente a la línea de blusas que ellas llaman Bats'i k'u'ul (el verdadero huipil), realizada por las compañeras de la comunidad de Nachig, en el municipio de Zinacantán.

El municipio de Zinacantán se encuentra en Los Altos de Chiapas, en el sur de México, es un pueblo originario tsotsil que conserva prácticas tradicionales de raíz prehispánica, entrelazadas con elementos sincréticos derivados del proceso de colonización. Este municipio se caracteriza por mantener activa su tradición textil, los trajes tradicionales que se utilizan es una expresión viva de su cultura y se tiene la peculiaridad que tiene una moda en constante cambio, rediseñando sus trajes y adaptándolos a nuevos materiales de confección y nuevas tecnologías que van llegando a la comunidad sin perder su identidad.

Como nos relata el antropólogo Walter F. Morris (2014) a partir de 1976 la indumentaria tradicional en Zinacantán tuvo una transformación considerable, cuando el bordado comenzó a expandirse gracias a factores como el acceso a la luz eléctrica, el ingreso económico y la influencia de bordadoras refugiadas guatemaltecas, que compartieron las posibilidades de formas que el bordado ofrece.

[...] Zinacantán se ve sumergido en un frenesí por la moda, que en una sola generación, ha transformado un atuendo sencillo en un exuberante y versátil ramo de flores. Esta extraordinaria florecencia podría ser una consecuencia artística de la exitosa industria local, el cultivo de flores. Es además un reflejo de la manera en que los zinacantecos han manejado las influencias exteriores. (Morris, 2014, p. 134)

A lo largo de los años, los diseños pasaron de ser sencillos brocados, tejidos en telar de cintura, a incluir tapices de flores y animales, impulsados por el uso del punto de cruz (influencia española) y, más adelante, por el bordado a máquina⁵. Las mujeres que viajaban a la ciudad de Mérida, en el estado de Yucatán, acompañando a sus maridos a vender flores, descubrieron —por las técnicas que usaban las bordadoras yucatecas— que podían usar máquinas de coser para bordar más rápidamente, lo cual revolucionó la producción local, especialmente para los festivales religiosos, donde se espera estrenar ropa nueva. (F. Morris. 2014)

5. En los años 70's se tejía en telar de cintura utilizando lana o hilo de algodón, con decoraciones lineales y simétricas en rojo y blanco. Con el tiempo, las tejedoras comenzaron a incorporar a su trabajo nuevas variedades de hilos, estambres, diseños y motivos que fueron apareciendo en el mercado, lo que dio lugar a una transformación en los estilos decorativos tradicionales. (Museo Nacional de Antropología, s. f.)

Dos semanas antes de los festivales de invierno y verano, todas las máquinas de coser en Zinacantán están a tope, mientras tanto, la dueña de la tienda de bordado escucha a sus clientas, dibuja los diseños, selecciona la paleta; luego les pasa el trabajo a los jóvenes muchachos que se encuentran esclavizados ante sus máquinas de coser para terminar a tiempo las piezas. (Morris, 2014, p. 138)

El cambio acelerado de diseños también generó tensiones internas en la comunidad, especialmente en torno a los colores y el estilo. En el año 2000 surgió un conflicto cuando se introdujeron colores oscuros como el negro, considerados ajenos a la tradición.



Fotografía. Prenda masculina utilizada en los años 70's conocida como pok'k'u'ul. Hecha de lana en telar de cintura⁶. (Museo Nacional de Antropología, s. f.).

Algunas mujeres respondieron volviendo a los colores tradicionales, como el rojo clavel, y retomando el bordado a mano. El vestir en Zinacantán se convirtió en un espacio de experimentación estética, debate comunitario y afirmación identitaria. Aunque existen influencias externas, la moda zinacanteca se construye a partir de decisiones internas, debates colectivos y un dinamismo propio (Morris, 2014).

Hace pocos años llegó la máquina bordadora automatizada que está siendo muy popular entre la población local, que son quienes consumen principalmente estas prendas, pues requiere menos trabajo para hacer los bordados, lo que baja costos y son más resistentes, dando puntadas muy pequeñas que hace que el bordado sea, al mismo tiempo, meticuloso.

Como ya mencioné, Zinacantán se caracteriza por el cambio de diseños de indumentaria con mucha rapidez. Hay algunas familias de artesanas, en la cabecera municipal y Navenchaut, que son quienes dominan las tendencias de la moda cada seis meses. Sacando nuevos diseños y combinaciones de colores, innovan en remates de la prenda con diferentes formas o incluso mezclando otras técnicas, como el crochet.

Es a partir de estos cambios constantes de producción textil, donde existen técnicas manuales que están en peligro. Es por esto que la colectiva decide crear una de sus áreas más importantes la *Reactivación de Técnicas de Diseños Antiguos y Tradicionales*.



1975



1980



1990



1995



1996



1997



1998



1998



1999



2000



2001

Donde la memoria se borda a mano. Reactivar la tradición

En el marco del proyecto de Reactivación de *Técnicas de Diseños Antiguos y Tradicionales*, una de las acciones más significativas ha sido el trabajo colectivo en torno a la blusa Bats'i k'u'ul (el verdadero huipil), desarrollada por las compañeras de la comunidad de Nachig, Zinacantán. Esta pieza permitió abrir un espacio de reflexión conjunta sobre las formas de hacer, de recordar, de nombrar y de sostener los saberes textiles como parte del tejido vital del territorio. Lejos de ser una réplica de una prenda antigua, la blusa fue concebida como una propuesta viva, en la que se retomaron elementos gráficos tradicionales y técnicas de bordado antiguas, pero adaptadas a nuevos formatos, materiales y formas de uso.

Las compañeras decidieron trabajar a partir de dos blusas antiguas originarias del mismo municipio. Ambas fueron reactivadas en tela de algodón estampado e hilo de algodón, en lugar de estambre, lo cual implicó ajustes en el diseño y en el proceso técnico. Como explicó, en una entrevista para este ensayo, Karla Pérez Cánovas “no es recuperación, ni rescate, porque los diseños y conocimientos están ahí, no se han perdido. Reactivación es un concepto que yo propongo que implica un proceso de recordar, un ejercicio de memoria a partir de la observación y de la historia oral y en consecuencia un volver a hacer las técnicas”.



Detalle de los dos huipiles antiguos que forman parte de la colección privada de textiles antiguos de la Colectiva Malacate (de los años 80's y 90's) de los que se tomaron los diseños y las técnicas de reactivación. Fotografía de la Colectiva Malacate.



Fotografía arriba.Blusa de la colección Bats'i k'u'ul.
Fotografía abajo. Detalles de elementos gráficos que se
retomaron para la blusa nueva.
Fotografías de Colectiva Malacate.

En este proceso, el rol de María Cristina López Pérez ha sido central. Fue su abuela quien le transmitió las técnicas antiguas para bordar estos motivos, pues era la única dentro de la colectiva que tenía ese conocimiento. Cristina no solo aprendió a bordar, sino también a dibujar los diseños a mano, y fue ella quien los compartió con sus compañeras, enseñándoles cómo trazar y coser cada parte. Hoy en día, entre todas las artesanas de Nachig se apoyan para elaborar las blusas de la colección *Bats'i k'u'ul*, manteniendo vivo ese saber compartido que se origina en la experiencia de una, pero se expande colectivamente.

En este sentido, la práctica artesanal no se reduce a la técnica. La reactivación se vive como un espacio de diálogo intergeneracional, de memoria compartida y de decisión colectiva. Como explican desde Malacate:

La metodología que utilizamos ha sido a través de la reflexión colectiva - junto con la antropóloga Karla Pérez Cánovas- del valor de cada pieza antigua creada por nuestras abuelas y madres que forma parte de nuestro patrimonio cultural y memoria textil transmitida de generación en generación. [...] Lo cual es el objetivo principal al interior de nuestra Colectiva Malacate (@ColectivaMalacate, 2023).

Los motivos bordados en la pieza —flores, claveles, pájaros— no fueron elegidos por su valor estético, sino por el sentido profundo que tienen en el territorio. Como explica Daniela Brígida López Gutiérrez: “Los claveles rojos son rituales, limpias, entonces es importante para nosotros [...] eso es lo que significan para nosotras los claveles. Y los pájaros [...] es una representación de los territorios que tenemos aquí en Zinacantán”. María Cristina López Pérez complementa esta mirada al decir que los claveles “son para cosas rituales, se usan como ofrenda cuando alguien muere o para limpias”, y que el bordado de los pájaros surgió al observar uno que volaba cerca durante el proceso creativo y decidió retomar ese diseño antiguo. Estos gestos no son anecdóticos, muestran cómo el entorno natural, la vida ceremonial y el bordado están entrelazados, y cómo el acto de bordar puede ser también una forma de habitar el mundo.





María Cristina López Pérez rediseñando para la colección Bats'i k'u'ul.
Fotografía de Colectiva Malacate. (Instagram @Colectiva_Malacate. 24 de agosto del 2023)

Este quehacer textil es, además, una forma de cuidado y resistencia. En un contexto de despojo territorial y extractivismo cultural, reactivar una técnica es también cuidar lo que se ha querido borrar. Para las compañeras, reactivar estos diseños es importante, como dice Daniela, “para que no se pierda [...] y que las nuevas generaciones sigan teniendo ese conocimiento de lo antiguo”. Bordar es también pronunciarse desde lo propio, reafirmar la legitimidad de sus saberes frente a las lógicas de apropiación y jerarquización que han intentado silenciarlos. Reactivar, en este caso, no es volver al pasado, sino sostenerlo en el presente, con conciencia, con afecto y con dignidad.



Muestra de las blusas de los 70's y 80's de donde se retoman los elementos de diseño y algunas blusas de la colección Bats'i k'u'ul que se han hecho.

Fotos retomadas del acervo de la Colectiva Malacate.

Los peligros y las resistencias

Los procesos de reactivación textil, como los que impulsa la Colectiva Malacate, no pueden comprenderse sin reconocer los múltiples peligros que enfrentan quienes tejen desde sus saberes comunitarios. Uno de ellos es el extractivismo cultural, que se manifiesta en formas sistemáticas de apropiación indebida de conocimientos, diseños y símbolos por parte de diseñadores, marcas e instituciones externas.

En el ámbito del diseño se han documentado numerosos casos de abuso y plagio, uno de los más conocidos fue el caso de la blusa de Tlahuitoltepec, Oaxaca, plagiada por la diseñadora francesa Isabel Marant (Larsson, 2015). Otras marcas como Pineda Covalin, Carolina Herrera (Univision Noticias, 2019), Dior (Aristegui Noticias, 2023) y Nestlé (El Universal, 2017) también han sido señaladas por utilizar elementos del patrimonio cultural indígena, sin consentimiento, ni reconocimiento, ni beneficio para las comunidades.

Estos casos visibles, entre muchos otros, han generado presión social y política, lo que llevó a que, en abril de 2023, entrara en vigor en México la Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas. Esta ley reconoce la autoría colectiva y establece mecanismos para proteger los elementos culturales de las comunidades frente a la apropiación y la explotación comercial.

Aunque esta ley representa un avance, también ha sido cuestionada por su carácter poco accesible, su enfoque mercantilista y la ausencia de una consulta previa real (De la Fuente, J. 2023, 15 de abril). Traducir los saberes comunitarios a esquemas de propiedad intelectual del derecho occidental es, en sí mismo, una forma de colonialidad legal. La ley no contempla plenamente los usos y costumbres de las comunidades, y resulta burocrática, poco clara y sin sanciones eficaces.

Más allá de estos marcos legales, el extractivismo cultural se reproduce también en formas más sutiles y normalizadas, como las prácticas de diseño colaborativo mal planteadas, donde las diseñadoras académicas o externas imponen lógicas estéticas, narrativas o de producción sin reconocer las ontologías y tiempos propios de las comunidades.

Por eso es urgente problematizar la colonialidad del diseño, no solo en sus productos, sino en sus epistemologías, metodologías y relaciones. Como ha señalado la propia Colectiva Malacate, no basta con que las prendas sean "hechas a mano" o "inspiradas en lo tradicional"; lo importante es desde dónde se hacen, cómo se acuerdan y quién decide qué se reactiva, cómo y para qué.

En este contexto, reactivar un bordado se convierte en un acto de rebeldía. No solo porque recupera técnicas, sino porque desafía las lógicas que intentan silenciar los saberes textiles de los pueblos originarios y sus implicaciones profundas en la conexión con el territorio y la cultura misma. Bordar, en este caso, es también resistir, resistir al olvido, al desplazamiento, al vaciamiento simbólico. Y hacerlo en colectivo, desde una conciencia política y situada, es una forma de ejercer la palabra desde el textil.

En este sentido, la reactivación de bordados que realizan las compañeras de la Colectiva Malacate no es solo una práctica de cuidado, ni únicamente una técnica de preservación textil, sino una afirmación epistémica. Es decir, es un acto que reclama el derecho a reconocer el conocimiento que existe desde otros lugares, con otros lenguajes y en otras temporalidades (Lugones, 2010). Frente a las lógicas que han negado, subordinado o folklorizado⁶ estos saberes, su hacer textil se posiciona como una forma legítima y situada de creación (Maldonado, 2021). Aquí entra en juego la noción de justicia epistémica, no se trata sólo de proteger el conocimiento, sino de reconocer que estos actos —históricamente desvalorizados por la mirada del diseño moderno— también son diseño. Aunque no encajen en los cánones académicos ni sean nombrados como tales por los centros que han definido lo que cuenta como diseño, lo que hacen las tejedoras de la Colectiva Malacate es pensar, imaginar, transformar y dar forma al mundo.

Desde una mirada decolonial, reconocer su trabajo como diseño implica desmontar los criterios que han sostenido históricamente su exclusión, y abrir paso a otras epistemologías que desafían el diseño de centro, disciplinario y eurocentrado.

6. El término folklorizar alude al proceso mediante el cual una práctica cultural viva es despojada de su sentido político, simbólico o comunitario para ser representada como algo pintoresco, exótico o meramente decorativo. En palabras de Catherine Walsh (2009), es una forma de vaciar de contenido las expresiones culturales de los pueblos para hacerlas funcionales al consumo o a la mirada del poder.

Así, este texto se posiciona desde la intención de desmontar las estructuras epistémicas, estéticas y políticas que históricamente han subordinado los saberes, prácticas y modos de existencia de los pueblos originarios. Lo decolonial, siguiendo a autores como Walter Dignolo (2010), Aníbal Quijano (2000) y Catherine Walsh (2009), no se entiende aquí como una etapa posterior al colonialismo, sino como una postura crítica y activa frente a la colonialidad del poder, del saber y del ser que aún atraviesa nuestras formas de conocer, diseñar y relacionarnos.

En este sentido, el enfoque decolonial no busca “incluir” las voces de las tejedoras en el relato del diseño moderno, sino reconocer que existen múltiples formas de diseñar, pensar y crear mundo, situadas en otros territorios ontológicos y epistémicos. Desde esta perspectiva, el diseño no es una práctica exclusiva del campo académico o industrial, sino un hacer que emerge también desde los pueblos, desde las tramas de la vida cotidiana y las relaciones comunitarias. Así, pensar lo decolonial en el contexto de la Colectiva Malacate implica afirmar la legitimidad de sus modos de hacer y conocer como actos de resistencia y de justicia epistémica, que reconfiguran el campo del diseño desde la periferia, desde el *Komon Amtel*, y desde una ética del cuidado y la reciprocidad.

Como señala Arturo Escobar, “[...] el diseño está, literalmente, en todas partes; desde las estructuras más grandes a los aspectos más humildes de la vida cotidiana, hasta las vidas modernas están minuciosamente diseñadas” (Escobar, 2017, p. 64). En ese sentido, el bordado se vuelve no solo una técnica, sino una herramienta para pensar con el territorio, para sostener la vida, para imaginar otros futuros. Reactivar un bordado, desde esta perspectiva, es también reconfigurar el campo del diseño, extenderlo, desobedecerlo, tejerlo desde los márgenes con dignidad y convicción.

Reflexiones Finales

A lo largo de este ensayo he buscado reflexionar, en diálogo con las compañeras de la Colectiva Malacate, sobre el proceso de reactivación de bordados como una práctica viva, colectiva y profundamente política. El análisis de una de las blusas de la colección Bats'i k'u'ul, permitió explorar cómo las técnicas, motivos y decisiones que la componen no sólo remiten a un pasado, sino que actualizan memorias, sostienen vínculos y reafirman formas de mundo que resisten al olvido y al desplazamiento.

Reactivar, en este contexto, no es conservar lo que fue, sino darle continuidad desde el presente con conciencia, afecto y agencia. Bordar claveles y pájaros, no es sólo reproducir una imagen, es cuidar un saber, defender un territorio, transmitir una forma de relación con la vida. Lo artesanal no está separado de lo político, ni el diseño de lo epistémico. En manos de las mujeres de la Colectiva Malacate, el bordado, y el quehacer textil, se vuelve un lenguaje para pronunciarse desde lo propio, sin permiso del centro, sin buscar legitimación externa. Su práctica no puede leerse únicamente como un gesto de recuperación técnica, sino como una práctica consciente, crítica, situada, de resistencia y rebeldía.

Este gesto, muchas veces no reconocido por el diseño académico o institucional, interpela los límites de lo que se ha definido como diseño. Desde una mirada decolonial, reconocer estas prácticas como formas legítimas de diseñar implica descentrar las lógicas eurocentradas que han sostenido el campo, y abrir espacio a otras ontologías del hacer, del saber y del crear. Como afirma Escobar (2018), el diseño existe en todas las culturas, aunque no siempre haya sido nombrado como tal. Reconocerlo es también un acto de justicia epistémica.

Quisiera agradecer a la Colectiva Malacate por haberme compartido su experiencia y forma de ver la reactivación textil. En especial a Daniela Brígida López Gutiérrez, María Cristina López Pérez y Karla Pérez Cánovas con quienes sostuve un diálogo para conocer su punto de vista y experiencia en este tema de reactivación textil.

REFERENCIAS

- Aristegui Noticias. (2023, 4 de junio). *Denuncian a Dior indígenas de Chiapas por apropiación cultural de sus textiles*. Aristegui Noticias. Recuperado de <https://aristeguinoicias.com/0406/kiosko/denuncian-a-dior-indigenas-de-chiapas-por-apropiacion-cultural-de-sus-textiles/>
- De la Fuente, J. (2023, 15 de abril). *La Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural: ¿por qué no nos protege?* La Jornada del Campo. Recuperado de <https://www.jornada.com.mx/2023/04/15/delcampo/articulos/analisis-LFPPCPCIA.html>
- El Universal. (2017, 23 de octubre). *Demandan a Nestlé por piratear artesanía hidalguense*. El Universal. Recuperado de <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/patrimonio/demandan-nestle-por-piratear-artesania-hidalguense/>
- Escobar, A. (2017). *Autonomía y diseño: La realización de lo comunal*. Universidad del Cauca. Tinta Limón.
- impactotextil. (2016, agosto 23). *Fiesta y nuevas tendencias de Zinacantán. Viernes Tradicional*. <https://viernes tradicional.wordpress.com/2016/08/23/articulo-de-zinacantan/>
- Larsson, N. (2015, 17 de junio). *Inspiration or plagiarism? Mexicans seek reparations for French designer's look-alike blouse*. The Guardian. Recuperado de <https://www.theguardian.com/global-development-professionals-network/2015/jun/17/mexican-mixe-blouse-isabel-marant>
- Lugones, M. (2011). *Hacia un feminismo descolonial*. *La Manzana de la Discordia*, 6(2), 105–119. (Traducción de Gabriela Castellanos del artículo original publicado en *Hypatia*, 25(4), 742–759).
- Martínez, E. A. V., & Quintana, A. P. F. (s. f.). *Las prácticas colaborativas Diseño + Artesanía como espacios de encuentro para explorar el diseño fuera de la hegemonía*.
- Mignolo, W. D. (2010). *Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Ediciones del Signo.
- Morris Jr., W. F., Martínez, A., Schwartz, J., & Karasik, C. (2010). *Guía textil de los Altos de Chiapas / A Textile Guide to the Highlands of Chiapas / Un guide de textile vers les Hautes Terres du Chiapas*. San Cristóbal de las Casas: Asociación Cultural Na Bolom.
- Museo Nacional de Antropología. (s. f.). Recuperado 12 de julio de 2025, de https://mna.inah.gob.mx/detalle_pieza_mes.php?id=211
- Pérez Cánovas, K. (2011). *La artesanía textil como medio de transmisión y resistencia cultural ante el proceso de globalización en el municipio de Zinacantán, Chiapas* (Tesis de licenciatura). Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Quijano, A. (2000). *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. CLACSO.
- Sheseña Hernández, A., Martínez Pérez, M., & Ortiz Herrera, M. del R. (Coords.). (2025). *Dinámicas lingüísticas y culturales entre los tsotsiles y tseltales de Chiapas* (1.ª ed.). Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. ISBN: 978-607-543-259-5.
- Univision Noticias. (2019, 13 de junio). *México acusa a Carolina Herrera de plagiar textiles indígenas: ¿fue robo o inspiración?* Univision. Recuperado de <https://www.univision.com/noticias/america-latina/mexico-acusa-a-carolina-herrera-de-plagiar-textiles-indigenas-fue-robo-o-inspiracion>
- Walsh, C. (2009). *Interculturalidad, Estado, sociedad. Luchas (de)coloniales de nuestra época*. Universidad Andina Simón Bolívar.



Ilustración. Natalia Alonzo / Antotipo cúrcuma / *Lepidium virginicum*

TRÊS GESTOS A PARTIR DO PENSAMENTO DE AILTON KRENAK

Marina Fossa de Camargo

Só é necessário pensar em “adiar o fim do mundo”¹ porque temos diversos problemas que atravessam a experiência humana neste planeta. O modo de vida exploratório que é experimentado e perpetuado traz consequências objetivas catastróficas, como a evidente emergência climática. Mudanças são necessárias para que possamos usufruir melhor de nossa estadia terrena, e sermos também bons hóspedes neste solo.

Recorrer a representantes de sociedades menos impregnadas da cultura ocidental para aprender com suas vivências parece ser uma estratégia relevante e frutífera, e Ailton Krenak nos presenteia com uma vastidão de reflexões a respeito do mundo, da vida e dos sentidos de existir. Ailton Krenak é um pensador, líder indígena, ambientalista, escritor, multiartista e ativista brasileiro, pertencente ao povo krenak, originário do Vale do Rio Doce (MG). É hoje uma das vozes mais importantes do pensamento ambiental e cosmopolítico no Brasil e no mundo.

Para que o presente texto não seja tomado de maneira equivocada, tenhamos em mente que não cabe a qualquer outro povo apresentar soluções para os problemas do povo da mercadoria. Podemos enxergar em Krenak um mestre e um sábio, mas não o devemos tomar pelo que são um mestre e um sábio para a tradição ocidental. Especialmente, não devemos colocar em seus ombros o peso de ser um mensageiro de soluções definitivas para os problemas de diversas gerações que nos sucederam em uma cultura exploratória².

1. Uso a expressão em referência ao livro de Ailton Krenak (2020) “Ideias para adiar o fim do mundo”.

2. Minha perspectiva acerca da relação com os saberes indígenas acompanha a seguinte declaração de Viveiros de Castro, a qual reproduzo aqui em caráter de advertência: “(...) nós não podemos ter a pretensão ridícula de imaginar que todas as culturas estejam preocupadas com os nossos problemas e que existam, sobretudo, para resolvê-los: “Vamos ver como os índios resolvem nossos problemas de relação com a natureza”. E ficamos decepcionados quando vemos que os índios, primeiro, têm outros problemas e, segundo, não resolvem os nossos. As soluções deles não servem para nós por todas as razões do mundo. Desde porque são sociedades completamente diferentes até porque não vieram ao mundo para resolver os nossos problemas. Essa é uma forte tomada de consciência, é mais uma daquelas feridas antinarcísicas. Portanto, só nos cabe saber quais são os problemas deles e como a relação dos problemas pode nos tirar de nossos próprios impasses, que não são os deles” (Viveiros de Castro, 2010, p.19).

Assim, esse texto não será útil para produzir normativas. Portanto, não teremos propostas de resoluções para as questões angustiantes do presente. O que não significa ausência de referências e convites capazes de ampliar nosso repertório acerca de modos de habitar o mundo.

Trago ideias de Ailton Krenak que aparecem em contextos diversos e as organizo em três partes distintas, buscando interpretar alguns conceitos, e coletar do pensamento de nosso filósofo indígena alguns convites à ação. Nomeei as partes desse texto de gestos. Gesto, em consonância com o pensamento krenak acerca da arte, evoca ações voluntárias direcionadas à perenidade e suscetíveis à efemeridade, ou seja, atitudes tomadas com o objetivo de durar, e que ainda assim são submetidas à inevitabilidade do encerramento de ciclos. Um gesto depende de um corpo animado que se move. Gestos são mais que dados ou premissas. Algo se cria em nós, nos movimenta, afeta, modifica. Nosso idioma ainda permite um outro sentido à palavra gesto, no presente do indicativo, conjugado em primeira pessoa: eu gesto. Portanto, esse texto é um convite à gestação. Quero dizer, um convite a permitir ter o corpo habitado e animado.

As concepções filosóficas do cânone ocidental aqui utilizadas por mim — ontologia, ética e estética — auxiliam a dar um contorno de significações conhecidas e fazer pontes, mas não traduzem ou explicam o saber compartilhado por Ailton Krenak em sua totalidade. É necessário gestar os gestos. Busquei com a escrita um ato criativo com as palavras fecundas de Ailton, nas quais vejo movimento e convite ao movimento. Mas trata-se de um convite que não segue o roteiro cavalheiresco de escolher um par, estender a mão, propor os passos para que o outro corresponda. É um convite de outra ordem, no qual as células do corpo entram em consonância com a vibração que a própria vida de Ailton Krenak produz, e por um fenômeno físico, seu corpo afeta outro, soa junto, vibra junto e o outro, enfim, dança — sem obedecer a um condutor, sem coreografia, em constante e mútua criação.

O primeiro gesto é apagar as luzes. Nele apresento o que identifico como reflexões ontológicas basilares do pensamento de Ailton Krenak, as quais tratam das ideias de natureza e humanidade, sem realizar distinção entre o que é humano e não-humano. Acompanhando Krenak, somos convidados a incorporar a escuridão antes ofuscada pelas luzes dos iluministas e a olhar novamente para nossa espécie e para o mundo.

O segundo gesto é preencher-se de terra, onde são inseridos elementos os quais reconheço como éticos: veremos como as noções de herança ancestral, subjetividades selvagens e a perspectiva dada por Krenak à inocência nos convidam a habitar o mundo sem tratar a Terra como um recurso a ser explorado, mas como parte constituinte da vida. **Criar a vida no caminho** é o terceiro e último gesto, o qual classifico como estético³, não por se dedicar à ideia de *belo* como problema, mas por dedicar-se à criação, às formas artísticas de expressão, extrapolando, contudo, o campo das artes, alcançando a produção da vida.

O conjunto de palavras e frases abaixo é uma espécie de notação coreográfica dos três gestos colhidos na dança das palavras de Ailton Krenak, como um convite para um baile cósmico — de humanoides, animais, rios, montanhas, bactérias, corpos celestes — no qual só se pode dançar sem sapatos e com a cabeça na terra⁴.

Apagar as luzes, um gesto ontológico

Krenak (2020a) explica que essa configuração do mundo a qual comporta a humanidade vivendo nele é apenas uma das possibilidades de paisagem do planeta, e que a importância da espécie humana não está em qualquer grau acima das demais espécies ou dos biomas (p.58). Sob tal perspectiva, “adiar o fim do mundo” trata de orquestrar ações que permitam a existência da raça humana por mais tempo na Terra, de modo que essa permanência seja proveitosa para o mundo. Cabe à nossa espécie interromper a exploração das formas de vida e de existência, pois ela é a única que faz do convívio um modo de exploração desenfreada.

Contudo, é necessário que fique compreendido que não são todas as nações, povos e organizações humanas — todos os sujeitos reconhecidos como pertencentes à espécie humana — que reproduzem tal forma exploratória de existência. Nem todas as culturas, nem todas as naturezas⁵.

3. A diferença a respeito da natureza dos gestos cumpre uma função didática. A ocorrência de uma preponderância de reflexões ontológicas no primeiro movimento não quer dizer que não haja nele carga ética ou estética. Ainda, o fato de não serem mencionadas aqui implicações políticas, por exemplo, isso não as exclui da cosmopercepção apresentada por Krenak.

4. A palavra krenak que dá nome à etnia de Ailton significa “cabeça na terra” (Krenak, 2025c).

5. Diferentemente do multiculturalismo das sociedades ocidentais que pressupõe uma mesma natureza que abarca múltiplas culturas, o perspectivismo ameríndio supõe: “uma unidade representativa ou fenomenológica puramente pronominal, aplicada indiferentemente sobre uma radical diversidade objetiva. Uma só “cultura”, múltiplas “naturezas” — o perspectivismo é um multinaturalismo, pois uma perspectiva não é uma representação” (Viveiros de Castro, 1996, p.128). Ou seja, uma ontologia a qual propõe uma unidade fundamental de subjetividade (alma, cultura) e uma multiplicidade de corpos (naturezas). Nela, o corpo é o principal marcador de diferença.

Concordando com Davi Kopenawa, Krenak (2022b, p.61) reitera que “o Ocidente é a civilização da mercadoria”. Refere-se, portanto, ao povo herdeiro da cultura colonial e àqueles que se inserem no sistema capitalista, tanto em sua lógica econômica de priorização do lucro, quanto em sua lógica subjetiva, sustentada pelos ideais exploratórios em nome de vantagens, que acaba por objetificar e mercantilizar tudo o que for possível. Mesmo que esse processo não envolva o ganho financeiro direto, os “acumuladores de mundos⁶”, seguem “invadindo subjetividades a ponto de afetar toda a criação intelectual do mundo” (Krenak, 2022b, p.60).

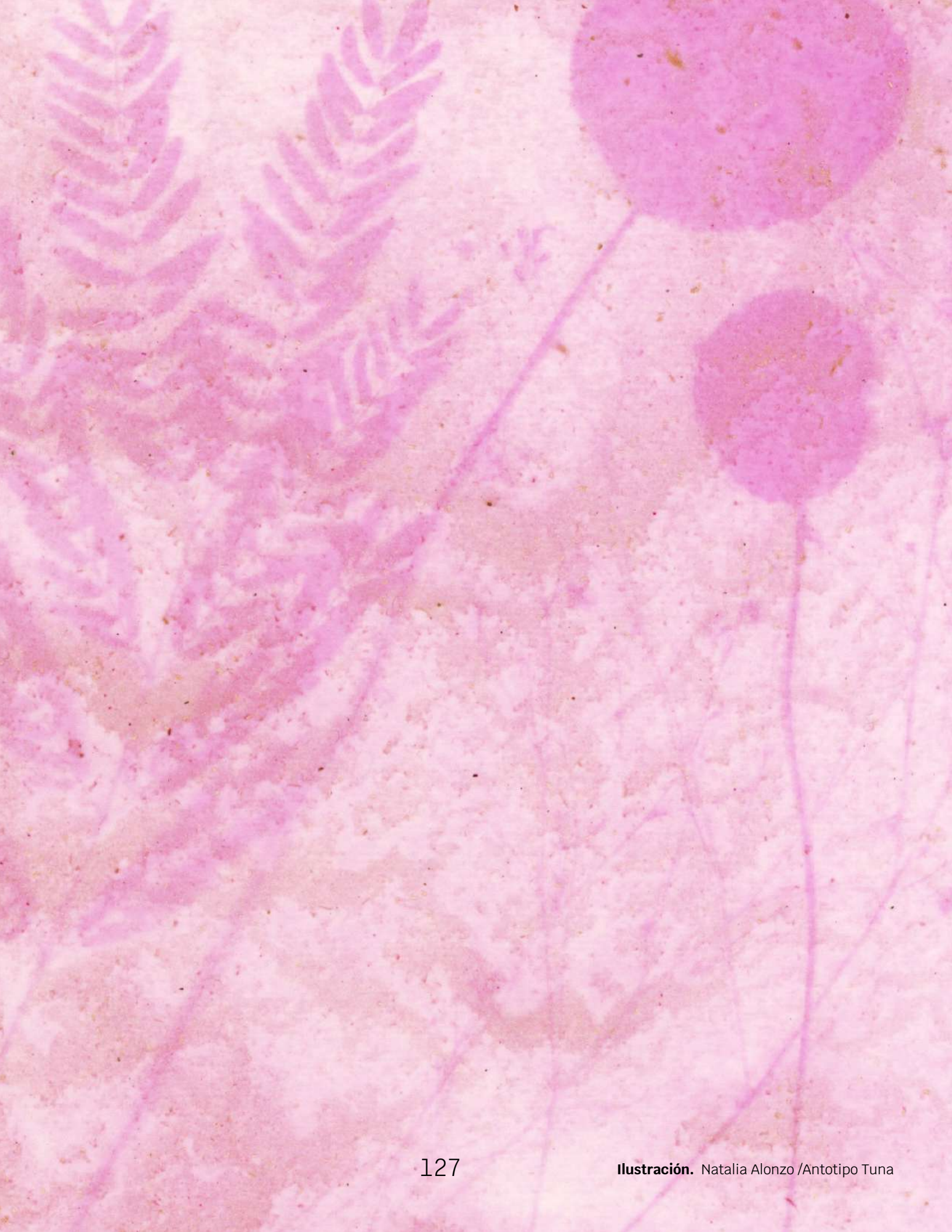
Em *Ideias para adiar o fim do mundo*, Ailton Krenak declara: “Precisamos ser críticos a essa ideia plasmada de humanidade homogênea na qual há muito tempo o consumo tomou o lugar daquilo que antes era cidadania” (Krenak, 2020a, p.24). Faz-se necessário, portanto, ressaltar que ao falar de raça humana, Krenak não fala de “humanidade”, pois são conceitos distintos. Diferentemente de filósofos de herança humanista, o pensador indígena brasileiro sustenta que a ideia de humanidade não seria um meio de aproximar a dignidade da vida, mas de afastá-la, pois a “humanidade” seria uma abstração perigosa e alienadora, a qual tenta apartar o ser humano das dinâmicas e leis da natureza, colocando a espécie humana virtualmente acima das demais formas de vida, causando e fundamentando a destruição do ecossistema global⁷ (Krenak, 2020a p.16, 17, 47).

A metáfora do “liquidificador chamado humanidade”, da qual lança mão Krenak (2020a), ilustra sua concepção: essa humanidade-liquidificador, devido ao desenvolvimento científico e avanços tecnológicos realizados de modo acrítico, arranca gente do campo e da floresta, de seus coletivos, para viver nas favelas e periferias urbanas, longe de seus lugares de origem⁸, para nenhum outro destino que não seja enlouquecer — caso estejam desconectados de sua memória ancestral (p.14).

6. Expressão utilizada por Eduardo Viveiros de Castro (2018, p.27).

7. Vale mencionar que Viveiros de Castro narra a existência de outra concepção acerca do conceito de humanidade em sociedades ameríndias, nas quais, em contraste a uma concepção substancialista e hierárquica, há uma compreensão relacional e intrinsecamente complexa, onde a “personitude” e a “perspectividade” são potenciais distribuídos por todo o cosmos, tornando assim, “infinitamente complexa essa linha que separa o humano do não humano”, o que implica que a capacidade de ser uma “pessoa” ou de ter um ponto de vista é uma potencialidade ontológica de todos os seres.

8. Embora possamos reconhecer que as favelas são lugares de origem de indivíduos e culturas em múltiplas, complexas e ricas, para além da marginalização e empobrecimento ressaltados por Krenak, vale salientar que, sua fala diz respeito a indígenas desaldeados, os quais, longe da mata, acabaram distanciados de uma organização e postura perante a vida, um sistema de vida, reconfigurada pela imposição geográfica.



Para este pensador, a crescente exploração da floresta destrói a base de vida dos indígenas, que, sem terem para onde ir para exercerem seu sistema de vida, são engolidos pela sociedade dos brancos, na sua classe mais baixa e empobrecida (Krenak, 2023, p.27).

Essa diferença radical na relação com a natureza, que abriga de um lado a exigência de exploração exaustiva, e de outro (ou outros) uma vida integrada com biomas e as formas de existência não-humanas, já se mostra na organização da linguagem. A palavra natureza, que expressa a ideia de natureza com a qual estamos acostumados na cultura ocidental de herança europeia, não existe na língua krenak, por exemplo. Ailton Krenak explica que, para se referir a isso que é chamado “natureza” (compreendendo os reinos vegetal e animal, bem como o solo, as montanhas, as águas, a atmosfera e o cosmos), na língua krenak seria usado um termo correspondente a “eu mesmo” (Krenak, 2024b).

Krenak conta que essa separação entre a noção de si e a noção de natureza, que servem à mercantilização da vida, difere de sua percepção:

(...) fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade. Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza (Krenak, 2020a, p.16, 17).

Ainda a respeito do enlace existencial entre pessoas e outras formas de existência, em *Futuro ancestral*, Krenak narra a vivência de experimentar essas outras formas, como aquela propiciada pelo convívio com *Watu*, o Rio Doce:

À noite, suas águas correm velozes e rumorosas, o sussurro delas desce pelas pedras e forma corredeiras que fazem música e, nessa hora, a pedra e a água nos implicam de maneira tão maravilhosa que nos permitem conjugar o nós: nós-rio, nós-montanhas, nós-terra. Nos sentimos tão profundamente imersos nesses seres que nos permitimos sair de nossos corpos, dessa mesmice da antropomorfia, e experimentar outras formas de existir. Por exemplo, ser água e viver essa incrível potência que ela tem de tomar diferentes caminhos (Krenak, 2022a, p.14).

Portanto, a ideia de natureza como recurso a ser explorado pelo humano, a qual é assumida pela lógica da indústria e do mercado, não se adequa à sua concepção de mundo. Quer dizer, a separação realizada por meio dos conceitos de humanidade e natureza estaria intrinsecamente ligada à manutenção do projeto de exaustão da natureza, pois se fundamenta numa crença equivocada de que seres humanos seriam capazes de exaurir o que é chamado indiscriminadamente de “recursos naturais” sem que isso coloque em risco a própria existência da espécie humana, e sem reconhecer a autonomia de entes como o rio, as montanhas, as florestas, acreditando que há uma cisão entre a experiência humana e o “organismo vivo” que seria o planeta.

Essa cisão, ora também chamada de “especismo humano”, para Ailton Krenak, pode ser entendida como o grande obstáculo para que a espécie humana possa agir de modo a favorecer a própria existência, de maneira mais digna e por mais tempo, no planeta. Apegado à ideia *das luzes*, da racionalidade moderna, o *homo sapiens* (ou qualquer outra denominação que se dê à espécie humana contemporânea, como *homo economicus*), estaria exagerando no uso de suas “luzes”, de seu pensamento, e perdendo justamente aquilo que busca: “O especismo do humano é que é o problema, porque o humano acha que ele é a única coisa inteligente no planeta, então ele ignora todas as outras iluminações. Ele quer carregar um farol na mão procurando vaga-lumes dentro da floresta” (Krenak, 2024a).

Preencher-se de terra, um gesto ético

Em *Lugares de origem*, quando indagado sobre como não somente adiar o fim do mundo, mas pensar numa transformação radical do mundo em que vivemos, Krenak diz que estamos em um “mundo em convulsão”, mundo este que, quer gostemos ou não, é resultado daquilo que as gerações que nos precederam produziram, com seu tempo, sua sabedoria, sua energia e inventividade — e que nos foi dado. Na sequência alerta como a insatisfação com o mundo tal como se apresenta reproduziria uma mentalidade bélica. A ideia de uma “transformação radical” deste mundo reproduziria a mesma mentalidade que produziu guerras mundiais, e que, portanto, apegar-se a essa ideia para uma estratégia de mudança não nos levaria ao resultado satisfatório que se imagina.

Sem negar que uma transformação radical seria possível, ou mesmo benéfica para as demais espécies do planeta, Krenak sublinha que para que ela ocorra, o caminho mais simples seria a erradicação da raça humana (Krenak, 2022, p.77-79).

A ideia de uma transformação ampla e radical do mundo ou da cultura não é um objetivo, uma proposta, no pensamento compartilhado por Ailton Krenak. Com base na cosmopercepção e nas ideias compartilhadas por Krenak, podemos conceber uma resistência selvagem. Quero dizer, exercer forças contrárias àquelas opressoras, de modo a sustentar a existência de indivíduos, povos e modos de existir, em meio a situações hostis, persistindo na manifestação da diferença, que pode então ser, mais que aceita, celebrada. Seria uma postura de firmeza a fim de amparar, por meio da aceitação da diferença, a permanência, nesse mundo presente, de subjetividades divergentes à subjetividade mercantilizada da “civilização da mercadoria” (Krenak, 2022b, p. 60, 61): subjetividades capazes de “pensamento selvagem”⁹.

Tais subjetividades estão presentes nos povos originários que historicamente resistem às tentativas de aniquilação frente ao avassalador sistema de mercantilização da vida, das existências, que assola a maior parte da população do planeta. Não somente os povos originários indígenas seriam capazes de imprimir alternativas de expressão subjetiva no planeta, mas outros povos igualmente “filhotes da terra”, lidos como “sub-humanos” na cultura opressora vigente. Vejamos:

Enquanto isso, a humanidade vai sendo descolada de uma maneira tão absoluta desse organismo que é a terra. Os únicos núcleos que ainda consideram que precisam ficar agarrados nessa terra são aqueles que ficaram meio esquecidos pelas bordas do planeta, nas margens dos rios, nas beiras dos oceanos, na África, na Ásia ou na América Latina. São caiçaras, índios, quilombolas, aborígenes — a sub-humanidade. Porque tem uma humanidade, vamos dizer, bacana. E tem uma camada mais bruta, rústica, orgânica, uma sub-humanidade, uma gente que fica agarrada na terra. Parece que eles querem comer terra, mamar na terra, dormir deitados sobre a terra, envoltos na terra.

9. Nesse contexto, a aptidão ao “pensamento selvagem” concerne a identificar subjetividades e modos de vida que não foram cooptados pelo capitalismo e por isso operam fora da lógica da mercadoria (Selvagem ciclo de estudos sobre a vida, 2023b).

A organicidade dessa gente é uma coisa que incomoda, tanto que as corporações têm criado cada vez mais mecanismos para separar esses filhotes da terra de sua mãe. “Vamos separar esse negócio aí, gente e terra, essa bagunça. É melhor colocar um trator, um extrator na terra. Gente não, gente é uma confusão. E principalmente gente que não está treinada para dominar esse recurso natural que é a terra.” (Krenak, 2020a, p. 21-22).

Essa habilidade de não tratar a terra como recurso, e por isso não agir de maneira predatória, é uma das características que diferenciam essas maneiras de ler e interpretar o mundo, responsáveis por formas “selvagens” de existência que coabitam o planeta, daquela mentalidade mercadológica dominante.

A negativa frente à radicalidade na mudança do mundo, quando dita por outros pensadores, pode parecer uma inclinação confortável de um privilegiado, porém ganha outra perspectiva à medida em que Ailton Krenak explica a razão pela qual a saída da radicalidade não seria viável para os seres humanos. Aqui, a relação da ancestralidade com as formas de vida que agem atualmente sobre o mundo é fundamental para pensar a questão. Yussef Campos reconhece que, no pensamento de Krenak, o passado segue vivo no presente:

As camadas temporais, a linearidade do tempo, a divisão entre passado, presente e futuro. Tudo isso é capaz de perceber a episteme trazida por Ailton em suas falas. A presença incontestada do passado no presente é inexorável. Não só pelas formas não indígenas, como também pela patrimonialização de bens culturais ou o uso da História e da memória para jogar luz em fatos e sujeitos pretéritos. Mas pela reivindicação da ancestralidade como argumento de autoridade, de transmissão de conhecimento e de questionamento da imposição dos conceitos eurocêntricos sobre os povos originários (Campos, 2022, p. 94-95).

A ancestralidade, portanto, não é uma ideia que remete a algo que passou e ficou para trás, mas algo que está agindo, desde o passado, no presente: “estamos em todos os lugares, pois em tudo estão nossos ancestrais, os rios-montanhas, e compartilho com vocês a riqueza incontida que é viver esses presentes” (Krenak, 2022a p.12).

Com isso, podemos concluir que a mentalidade de uma mudança radical, por vezes com apelo a um hipotético meteoro que daria fim à humanidade, por exemplo, seria uma manifestação de desconexão com as heranças ancestrais. Em outros termos: uma mudança radical implicaria a vontade e possibilidade de mudar desde as raízes, numa busca de romper com o que e quem veio antes — e nos estrutura. Para realizar alguma espécie de transformação, seria mais frutífero comprometer-se com uma aliança radical com o mundo.

Conforme afirma Krenak (2024b), “nós não temos como recuperar o estrago que os séculos XIX, XX, XXI está causando nesse universo da linguagem, da educação, das relações interpessoais”. E complementa:

Aquela parte da humanidade que ainda não descolou do chão, essa parte viva da humanidade, ela pode produzir mais sentidos de vida, criar um efeito revitalizante no organismo doente. Mas seria uma aventura sem fim imaginar que nós vamos entrar nesse organismo necrosado e revitalizar ele no sentido da vida no planeta, na Terra, porque nós vivemos um momento bélico (Krenak, 2024b).

Diante da leitura de que o planeta seria hoje um organismo necrosado, e de como enxerga o modo de existência da maioria dos indivíduos que habitam a Terra neste tempo presente, Ailton Krenak é categórico: “O [*homo*] *sapiens* é um *serial killer* e eu não quero salvar ele” (Krenak, 2024b). Porém, diferentemente do apelo ao meteoro, essa posição de Krenak não é uma fala que deva ser compreendida como uma declaração de um misantropo — especialmente porque não se trata de aniquilar todas as formas de existência humana —, mas que revela a indisposição em buscar salvar uma forma de existir exploratória, acumuladora, artificialmente hierárquica e desconectada do mundo. Vale lembrar que a tradução imediata de um *homo sapiens* em um representante da humanidade, e o reconhecimento de todas as pessoas como pertencentes a esse grupo, é parte de uma das muitas culturas e/ou naturezas que coabitam nosso planeta. A saber: a do *povo da mercadoria*.



Indivíduos e grupos de *subjetividades selvagens* fazem resistência frente à homogeneização do modo de viver no mundo, insistindo em cultivar a diferença e a expansão das próprias subjetividades, negando tanto a categoria de bárbaros quanto a de civilizados, com criatividade e poesia. Krenak explica:

Cantar, dançar e viver a experiência mágica de suspender o céu é comum em muitas tradições. Suspende o céu é ampliar o nosso horizonte; não o horizonte prospectivo, mas um existencial. É enriquecer as nossas subjetividades, que é a matéria que este tempo que nós vivemos quer consumir. Se existe uma ânsia por consumir a natureza, existe uma ânsia por consumir subjetividades — as nossas subjetividades. Então vamos vivê-las com a liberdade que fomos capazes de inventar, não botar ela no mercado. Já que a natureza está sendo assaltada de uma maneira tão indefensável, vamos, pelo menos, ser capazes de manter nossas subjetividades, nossas visões, nossas poéticas sobre a existência. Definitivamente que não somos iguais, e é maravilhoso saber que cada um de nós que está aqui é diferente do outro, como constelações. O fato de podermos compartilhar esse espaço, de estarmos juntos viajando não significa que somos iguais; significa exatamente que somos capazes de atrair uns aos outros pelas nossas diferenças, que deveriam guiar o nosso roteiro de vida. Ter diversidade, não isso de uma humanidade com o mesmo protocolo. Porque isso até agora foi só uma maneira de homogeneizar e tirar nossa alegria de estar vivos (Krenak, 2020a p.32-33).

Vemos, portanto, que uma das questões fundamentais que sustentam a cultura de herança colonial, para Ailton Krenak, seria a incapacidade de conviver com a diferença. Junto dessa característica, rememoremos, estaria a desconexão com os demais seres, fundamentada na ideia de uma humanidade apartada de algo chamado de natureza, e a crença de superioridade da primeira em relação à segunda. A isso, se somam o medo de escassez e a desconexão com a terra, o que sustentaria a competitividade e antipatia entre os próprios humanos, fazendo das experiências tanto de solidão, quanto de convívio, algo desagradável.

Embora a crítica até aqui esteja direcionada à cultura do *povo da mercadoria*, gostaria de sublinhar que Ailton Krenak não ignora a capacidade de outros povos e etnias que não os colonialistas capitalistas de manifestar emoções intensas e desejos destrutivos.

No entanto compreende que eles resolvam a situação de modo a não se deixarem corromper pelos impulsos destrutivos, como vemos:

Não que [os povos originários] tenham resolvido o que fazer com essa dualidade de amor e ódio, mas aprenderam a passar na peneira e não guardar veneno no coração. Decerto que eles também tiveram medo, raiva, desejo de vingança, mas eles filtraram isso e não deixaram adoecer o coração (Krenak, 2024a).

Não está descrito esse processo que auxilia a não guardar veneno no coração, o que leva a indagar: acaso existe um caminho único, ou cada etnia, coletivo ou indivíduo aprende a fazer isso a seu modo, o que implicaria diversos modos de fazê-lo? Independentemente do processo a ser realizado, o cultivo da *inocência* aparece como um fator relevante aos cuidados do coração.

Em oposição a uma “fúria metropolitana”, Ailton Krenak comenta o fato de os povos da floresta cultivarem o coração como quem cultiva um jardim. E com isso serem capazes de expressar a alegria de encontrar outros humanos, pois, entre outras características, vivem sem compactuar com a ideia de propriedade sobre a terra, e por isso não têm medo do roubo. Recebendo alimento da terra como a criança recebe de sua mãe, também não são assombrados pelo medo da escassez. Esses dois medos — venenos para o coração — são capazes de separar a nossa experiência da alegria de dividir o planeta com outros seres. Em Ideias para adiar o fim do mundo podemos ler:

Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta, faz chover. O tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição de vida. Então, pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir dos nossos próprios sonhos. E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim (Krenak, 2020a, p.26, 27).

A “inocência”, ao contrário de uma existência pautada em culpas, sustentaria a possibilidade de gozar sem nenhuma outra finalidade (Krenak, 2020a p.65). Por qual razão não tirar proveitos dos nossos sentidos, sem a necessidade eufórica de acumular experiências sensoriais?

Criar a vida no caminho, um gesto estético

Ailton Krenak diz¹⁰ que na maioria das línguas indígenas brasileiras não existe palavra correspondente à ideia de “arte”, e rememora a mostra *Dja Guatá Porã* realizada em 2017 no Museu de Arte do Rio, a qual se debruçava na pergunta “O que é arte?”. A respeito da mostra, comenta:

(...) a maioria das pessoas indígenas que respondeu essa pergunta dizia que no seu idioma, na sua cosmovisão, na sua visão das coisas, não existia uma palavra para designar isso que o Ocidente chama de arte. Que na verdade foi a Europa que decidiu que tem um campo do fazer que é chamado de arte. Antes da Europa decidir que tem alguma coisa que é arte, outras culturas, outros povos, não tinham ainda feito essa separação (Krenak, 2025a).

O fato de não haver a separação da arte em relação aos demais campos do fazer, no entanto, não significa a ausência de criações passíveis de serem identificadas, por povos que nomeiam algo como artístico, como expressões artísticas. Do outro lado, para os indígenas que, tantas vezes por falta de escolha, antropofagizam a cultura do povo da mercadoria, foi possível acessar a dimensão artística compreendendo sua função e inserindo-se com seu conhecimento e criações no cenário das artes. O aparecimento e reconhecimento de artistas indígenas reconhecidos na contemporaneidade é fruto dessa comunicação entre a cultura ocidentalizada e cosmo percepções de povos originários, após conseguirem “buscar um sentido, uma expressão na sua própria cultura, na sua própria tradição, que dava conta de nomear essa experiência sem considerar que era um campo exclusivo da criação” (Krenak, 2025a). Chama a atenção a separação realizada pelo povo da mercadoria a algo que, na cosmovisão compartilhada por Krenak, manifesta-se em união ou comunhão com outros campos da vida.

10. Em entrevista dada a Jotabê Medeiros em virtude da “Ocupação Ailton Krenak – Men am-ním” inaugurada no segundo semestre de 2025 no Itaú Cultural São Paulo.

Ailton conta que a palavra capaz de representar a ideia de arte concebida pelo Ocidente em seu próprio povo é expressa pela palavra *Hinta*, a mesma utilizada para designar “gesto”. E explica:

A mesma palavra para gesto é a palavra para isso que eles chamam de arte. E eu levei para lá [para a mostra *Dja Guatá Porã*] essa expressão, que é *Hinta*. Gesto. E, sabe aquelas inscrições rupestres, essas marcas que tem nas pedras? Os antigos, os ancestrais, quando eles faziam uma incisão daquelas, quando eles faziam uma impressão daquela na pedra, eles sabiam que aquilo ia durar. Então eles chamavam aquele ato, aquela coisa, de “gesto”, que, com o tempo, pode ser chamado de arte, porque coincide com o que a arte faz. Uma tela, um desenho, uma escultura (Krenak, 2025a).

Outro aspecto para o qual Ailton Krenak chama a atenção em relação à arte indígena é a relevância do percurso, relacionando-se, inclusive, com essa trajetória narrada por ele de aproximação com a ideia de um campo chamado de arte. Inicialmente, reflete acerca dessa distinção entre o fazer das criações artísticas e a nomeação de tais práticas e produções:

Então, quem sabe, nas outras culturas, a aproximação com a ideia de arte tenha passado pela mesma viagem. De repente, nem os gregos chamavam de arte as primeiras expressões do que veio a ser a arte grega. Eles nomearam aquilo no caminho. Será que tudo que existe não é nomeado no caminho? Ou será que as coisas precisam de um pressuposto antes para depois existir. Não é? Só na tradição, digamos assim, que a Bíblia transmite, é que alguma coisa surge de um anúncio, né? “Fez-se luz”, aí criou o mundo e tal. Uma palavra criou, uma palavra criadora. Parece que a arte não é isso. A arte é no caminho, é no percurso (Krenak, 2025a).

Além desse percurso entre o fazer e o nomear, situar a arte “no caminho” oferece outro desdobramento, ou auxilia na compreensão de mais uma característica relevante em sua visão: a presença de criações que são transformadas em outras coisas, doadas, descartadas, mas que não são guardadas. A respeito do hábito de guardar coisas, Ailton Krenak é enfático: “Nenhuma cultura indígena, nenhuma, eu posso te afirmar, guarda coisas. Coisas não são para ser guardadas. As coisas são para rodar. Circular o mundo” (Krenak, 2025a). E sua explicação segue:

E a ideia de guardar uma coisa, ela tá confrontada com o entendimento de que tudo é efêmero. Arquitetura indígena é efêmera. Você não faz uma casa para durar sua vida inteira. Ao longo da sua vida, você vai fazer e desfazer várias casas. Fazer, desfazer, fazer e desfazer. Essa ideia de uma estrutura de casa que dura por gerações, isso é uma coisa tipicamente europeia. Por isso que eles fazem casas de pedra. Talvez seja por isso que a ideia de arte não coincide muito com o pensamento, com a ideia indígena. Porque arte tem a ver com comércio. Não tem a ver com a permanência. Você faz uma coisa dessas para ela continuar existindo, com perenidade (Krenak, 2025a).

Efemeridade e perenidade coexistem. Ao mesmo tempo em que há criações que propositadamente são feitas para durar — são gestos que marcam o mundo na materialidade como pinturas rupestres —, outras são desfeitas, desmanchadas, apagadas e recolocadas no ciclo para servirem a outras criações, composições. Há um movimento contínuo de composições e decomposições, em que o decompor não recebe juízo negativo ou hierarquicamente inferior¹¹.

A unidade entre os agentes e materiais parece oferecer uma espécie de interação, tanto no processo criativo quanto no de fruição estética — se pudermos chamar assim. Ao passo que, numa cultura de separação a conservação de objetos faz sentido, pois se retira algo de uma fonte primária (a argila, por exemplo) para dar-lhe sentido estético impregnado de uma expressão pessoal individual (uma escultura), numa sociedade que tem por pressuposto a unidade, não é de se admirar a facilidade em devolver materiais, circular objetos, se a noção de propriedade não dita os valores atrelados também ao campo das artes.

Com isso não é difícil compreender que a arte indígena realizada em suas múltiplas linguagens, sob a perspectiva mais recente de Ailton Krenak¹², não deve ser confundida com patrimônio, particularmente em virtude da relação entre patrimônio e comércio destacada pelo filósofo indígena.

11. Esse tipo de fluxo não é exclusivo da arte, mas ocorre também politicamente, como ilustra bem o caso da Aliança dos Povos da Floresta. Para mais, veja as entrevistas “A Aliança dos Povos da Floresta” (Krenak, 1989) e “A questão indígena e a América Latina” (Krenak, 1994).

12. Em 1999 no depoimento “O eterno retorno do encontro” publicado em *A outra margem do Ocidente* com organização de Adauto Novaes, Krenak se refere à ideia de patrimônio sob outro ponto de vista, atrelado à garantia de direitos à cultura e território dos povos indígenas. Não há um debate explícito acerca da função da arte e sua relação com a ideia de patrimônio, fato que não é de se admirar, muito em razão à sua atuação como liderança indígena, dedicando-se extensivamente a avanços políticos para os povos originários.



E ao longo do tempo isso foi se transformando numa coisa de patrimônio. Ganhou esse atributo, de ser um patrimônio. A cultura indígena não se encaixa nessas coisas, não se encaixa no pensamento patrimonialista. Nem na cultura, nem na cultura material, nem na cultura chamada simbólica. Não tem essa pauta, não. Você não vai guardar nada. (...) não tem sentido preservar essas coisas que você cria. Seja uma casa, um arco, uma flecha. Quando termina uma festa, por exemplo, com o Kuarup, todos aqueles adornos, tudo aquilo é descartado, é transformado em outra coisa, é trocado, é doado, mas não é guardado. Ninguém vai guardar o cocar do ano passado para usar no ano que vem (Krenak, 2025a).

Se considerarmos aqui que patrimônio refere-se, ao menos parcialmente, a um bem com valor econômico, faz sentido negar esse *status* no contexto da arte indígena, ao olharmos outras partes de seu discurso crítico à cultura de mercado. Desatar com a lógica e os valores da mercadoria, no entanto, não isenta a possibilidade de atrelar valor, apreço ou, em suas palavras, *sentido*, como expressa Krenak: “O que é insignificante para mim pode ter um significado enorme para meu primo, minha tia, minha avó. Não existe nada que não tenha sentido” (Krenak, n/d [2021]).

Mais uma vez, a voz de Krenak convoca a ampliar o espaço para vivermos o mundo no presente. Sem isolar a arte para que ela ocupe um campo separado dos demais exercícios de criação em sua compreensão de mundo, a atividade criativa não se restringe a poucos indivíduos especializados nem a ocasiões específicas para que se cumpra uma função preestabelecida. Desidentificada da lógica do valor econômico, a criação — em sua dupla significação, como processo que ocorre *no caminho*, e também as obras resultantes de tal processo —, seria parte de nossa vida humana. Criar a vida em suas diversas dimensões é parte de nossa dança, coletiva e individual, pois “(...) a produção da vida, ela é uma competência de cada um de nós, é a capacidade que todos nós temos” (Krenak, 2025b).

C

REFERENCIAS

- Campus, Y.; Krenak, A. (2022). *Lugares de origem*. Jandaíra.
- Krenak, A.; Cohn, S. (Org.) (2015). *Encontros: Ailton Krenak*. Azougue editorial.
- Krenak, A. (2020). *A vida não é útil*. Companhia das letras.
- Krenak, A. (2022). *Futuro ancestral*. Companhia das letras.
- Krenak, A. (2020). *Ideias para adiar o fim do mundo*. Companhia das Letras.
- Krenak, A. (2021). *Sobre a reciprocidade e a capacidade de juntar mundo*. Em: Krenak, A.; Silvestre, H.; Santos, B. *O sistema e o antissistema*. Autêntica. pp, 63-78.
- Krenak, A. (2023). *Um rio um pássaro*. Dantes Editora.
- Krenak, A. (2025c) Men Am-Ním: Ocupação Ailton Krenak.
- Le Diplomatie Brasil. (2020). *Vozes da Floresta* | Ailton Krenak. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=KRTJh1os4w>
- Manglier, P. (2004). *L'humanisme interminable* de Claude Lévi-Strauss. Les Temps Modernes. 609, 216-241.
- Medeiros, J. (2025, September 18). *Exposição: Insurgências indígenas: Arte, Memória e Resistência.* ARTE!Brasileiros. <https://artebrasileiros.com.br/arte/entrevista/a-cultura-indigena-nao-se-encaixa-no-pensamento-patrimonialista/>
- Régia, M. (2023, February 2). *Men am-ním: um chamado de Ailton Krenak à escuta ativa e a outros mundos* - Amazônia Latitude. Amazonialatitude.com. <https://www.amazonialatitude.com/2025/09/20/men-am-nim-ailton-krenak-escuta-ativa-outros-mundos/>
- SELVAGEM – ciclo de estudos sobre a vida. (2023). *Conversa na rede – Partículas particulares: Ailton Krenak e Eduardo Viveiros de Castro* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=wp5NlnNE4BI>
- SELVAGEM – ciclo de estudos sobre a vida. (2024). 4 – KOKORO | *Coração: Ailton Krenak e Hiro-mi Nagakura – Conversa na rede* [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=j_WBZ-gh6wcs
- SELVAGEM – ciclo de estudos sobre a vida. (2024). *Conversa na rede – Shiva e o beija-flor: Ailton Krenak e Satish Kumar* [Vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/VXpGFsMpcsM?si=b7bUEr7XirgkC8qg>
- SELVAGEM – ciclo de estudos sobre a vida. (2022). *Pisar suavemente sobre a Terra: Rumo a uma pedagogia da coexistência* – Ailton Krenak [Vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/OJTzYfizvN8?si=B-clQTdGLfJPV2eSB>
- Sztutman, R. (2009). *Ética e profética nas Mitológicas* de Lévi-Strauss. Horizontes Antropológicos, 15(31), 293-319.
- Viveiros de Castro, E. (1996). *Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio*. Mana, 2(2), 115-144.
- Viveiros de Castro, E. (2010). *O anti-Narciso: Lugar e função da antropologia no mundo contemporâneo*. Revista Brasileira de Psicanálise, 44(4), 15-26.
- Viveiros de Castro, E. (2018). *Metafísicas canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural*. Ubu Editora; n-1 Edições.
- Ailton Krenak – *culturas indígenas*. (2016). Ailton Krenak – culturas indígenas [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=LEw7n-v6gZA>
- Arte como construção de futuros possíveis* – com Christian Dunker e Ailton Krenak. (2025b). *Arte como construção de futuros possíveis* – com Christian Dunker e Ailton Krenak [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=JSCuJtkbBNE>



Archivo de la sociedad cooperativa Chiwik Tajsál fotografiada por Ana Fernanda Islas Pérez



TORMENTAS Y BONANZAS

Testimonios, relatos de
experiencias, serendipias
y tropiezos



Ma. Lorenza Flores Martínez recolectando café con su *chiwikio pahyo* (chal bordado)
Fotografía. Archivo personal y de la Sociedad Cooperativa Chiwik Tajsal

ARTESANÍA, CULTURA Y NATURALEZA. MUJERES ARTESANAS DE CHIWIK TAJSAI BORDANDO VIDA. HUEYAPAN, PUEBLA, MÉXICO.

Emilia Flores Martínez, Mariana Cidonio Flores y
María Lorenza Flores Martínez, en representación
de la sociedad cooperativa Chiwik Tajsai

En el municipio de Hueyapan, Puebla, México, conocido como “Joya de la sierra y cuna del chal bordado”, las mujeres artesanas mahseual de la sociedad cooperativa Chiwik Tajsai plasmamos cultura y naturaleza en cada creación. Desde niñas aprendemos en el campo y en la artesanía, recogiendo las enseñanzas de nuestras madres y abuelas, quienes nos transmiten una herencia ancestral que florece en hilos y colores.

Nuestros bordados son narraciones de realidades, sueños y emociones; son símbolos de la flora y la fauna de nuestra región, tejidos en cada *tahmachmeh* (nombre con que llamamos a los textiles en proceso). La artesanía es nuestro lenguaje: un arte que comunica, sana, resiste y re-existe. Así lo expresan las voces de Lorenza, Mariana y Emilia, integrantes de Chiwik, quienes comparten su sentir desde el corazón, cuando crean y portan artesanía.

Lorenza Flores Martínez

Desde muy niña trabajé tanto en el campo como en el bordado. Crecí nada más con mi mamá, no tuve papá, y es ella quien me enseñó ambas labores. Ya de adulta, con mis propias necesidades, decidí sembrar café para apoyarme. En tiempo de corte iba a cosechar y cuando no era temporada me dedicaba a bordar.

Entre los cafetales, en el corte o en el chapote, pensaba en llegar a casa y continuar mi bordado. Desde la imaginación, plasmaba en mi chal: semillas de café, plantas, flores, y todo lo que en el paisaje veía; que sale un pájaro cantando y de más aves volando, yo las observaba. Luego lo llevaba todo con mis manos al chal.

En aquel entonces no sabía que lo que hacía se llamaba artesanía, para mí era simplemente elaborar mi *tahmach*, mi prenda y mi sustento. Hoy nosotras le decimos artesanía y lo entendemos como nuestra manera de escribir la vida, no en el papel sino en el *pahyo* (chal), donde bordamos plantas, frutos y animales del campo. Es nuestra manera de describir nuestra cotidianidad, lo que hacemos en el cafetal, en la milpa.

Soy campesina, artesana y orientadora de mujeres. Me he formado en administración para guardar lo poco que gano y asegurarme un ahorro. Defiendo el valor del trabajo de las mujeres, porque muchas veces decimos, “no hemos hecho nada” cuando ya hemos hecho mucho: desde el quehacer de la casa, el bordado, hasta el campo y la recolección de frutos.

En la actualidad, me siento muy feliz con lo que hice, y con lo que estoy haciendo, porque me gusta ir todavía a los cafetales, aunque ya no tengo la misma fuerza y la energía, pero sigo ahí, insistiendo, para seguir plasmando entre mis bordados más Naturaleza.

A quienes me leen y escuchan, les invito a reencontrarse con el campo, porque tristemente lo hemos ido dejando atrás. Muchas veces pensamos que es pesado, que ensucia, que cansa cuando la lluvia nos moja o el lodo se adhiere a los pies; sin embargo, en cada gota y en cada mancha de tierra hay frescura, hay vida, y está la certeza de que lo que brota de la tierra es alimento verdadero y natural.

Mariana Sidonio Flores

Soy una mujer de la comunidad de Hueyapan, Puebla, y en cada una de mis prendas bordo caminos y naturaleza que me llevan a mis metas. Soy la cuarta hija de Lorenza Flores Martínez y desde los 6 años de edad mi madre me enseñó a bordar: empecé rellenando caballos dibujados en cotones.

Con la práctica, mis dedos aprendieron a contar hilos y hebras y entre puntadas y puntadas fui plasmando mis propias historias además de las contadas por las abuelas. Esas historias las aprendí escuchando los relatos de nuestras abuelas, cuando nos reuníamos a bordar abajo de los árboles, sentadas en tapetes. Ellas nos compartían esas experiencias para evitar repetir errores porque la vida de las mujeres indígenas nunca ha sido sencilla.

El bordado no es solo un ingreso, aunque nos ayuda a sustentar nuestras familias: también es un acto de amor a la vida, un legado que viene de nuestras abuelas y de mi madre, quienes con paciencia nos enseñan.

En mis bordados expreso la naturaleza que me rodea. En cada puntada florecen los árboles de la vida. Con mis puntadas honro los helechos que adornan las orillas de los ríos. Así mis manos crean chales de lana teñidos con cempasúchil y sobre esos tonos solares bordo con hilos teñidos de nogal silvestre, como si esas fueran las raíces que entretengan la memoria de nuestra tierra.

De esa forma encuentro una conexión entre nuestra madre tierra y el bordado, pues ambos me recuerdan que todo está vivo. Cuando bordo helechos con espinas y hojas grandes, pienso en ellos como casas para las tórtolas, refugios donde cuidan y empollan a sus crías.

Con cada chal que termino, espero que más personas puedan sentir, al observar o portar nuestros textiles, lo que para mí significa un abrazo a la naturaleza, con la vida que late en los paisajes de mi comunidad.

Emilia Flores Martínez

Aquí, mi historia comienza desde la siembra de mi ombligo entre las raíces de árboles sagrados, caminando junto a mi madre Lorenza Flores Martínez y otras mujeres artesanas de Hueyapan. Con la sociedad cooperativa Chiwik Tajsál he aprendido que la artesanía es más que una habilidad: es un lenguaje creativo colectivo que refleja pensamientos, transmite tradiciones y registra historias del camino.

Nuestras vestimentas portan flora, fauna y símbolos que nos conectan con lo vivo y lo no vivo. Como artesanas mahseual tenemos la capacidad de transformarnos, de seres humanas a deidades, de lo imposible a lo posible.

Así lo decían nuestras antecesoras, Mujeres Artesanas Mahseual Sembradas: *“Kah toh mahseual tahmach-matachihual-tahsal-tahken, tik ish-neshthía ken-niujh ahmotihnemi tohseltihsín, tech nijhin taltikpakpanolis”* (con nuestra vestimenta artesanal, mostramos que, en este espacio terrenal, no existimos solo las personas, no caminamos solas: somos toda la diversidad que nos rodea).

En mi práctica, doy cuenta que la artesanía es resistencia frente a las violencias del colonialismo, el capitalismo y el patriarcado. Cada bordado es memoria, crítica al sistema y medicina. El pigmento de una planta no es solo color: es protección, es diálogo con la naturaleza, con las flores, con el agua, con el viento, con el fuego y es con la artesanía que una aprende a re-existir en comunidad.

Seguido sueño con mis abuelas ya sembradas; me llevan a otras dimensiones, me revelan lo que fue y lo que será. Cuando despierto, regreso siendo portal para escuchar a las bibliotecas vivas- las abuelas que aún caminan con nosotras-, quienes nos recuerdan nuestro compromiso con la Madre Tierra.

Mi vida, así, se vuelve andamio de lenguajes y sueños, cauce de agua y de viento. La artesanía se revela como Arte que Sana: alivia dolores, cubre necesidades cotidianas, resguarda frente al frío y siembra esperanzas, como la neblina en nuestro municipio que baja de las montañas para germinar semillas resistentes.





PRODUZIR À MARGEM

Débora Passos

A exposição Bença¹ é um ponto de parada na minha trajetória, desses onde a pessoa caminhante percebe certa altura no relevo, amplia a vista, percebe ali um bom repouso, repousa e olha o que carrega. O que carrego é a série Ginófitas. A curadoria reuniu aquarelas, desenhos, bordados, instalação e vídeo, dando à série, pela primeira vez, esse panorama de desdobramentos e de linguagens.

Ocorre que Bença também me impeliu a escrever, tanto para compensar as poucas palavras ditas na palestra (puro nervosismo), tanto para que do bom ponto de parada, e da escuta do que foi dito na ocasião, nasça uma reflexão sobre meu trabalho de artista e sobre minha própria vida, alinhavada pelo mote Produzir à Margem.

Constato que certa parte do que experimentei até agora como vida, me foi informado por vozes externas que se tratam de vivências que se situam “à margem”.

E porque acredito que quase nada é por acaso, peço licença para compartilhar alguns aspectos mais biográficos aqui, trilhando direção distinta à essa informação, e valendo-me dessas experiências como esteio do meu fazer artístico e de minha existência.

(esses relatos são frestas no sentido dado por quem nomeia os lugares e as presenças como (à) margem, desde o seu ser autocentrado)

Buscar as margens do meu viver e do meu fazer me reconduziu à primeira infância, à primeira casa e a uma frase no livro Brinquedos do Chão, do maranhense Gandhi Piorski: “Os brinquedos feitos de flora refletem a vida delicada de frutos e pétalas. Já a flora, feita brinquedo e transmutada no imaginar, refrata na alma o vasto campo da beleza” (2016,p.73).

1. Artistas participantes: Dalton Paula, Débora Passos, Lua Cavalcante. Curadoria: Gisele Lima e Pé Vermelho. Temporada de exposições Contra-êxodo: estratégias de inserções. Pé Vermelho – Espaço Contemporâneo. Em Planaltina, Distrito Federal, Brasil.

A primeira casa na qual morei ficava em um conjunto habitacional, longe do centro, à margem do rio Poti, em Teresina, no Piauí, minha terra natal. O bairro se chama Mocambinho. Mocambo pode ser cabana que acolhe boiadeiro ou agricultor em momento de descanso ou que abriga pessoa escravizada em fuga, e portanto também em recomeço de vida. Pode ser também, em um sentido mais amplo, um conjunto dessas habitações. Uma semente de quilombo. No meio da gentrificação dos anos 1980 em Teresina, minha família conseguiu ser sorteada para morar em uma das muitas casinhas brancas perto da margem do rio. Recordo-me de sinais do “progresso” em passeios quase diários na beira do Poti: montanhas de areia retiradas do rio que, antes de serem sepultadas sob asfalto, saneamento lento e urbanização, serviram para brincar, subir e ser paisagem de retratos da minha família. Retratos do lazer possível. Lembro de avistar também, nisso que eu chamava “passear na natureza”, algumas vacas pastando, um pequeno bananal, carnaúbas, e formas de vida vegetal que só mais tarde aprendi que são um belo encontro entre a caatinga, o cerrado, a mata seca (ecos da mata atlântica) e a mata dos cocais. Agora sei que ali havia muitas camadas de história do Piauí.

As atividades principais desses passeios, para mim, eram perscrutar o ambiente e olhar nele o máximo possível; e também, sob a orientação dos meus irmãos mais velhos, coletar ramos, sementes e flores para eventualmente compor buquês e oferecê-los à nossa mãe. Esse brincar, felizmente, brota pelas frestas do concreto da minha vida adulta pelas vias do fazer artístico, apesar da condição ocidentalizada de que adultos não interagem ludicamente com o mundo ao seu redor – apenas intelectualmente.

Apesar do Mocambinho ter nascido como um bom exemplo de segregação socioespacial, foi lá que tive um contato com a natureza que hoje em dia considero privilegiado. E reconheço que esse contato, hoje em dia, é fundamental para o meu trabalho como artista visual, porque ali aconteceram as primeiras lições do olhar atento, no eco da colonização, no limiar da cidade, na beira do rio.

O bacharelado na Universidade de Brasília, entre muitas experiências, me situou em outras margens. Morar em Ceilândia, e depois no que veio a se tornar o Sol Nascente, acordar muito cedo, chegar na universidade através de três transportes públicos em duas horas de viagem e conciliar estudo e trabalho traz à mente com muita nitidez a percepção dessas margens. Toda a vida escolar em escolas públicas não me preparou completamente para o rojão do ensino superior; eu senti esse impacto na urgência de estudar em livros escritos em outros idiomas, por exemplo. No entanto e mais uma vez, estar à margem me trouxe desafios e vantagens: ser nordestina, enquadrada no que o IBGE denomina “parda”, filha da classe trabalhadora de baixa escolaridade e tornar-se membro da primeira geração da família a ingressar no ensino superior em universidade pública pelo sistema de cotas para estudar artes plásticas é um ponto a se considerar em qualquer história de vida, seja pela duvidosa ideia de excepcionalidade ou pela igualmente questionável ideia de superação pessoal. Escrevo isso com o desejo profundo de que essa revolução individual aconteça para cada vez mais pessoas neste país.

Olhar Brasília através de todas essas camadas de “marginalidade” é vantajoso para detectar coisas que escapam do plano: os parquinhos vazios, as pessoas no metrô, as solidões na multidão da Rodoviária do Plano Piloto, o apequenamento diante da escala monumental, as contradições do modernismo. Tudo isso reverberou no meu trabalho de artista, mesmo antes de me formar, e mesmo antes de perder o medo de assinar minhas obras e me declarar artista (estar situada nas várias margens nada plácidas faz você duvidar um pouco do seu lugar quando ele não é associado aos seus lugares de origem, dentro de uma lógica capitalista, mesmo que ele tenha sido conquistado com muita luta e você saiba na carne - e na carne dos seus mais velhos - o quanto ele custou).

Então, transformar tudo isso em insumo para a arte, combinado com um pouco de amadurecimento pela vida em geral e um pouco de terapia, foi positivo: essa transformação, como uma estratégia de resistência, ampliou minha sensibilidade, me ofereceu outros assuntos, me trouxe ânimo para aprofundar algumas pesquisas poéticas, apurou meu olhar. Aprendi a gostar um pouco mais de Brasília. Assumi Ceilândia e Sol Nascente, regiões administrativas do Distrito Federal às margens da capital do Brasil, como terras que me acolheram e me formaram como ser social e cultural (Ceilândia também acolheu meus avós maternos, migrantes de Tianguá, Ceará, no início dos anos 1980). Aprendi a admirar o Cerrado e a valentia da vida que ele demonstra. Olhei as vidas vegetais que brotam do concreto. À revelia dele, a brotação segue. Esse fenômeno, constituído de semelhantes porções de força e delicadeza, inspiram a série Ginófitas, junto à aliança ancestral, viva e presente, entre mulheres e plantas.

Produzir à margem, para mim (agora com calma e com o pensamento organizado), é perceber a ciclicidade da vida, simultânea à sobrevivência, e fazer dela um instrumento de ressignificações, a despeito das adversidades de ordem social e material. Também percebo que, nesse círculo, se faz necessário firmar alianças (com humanos e não-humanos) e se fazer elo da corrente da vida: receber, respeitar, celebrar e transmitir. O ponto de parada-reflexão me mostrou o quanto meu trabalho testemunha minha vida, mais do que minha consciência alcançava. Como eu aposto que acontece com mais artistas, mundo afora e margens adentro.

C

REFERÊNCIAS

Piorski, G. (2016). *Brinquedos do chão: A natureza, o imaginário e o brincar*. São Paulo: Peirópolis.



Vista da exposição Bença, 2023. **Foto:** Débora Passos



Vista da exposição Bença, 2023. **Foto:** Débora Passos

A MULHER FERIDA: SELF-VUDU BORDADO E CON-VIVÊNCIAS NA PEDAGOGIA TÊXTIL

Isabella Alves

Este projeto despontou do espanto de nos ver vivas, de ver corpos de mulheres que transitam com suas coleções de marcas, com feridas latentes e também inaudíveis. Estamos vivas, mas e essas feridas? Há um corpo comum? O quanto ele pode aguentar? O que pode o corpo? Como as memórias se alojam nas nossas entranhas? São várias perguntas que revelam a urgência de abandonar o corpo-que-não-aguenta-mais para habitar um corpo lúcido, um corpo presente. O revelar dessas corporalidades exige que a matéria desate de si, exige um deslocamento de perspectivas e, para tal, é necessário desacelerar, escutar, acolher, compartilhar, o que torna o ato artístico do bordar uma ferramenta vital para essa experiência. Bordar, em si, é um ato lento, é um ir e vir de movimentos repetitivos que proporcionam um espaço-tempo de meditação e presença.

Quando realizado em grupo, esses efeitos ganham proporções ainda mais potentes. Espontaneamente é gerado um ambiente de acolhimento e escuta amplamente generoso e, principalmente, seguro. A Mulher Ferida é uma vivência-oficina onde utilizo o bordado e processos pedagógicos feministas a fim de gerar espaços de acolhida e fortalecimento entre mulheres de diferentes origens e idades, e que já pôde ser realizada em diversas regiões do Brasil. Para este relato de experiência, trago um pouco do caminho que atravessamos até chegar no formato atual da vivência e também sobre o processo de investigação artística transdisciplinar e histórica que acompanha a iniciativa.

O encontro com as figuras medievais

Esta pesquisa artística nasceu há alguns anos atrás, arredor de 2018, a partir do meu encontro com a figura medieval “The Wounded Man” (O Homem Ferido). Reproduzida durante a Idade Média em manuscritos de medicina europeus, especialmente nos séculos XIV e XV, a figura representava um desenho anatômico com os possíveis ferimentos que um homem poderia sofrer durante batalhas, acidentes ou através de pragas, mas que pudesse suportar, mantendo-se vivo. O diagrama sinalizava de maneira ilustrativa os diversos ferimentos acompanhados de textos numerados e explicativos dos procedimentos que deveriam ser tomados para o tratamento e cura.

O estilo gráfico da figura foi sendo adaptado em cada representação ao longo dos anos, em diálogo com as mudanças dos estilos da arte produzida na região da Europa e com o avanço da medicina ocidental. Como as mulheres não participavam de batalhas e o conhecimento sobre seus corpos era empírico e ancestral, e ainda não estava prioritariamente sob propriedade da hegemonia político-religiosa do patriarcado, não localizei indícios de que existisse um diagrama equivalente para a figura feminina, sendo a “Disease Woman” (A Mulher Doente) a imagem que mais se aproxima. Nesses diagramas de meados do século XV se vê a figura de uma mulher de véu e gestante, numa representação distorcida dos órgãos reprodutivos femininos, expondo uma visão limitada e aristotélica clássica do corpo feminino percebido como biologicamente inferior, intrinsecamente fraco e predisposto à doença.

Nesse primeiro momento da pesquisa, com o aprofundamento simbólico em relação a essas duas figuras medievais e o reconhecimento da importância histórica desses diagramas, eu tinha a curiosidade de compreender se seria possível criar uma releitura desse diagrama, com os corpos e violências do hoje. A intenção inicial era gerar uma versão contemporânea que comportasse feridas unicamente acumuladas pela condição de habitar um corpo feminino, que é atingido por violências em diferentes escalas, cotidianas e diversas, em níveis sutis e visíveis, além de buscar identificar possíveis desvios e/ou curas para essas feridas.

Um corpo ferido em constante batalha sob opressão patriarcal de classe e raça, que se afasta da autoconsciência, involuntariamente submetendo-se ao controle externo, mas que ainda assim mantém-se vivo. Através de estudos da simbologia corporal em diferentes culturas e da troca de experiências, essas inteligências tomariam uma forma potente e viva, reunindo e catalogando testemunhos e combinando-os com meu repertório pessoal e técnico têxtil para a criação de um arquétipo-corpo-comum.

Do espanto à oficina: surgimento da vivência

Para a imersão nesse arquétipo, identifiquei a necessidade de dialogar com outras mulheres, a fim de somar suas experiências às minhas, como uma espécie de catalogação de feridas-comuns e seus possíveis tratamentos/curas. Foi nesse contexto que surgiu a primeira versão da oficina de bonecas bordadas, intitulada então como A Mulher Ferida – Self-Vudu Bordado. Nesse formato de oficina, de 3 a 4 dias, trabalhamos a linha da vida de cada participante e elaboramos bonecas de si bordadas com pontos básicos de bordado livre. Era então um espaço onde eu poderia de maneira indireta, e às vezes subjetiva, — ao propor um espaço de diálogo e através do trabalho manual do bordado, — acessar as feridas e histórias dessas mulheres, evidentemente com o consentimento de todas as participantes, estando informadas do que se tratava a proposta da oficina e da pesquisa. Porém, o que aconteceu, desde a primeira experiência compartilhada, foi a geração de um ambiente seguro e generoso genuinamente proposto e instalado pelas mulheres participantes.

Os encontros eram visivelmente acolhedores e capazes de gerar um espaço de escuta que, para muitas, ainda é pouco comum. Foi daí que percebendo a potência desses espaços, e acomodando as intenções e desafios, que a vivência foi se transformando prioritariamente em um dispositivo de geração de espaços de acolhida e fortalecimento para as mulheres participantes. Aqui é importante compartilhar que nesse momento eu formava parte do grupo de estudos G>E – grupo maior que eu, mediado pela artista, escritora e educadora Karlla Giroto.

Os primeiros esboços do projeto e relato das primeiras experiências aconteceram nesse grupo, que estava ainda sediado na Casa do Povo, em São Paulo. Os questionamentos, inquietações e desafios eram compartilhados e acompanhados entre um grupo diverso de artistas e foi nesse espaço que pude compreender que A Mulher Ferida se mostrava principalmente como um meio, uma metodologia, um processo criativo, mais para além do que uma materialização artística limitada à elaboração de peças de arte. Foi nesse percurso, a partir da experiência única de cada vivência com grupos diversos de mulheres, que pouco a pouco fui desapegando de algumas primeiras intenções artísticas e fui acolhendo o que de mais valioso nos ofereciam os encontros.

Metodologia e caminhos pedagógicos feministas

Alguns dos principais motores conceituais da pesquisa partiram de inquietações e desafios, como o debate de gênero e a pedagogia feminista. Embora houvesse o desejo de gerar uma releitura coletiva e colaborativa dessa Mulher Ferida, havia também o inquietamento em relação ao debate de gênero, no que diz respeito à identidade e no que poderíamos compreender (e ilustrar) como um corpo feminino, uma fórmula mulher. Esse desconforto me acompanhou durante todos esses anos e foi um dos pilares para a desistência de ilustrar bidimensionalmente alguma forma de corpo ou contorno, além de um dos motores para meu aprofundamento nas teorias feministas afrolatinoamericanas.

Esse desabrochar do projeto enquanto dispositivo artístico teve acompanhamentos que considero substanciais para o aprimoramento da metodologia, que foi a minha breve participação como colaboradora da Universidade Livre Feminista, ao lado de mulheres e feministas que são referência na minha trajetória, e meus diálogos com Sophia Branco, amiga, socióloga e militante experiente na elaboração, implementação e avaliação de processos pedagógicos feministas e populares. Junto à Sophia pude debater, expandir e aprimorar os processos considerando a diversidade das mulheres, suas identificações raciais, suas posições de classe, suas idades, níveis de escolaridade e pertencimento a distintos territórios e origens.

“Eu demorei a entender que eu podia ser feliz, mesmo minha mãe não o sendo”. Essa foi uma das falas de uma participante idosa na vivência realizada em São Paulo, em 2019.



Registro de bonecas produzidas por participantes na oficina realizada com um grupo de mulheres da Comunidade Remanescente Quilombola Águas Claras, em Triunfo, Pernambuco, Brasil, 2022. Acervo pessoal da artista.

Falas como essas são frequentemente compartilhadas nos encontros, exemplificando dores que filhas herdaram de suas mães, mas nos ilustra também um nível refinado e simbólico de muitas outras camadas de violências institucionalizadas e imposições de gênero. A importância de dar espaço a essas falas e tantas outras é um dos fatores que mais retroalimentam a pesquisa. Há muito para ser dito e compreendido. Por medo, vergonha ou por não aceitação, muitas mulheres sentem, num primeiro momento, o receio de compartilhar alguns depoimentos, mas à medida que outras companheiras o fazem, há um certo espelhamento e identificação, o que torna o ambiente acolhedor, estimulante e fértil. Uma vez que elas começam, o desejo é lançar mais as suas vozes. A dor é legítima e deve ser anunciada.

Isso nos leva a outro desafio que gerou bastante movimento que foi o fato de que apesar de sermos capazes de gerar espaços seguros, quando entramos em temas sutis da linha da vida de cada participante, também ativamos a memória do corpo e precisava me comprometer em não gerar um espaço desfavorável de gatilhos para nós, nem abrir o campo sensível do corpo num nível extremo de somatização das dores mais silenciosas de cada uma.

Nas experiências pude perceber que mulheres com idade mais avançada compreendiam um acúmulo enorme de experiências negativas e que a maioria nunca tinha tido acesso a um acompanhamento terapêutico ou psicológico ao longo de suas vidas, o que as tornava mais vulneráveis ao processo. Então precisava estar comprometida em estimular a criação de um dispositivo que pudesse ressoar a longo prazo, mas que não estivesse focado nas dores e sim na força que cada mulher carrega apesar de suas mais obscuras experiências. Também tinha que levar em consideração que a oficina não partia de uma proposta dentro da arteterapia, pois não tinha passado por processos formativos nesse sentido anteriormente.

Foi então que, a fim de emendar essa greta, busquei apoio a profissionais especializados, em destaque trago a contribuição de Olívia Françoso, com aportações da psicologia com experiências em atendimento ao público feminino e periférico, a Cyro Moraes com os processos de consciência corporal desde a dança e o teatro e a contribuição de Olga Torres, com exercícios de respiração e alongamento, desde sua prática como professora de yoga.

Foi assim que, ao longo desses anos, pude contar com a generosidade de diversos amigos e profissionais de várias áreas que contribuíram imensuravelmente para o fortalecimento da metodologia, do corpo teórico e conceitual e do potencial artístico da vivência. Algumas oficinas ocorreram por força maior, de maneira independente, e outras foram incentivadas por organizações feministas e/ou educativas que contribuíram para suas realizações, como o Sesc São Paulo, a USP - Universidade de São Paulo e o SOS Corpo - Instituto Feminista para a Democracia. Hoje, oficinas têm sido ofertadas principalmente em formato gratuito para as mulheres e a metodologia vem sendo aperfeiçoada e adaptada para cada contexto onde as participantes estão inseridas, considerando raça, escolaridade, faixa etária, classe econômica, entre outros fatores determinantes.

Con-vivência no Quilombo Águas Claras

Uma das mais recentes e completas ativações da oficina foi realizada em 2022, na zona rural da cidade onde vivi ao final da pandemia do Covid-19, no Quilombo Águas Claras, localizado em Triunfo, município que contabiliza pouco mais de 15 mil habitantes, somando região central e zona rural e dista 405 quilômetros de Recife, capital do meu estado natal.

O quilombo é território de resistência da população negra do sertão do estado de Pernambuco e há relatos de moradores da região que datam de 1850, mas foi apenas em 2008 que a comunidade de Águas Claras foi certificada como remanescente de quilombo pela Fundação Cultural Palmares.

O grupo dessas 12 mulheres quilombolas participantes constitui a experiência mais completa que acredito ter experimentado nesses anos. Os encontros aconteceram no espaço comunitário que está dedicado à formação e disseminação da cultura no território e na Associação dos moradores do Quilombo Águas Claras e contou com o apoio da Prefeitura de Triunfo para o transporte e do SOS Corpo, para a compra dos materiais e alimentação do grupo.

Aqui acho valioso aclarar e enumerar as etapas e decisões tomadas para essa vivência em específico, destacando desafios e resultados importantes:

Definição do grupo: com a articulação de Bruna Florie, artista e gestora cultural do município de Triunfo, conseguimos organizar uma oficina com um grupo de mulheres da comunidade de Águas Claras que já estavam organizadas para eventos e formações em outros momentos. A proposta foi apresentada e aceita anteriormente ao início dos encontros. O grupo teve como faixa etária um intervalo de mulheres entre 19 e +60 anos.

Datas e horários: considerando que o grupo de mulheres estava conformado por trabalhadoras rurais, mães e responsáveis pelo trabalho doméstico, acordamos que os encontros seriam uma vez por semana, pela manhã, no horário em que as crianças e jovens estariam na escola, facilitando a assiduidade das participantes sem interferir diretamente nos compromissos de cada uma. Encontros de 3h de duração, com intervalo para compartilhar um café e lanches.

Zine-processo: como material de apoio e documentação de processo, eu elaboro para cada oficina um zine onde apresento a pesquisa, com textos e informações de apoio e imagens. O pequeno caderno conta com páginas para trabalhar a linha da vida, apontar comentários livres e registrar os métodos dos pontos de bordado livre ensinados.



Registro da oficina realizada com um grupo de mulheres da Comunidade Remanescente Quilombola Águas Claras, em Triunfo. Ao fundo vê-se os esboços das bonecas ilustrados em colagem. Pernambuco, Brasil, 2022. Acervo pessoal da artista.

O caderno é de uso individual e ao final de cada vivência é de propriedade de cada participante, assim como as bonecas bordadas produzidas.

Trabalho corporal: ao início e ao final de cada encontro, dedicamos 15 minutos para um alongamento do corpo. O primeiro momento nos ajuda a sintonizar com as demais companheiras, a criar presença no ambiente, marcando o início da atividade, além de alongar para que o trabalho manual seja mais fluido. O exercício corporal ao final dos encontros é para marcar o fim da atividade, como um momento de acolhida, agradecimento e cuidado do corpo para que as atividades realizadas na oficina sejam expandidas de modo positivo a longo prazo. É um espaço para fortalecer a consciência corporal e estimular o autocuidado. Aqui a maioria das mulheres do grupo não estava acostumada a nenhum tipo de exercício de respiração ou alongamento e todas se dispuseram com entusiasmo a repeti-los a cada encontro.

Vivência - Construção da Linha da Vida: a oficina iniciou com o desenvolvimento (oral ou escrito) da linha da vida das mulheres estimulando uma redescoberta espontânea das vivências mais sutis e mais subjetivas. Aqui as participantes são estimuladas a pensar em pontos importantes e marcantes das suas vidas, sejam eles positivos ou negativos. Existem dois caminhos de estímulo: 1. pensar a cronologia a cada 5 ou 10 anos da vida e 2. relembrar episódios de cada casa por onde já viveram. Após a escrita da linha da vida, passamos para o compartilhamento oral dessas histórias em uma roda de conversa. Para as participantes que não escrevem, foi oferecido um suporte e acompanhamento na escrita e compartilhamento com as demais companheiras. É nesse momento onde se começa a criar laços de confiança, identificação, espaço de escuta e fala e a geração de uma atmosfera segura e particular a cada encontro. scuta e fala e a geração de uma atmosfera segura e particular a cada encontro. Nessa vivência foram relatados com frequência em suas linhas da vida o gosto pelo trabalho na roça (o cultivo do café, do milho, do feijão, etc), o nascimento dos filhos e a conquista da carteira de habilitação para dirigir motocicletas (que é o meio de transporte mais comum na região, considerando os trajetos íngremes em estradas de terra).

Vivência - Esboços das bonecas: para a elaboração dos esboços, através das anteriores oficinas, compreendi que o desenho como técnica não nos facilitava o processo. A pouca proximidade que algumas mulheres têm com o desenho as deixavam tímidas em relação aos seus traços e habilidades, travando essa etapa de criação, que não está focada na elaboração de esboços com desenhos tecnicamente proporcionais. O desenho foi substituído pela colagem nessa etapa, e são disponibilizadas revistas e livros para recorte. Os esboços das bonecas são elaborados transformando a linha da vida em imagem através de recorte e colagem sobre uma silhueta. Aqui todas trabalharam com uma folha de papel tamanho cartolina. Elementos que apareceram com frequência nos esboços: plantas, animais, filhos, amor, luz, terra e movimento.

Vivência - Transferência do esboço para o tecido: a partir dos esboços e das linhas das vidas eu crio e reúno uma série de pequenos desenhos que possam ilustrar os fatos e sentimentos compartilhados por elas, considerando formas que sejam de simples transferência para bordados e sem muita complexidade para quem não tem familiaridade com desenhos, costura e bordado. Disponibilizo também uma diversidade de formas de bonecas para que escolham com qual trabalhar e qual se identificam mais. Passamos o desenho do contorno da boneca para o tecido, que aqui foi o feltro branco para facilitar o trabalho para as mulheres com baixa visão e por ser um material que resiste às temporadas de muita neblina e umidade comuns na região. Fizemos o exercício de dispor os elementos sobre as partes das bonecas e transferimos os desenhos para o tecido. Nessa ocasião também disponibilizei alguns símbolos do movimento da luta feminista, como o punho cerrado, e algumas decidiram incluir em seus esboços.

Vivência - Apresentação dos pontos básicos de bordado e elaboração das bonecas: a cada encontro apresentei avanços da técnica do bordado, com uma pequena variedade de pontos de execução simples. As mulheres exercitam os tipos de pontos à medida que aplicamos aos desenhos marcados no tecido da boneca. Aqui avaliamos juntas qual ponto aplicar para cada desenho, considerando tipo de contornos, as formas dos rabiscos e os pontos que elas preferem.





Registro de bonecas produzidas por participantes na oficina realizada com um grupo de mulheres da Comunidade Remanescente Quilombola Águas Claras, em Triunfo, Pernambuco, Brasil, 2022. Acervo pessoal da artista.

À medida que vão aprendendo os pontos vão construindo suas bonecas e rememorando as linhas da vida. Os encontros seguintes são de aprimoramento e finalização dos bordados. As mulheres também podem somar costurando nas bonecas outros materiais como tecidos estampados, botões, viés, crochês, etc.

Vivência - Finalização das bonecas: como etapa final, temos um momento para encher e costurar, deixando-a com volume. Por fim, cada participante é livre para apresentar sua boneca.

Encerramento e documentação: como material de documentação e avaliação, nos dois últimos encontros tomo um tempo com cada participante para preencher um pequeno formulário onde possam compartilhar sua experiência, suas observações sobre a metodologia, os pontos positivos, as dificuldades. Os formulários me ajudam a adaptar cada etapa considerando a particularidade de cada grupo e as experiências anteriores relatadas pelas próprias participantes.

Entre memória e presença

A Mulher Ferida é uma composição lúdica (lúcida) que estimula uma trama dos simbolismos e corporalidades de gênero, dos saberes vivos, das memórias vividas, compartilhadas e as herdadas, das conversas genuinamente políticas, das realidades territoriais e de todo o universo generoso que surge através do encontro com outras mulheres. Um dispositivo artístico que converge arte têxtil contemporânea, educação popular feminista, fortalecimento da tradição do bordado e documentação histórica colaborativa pela perspectiva das mulheres.

O resultado positivo das vivências já realizadas mostrou que há uma predisposição a esse exercício, e, também, se apropriando da tradição do bordado como atividade prioritariamente feminina, temos um terreno muito fértil para o acolhimento e o fortalecimento das participantes e da tradição cultural do têxtil.

É comum que as mulheres se mostrem muito orgulhosas de suas linhas da vida, de seus trabalhos, felizes de terem atravessado o processo, de verem a materialização do bordado e que se relacionem com carinho com suas bonecas. O que fica, ainda, é o fortalecimento enquanto comunidade.

A pesquisa segue caminhando pela condição do corpo feminino como resistência periférica e da opressão patriarcal na memória desses corpos, mas, principalmente, articulando o encontro entre mulheres, fortalecendo as memórias que as sustentam e cada detalhe das trajetórias que as trouxeram até o hoje. Entendendo a vida como fenômeno não estático, de permanente transformação, essas experiências valiosas são matéria de análise iconográfica e iconológica para estudo social, gerando um testemunho de questões individuais e coletivas para o registro da história vista numa perspectiva feminista. Por fim, que bom te ver viva.

REFERÊNCIAS

- Benzaquen, J. F. (2012). *Universidade dos movimentos sociais: Apostas em saberes, práticas e sujeitos descoloniais* [Tesis de maestría, Universidade de Coimbra].
- Calafell Sala, N. (2022). *Hacia una epistemología del textil: Claves para una comprensión en y desde el Sur*. Pacha. Revista de Estudios Contemporáneos del Sur Global, 3(9), e210137. <https://doi.org/10.26807/rev.pacha.v3n9.210137> (si no hay DOI, se omite)
- Calderón, N., & Caro Cocotle, B. J. (2020). *¿Indisciplinar la investigación artística? Metodologías en construcción y reconstrucción*. Universidad Veracruzana.
- Calderón-García, N., & Hernández-Hernández, F. (2019). *La investigación artística: Un espacio de conocimiento disruptivo en las artes y en la universidad*. Barcelona: Octaedro.
- Cariño, C., Cumes, A., Curiel, O., Garzón, M. T., Mendoza, B., Ochoa, K., & Londoño, A. (2017). *Pensar, sentir y hacer pedagogías feministas descoloniales: Diálogos y puntadas*. En C. Walsh (Ed.), *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir* (Tomo II, pp. 509–536). Abya-Yala.
- Gonzalez, L. (2018). *Primavera para as rosas negras*. São Paulo: Diáspora Africana.
- Gonzalez, L. (2020). *Por um feminismo afro-latino-americano: Ensaio, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Hartnell, J. (2016, 7 de diciembre). *The many lives of the Medieval Wound Man*. The Public Domain Review. <https://publicdomainreview.org/essay/the-many-lives-of-the-medieval-wound-man/>
- Hartnell, J. (2018). *Medieval bodies: Life, death and art in the Middle Ages*. Profile Books / Wellcome Collection.
- hooks, b. (2021). *Enseñar a transgredir: La educación como práctica de la libertad*. Capitán Swing.
- Homem Ferido (Wound Man). (ca. 1491). *Inglaterra: Tinta e pigmento sobre pergaminho*, 18 × 13,5 cm. MS 290, fólio 53v, Wellcome Library, Londres. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pseudo-Galen,_Claudius,_131-201_\(MS.290\)_Wellcome_L0073909.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pseudo-Galen,_Claudius,_131-201_(MS.290)_Wellcome_L0073909.jpg)
- Lugones, M. (2011). *Hacia un feminismo descolonial*. *La Manzana de la Discordia*, 6(2), 105–119.
- Mulher Doente (Disease Woman). (siglo XV). *Alemania: Wellcome Apocalypse*, MS 49, fólio 38r, Wellcome Library, Londres. <https://www.cabinet.ox.ac.uk/pregnant-body>
- Oliveira, L. F. de, & Candau, V. M. F. (2010). *Pedagogia decolonial e educação antirracista e intercultural no Brasil*. Educação & Revista. <https://doi.org/10.xxxx> (si no hay DOI, se omite)
- Pérez-Bustos, T. (2016). *El tejido como conocimiento, el conocimiento como tejido: Reflexiones feministas en torno a la agencia de las materialidades*. *Revista Colombiana de Sociología*, 39(2), 163–182.
- Quijano, A. (2007). *Colonialidad del poder y clasificación social*. En S. Castro-Gómez & R. Grosfoguel (Orgs.), *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 93–126). Bogotá: Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Universidad Central-IESCO, Siglo del Hombre Editores.
- Walsh, C. (2007, abril 17–19). *Interculturalidad crítica / Pedagogía decolonial*. En *Memorias del Seminario Internacional "Diversidad, Interculturalidad y Construcción de Ciudad"*. Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá.





ENTRE BORDADOS Y FRONTERAS: SER MUJER PURÉPECHA EN TRÁNSITO, REFLEXIONES DE VIDA

Lizbeth González Alonso

Nací en Tijuana, Baja California; sin embargo, mi acta de nacimiento señala mi verdadero origen: la comunidad de Comachuén, un pueblo serrano en la Meseta Purépecha, conocido por su quehacer textil, las canoas, la constante migración y, por supuesto, los grandes músicos: “Los Chapas”, que han dejado un gran legado musical en la nación purépecha. Donde nací realmente solo representa el lugar donde vi el mundo por primera vez. Mi memoria no tiene referencias de aquel espacio, pues mi vida apenas iniciaba, ya que, a la edad de un año, mi familia regresó a la comunidad de Comachuén y así crecí entre Estados Unidos y Comachuén, Michoacán, mi pueblito purépecha.

Mis primeros seis años de infancia los viví entre Estados Unidos y Comachuén. Siendo muy joven, mi papá quedó huérfano de padre y adquirió responsabilidades a edad temprana. Optó por la migración como una manera de enfrentar la vida; de esta manera ayudó a sus hermanos más pequeños y a la familia que él mismo formó. Era muy pequeña para entender lo que sucedía. Depender junto a mis hermanos de mis padres nos mantuvo en un constante peregrinar: Tijuana, San Diego, Las Vegas, Phoenix... siempre tomando como punto de salida y retorno a Comachuén. En esos contextos tan diversos no existía posibilidad de identificar realmente a dónde pertenecía. Mis ojos veían cosas radicalmente distintas, como rascacielos, miles de luces... y luego caminábamos bajo la lluvia cargando leña. Un día comíamos “fast food” y otro tomábamos atole de grano de elote. Todo era tan confuso, pero jamás pregunté por qué los escenarios eran tan distintos.

En Las Vegas quería jugar a la tiendita y hacer ollitas con el lodo, y en Comachuén quería ir al parque. Nunca nadie me explicó, supongo que mis padres pensaban que yo entendería con el tiempo. Claro que lo he hecho, pero me ha costado mucho. No los culpo, me educaron desde sus posibilidades, como ellos mismos aprendieron a enfrentar la vida. Un proceso duro que me deja pensando a cuántas infancias más les tocó vivir en la confusión y si realmente esas migraciones fueron para mejorar.

La ciudad de Phoenix, Arizona, fue donde más tiempo permanecimos en nuestra condición de migrantes; fueron seis años. Ahí estuve hasta los doce. Durante esa estancia mantuvimos cierta cercanía con la cultura purépecha, pues convivimos con otras familias de la región, incluso algunos parientes radicados allá. En ocasiones se congregaban para hacer celebraciones con “costumbres”: cocina tradicional, ceremonias, levantamientos de Niño Dios, bodas, bautizos, fiestas patronales... De cierto modo, eso me acercó al origen cultural que poseía por pertenecer a una familia con raíz bien plantada en la Sierra Purépecha, pero no era suficiente para explicar mi existencia en ese momento.

En esa etapa también se me fue transmitido el saber del textil que identifica a Comachuén. Recuerdo que aprendimos a la par mi prima Cleotilde y yo este saber, y nos entusiasmaba mucho, ya que nos hacía sentir mayor sentido de pertenencia. Nos habían enseñado mi mamá y mi tía, la mamá de Cleotilde, entre risas, regaños y anécdotas, las cuales ahora viven en mi corazón. Dentro de una de nuestras primeras sesiones recuerdo que unas puntadas no eran correctas y con las tijeras corté la tela pensando que podría parchar esa parte, cuando se percataron de lo que había hecho, se soltaron a carcajadas. Esta anécdota sigue vigente dentro del anecdotario familiar.

En Comachuén, donde vive mi familia, las mujeres han sostenido la vida a través de los hilos. Permiten darse un respiro de los problemas; una forma de drenar heridas y calmar la mente. El bordado en Comachuén ha sido utilizado como un aliado para el compartimiento de saberes, un espacio para desahogarse tanto en lo cotidiano como en lo ritual. Ya que se realizan prendas que serán utilizadas para vestirse, para ofrendar, acompañar y, en algunas ocasiones, para vender. En la cotidianidad las mujeres bordan en punto de cruz diversas prendas y es una labor que hacen desde las niñas hasta las adultas mayores. Puedes verlas bordando en la calle, en grupos, entre descansos o en solitario, los hilos siempre nos persiguen.

Es un saber colectivo que se ha transmitido de generación en generación con cambios y adaptaciones; sin embargo, sigue siendo parte importante de la identidad colectiva. Tan importante que, a pesar de la distancia del espacio geográfico, se me heredó para mantener la conversación entre generaciones, una memoria tejida que dice quiénes somos. A las niñas se les enseña como un juego y con el conocimiento empírico de la vista y la palabra. Desde la curiosidad y la emoción una empieza las primeras puntadas.

Por otra parte, la lengua también me vinculaba como un elemento constitutivo de identidad. Ya que, desde que nací, mis padres se comunicaron en purépecha; era la lengua dominante en casa, lo que hizo que me familiarizara con ella y lograra entenderla. Sin embargo, no me permitían hablarla; la comunicación con nosotros era en español, porque no querían que fuéramos discriminados. Pensaban que eso nos daría mejores oportunidades de vida. Así que aprendí a entender, pero no a hablarlo. Sin embargo, fue muy útil para cuando tocó retornar a nuestro pueblo.

Cuando regresé definitivamente a Comachuén a los doce años, pasé por un choque cultural impresionante. Toda la enseñanza que había adquirido, sobre todo en la escuela —que además había sido en inglés—, parecía un sueño. En mi nueva realidad, la lengua que se me había prohibido hablar en casa, el purépecha, era dominante y representaba un puente de aceptación en el lugar al que recién llegaba.



Pero el mayor conflicto fue el marcado contraste del rol de la mujer: bien definido dentro de la comunidad como quien debe quedarse en casa, casarse, tener hijos, servir y siempre estar disponible, lo cual difería profundamente de lo que me habían enseñado y observado en la escuela. Es decir había tenido “career days¹” y una constante motivación de soñar y asegurar tus sueños.

Ser mujer en una comunidad indígena chocó con la realidad de ser mujer que yo tenía. Ser mujer en Comachuén estaba impregnado de machismo que se traducía en recato y prohibición y/ o limitación de actividades en la vida social, más enfocadas a las labores del hogar y el cuidado. Por la gran precariedad económica que existe y por las pocas oportunidades de estudio y/o de trabajo, el textil toma un papel importante, ya que también entra como un sustento o apoyo para la economía familiar. Actualmente, no todas las mujeres viven bajo tanta restricción y precariedad; muchas han podido profesionalizarse y han tenido más participación política y social, en pro de las garantías de los derechos de las mujeres.

Dejé de hablar inglés, que hasta ese momento era mi principal herramienta de comunicación, porque ya no pertenecía a mi realidad. Hasta mi forma de vestir se tuvo que cambiar, ya que existían códigos de vestimenta más arraigados en esos años. Incluso mi cabello me dejé crecer para encajar, ya que todas acostumbraban tener el cabello largo y yo, en cambio, siempre lo tuve corto.

Había asombro ante tecnologías que desconocía, como el molino y las yuntas. Dado que vivía en una ciudad, nunca había visto vacas con tanta naturalidad y ver los granos de maíz entrar en el molino y salir en forma de masa era una maravilla. Tenía tanta alegría de poder jugar juegos más tradicionales y de jugar en las calles con más libertad. Pero, conforme fui dejando la niñez y pasando a ser joven, empecé a sentir enojo al no encajar por tanta restricción y pobreza. Una nube negra estaba sobre mi cabeza al no poder tener una guía de cómo adaptarme y unir las diferentes partes de mí para tener un futuro mejor y diferente.

1. Evento que conecta a personas de diversas industrias con estudiantes o solicitantes de empleo para ofrecer orientación profesional, explorar carreras y oportunidades laborales.





Bordado en punto de cruz elaborado en la comunidad de Comachuén, Michoacán.

Actualmente tengo 21 años y vivo en la comunidad; sin embargo, sigo estando en movimiento a escala más regional; entro y salgo de la comunidad, ya que mi familia se encuentra repartida entre el pueblo y los Estados Unidos. Algunos hemos hecho raíz en la comunidad y otros familiares en “el norte”.

Me ha costado mucho adaptarme a la vida comunitaria y entender el porqué de las cosas. Incluso mis propios familiares me hicieron sentir ajena al lugar al que realmente pertenecía. Esta fue una etapa complicada, de exclusión, resentimiento y confusión con respecto a mi identidad. La reintegración y aceptación ha sido un proceso largo. Proceso que sigue haciéndome cuestionar y replantear mi existencia desde dos miradas, las cuales habito y me hacen preguntarme: ¿Cómo reconfiguro? ¿Qué elemento me ayuda a sostener el vínculo con mi ser? Pues quedaron estragos del choque cultural que me ha llevado a vivir violencias a mi persona y vivir con dolor.

En mi caso, el bordado y el textil han sido clave. Mi primer descubrimiento fue saber que era portadora de un elemento que une a la comunidad, especialmente a las mujeres. El segundo descubrimiento sería la lengua, un puente que me permite conectar y compartir el sentir desde otro entender.

El bordado me ha ayudado a reapropiarme de mi origen cultural y fortalecer la pertenencia a un territorio. Además, me ha llevado a conocer otras comunidades que, como la mía, preservan un “saber hacer”. De manera inesperada, hoy contribuyo a promover este arte y generar posibilidades de venta y acercamiento a la cultura. Los purépechas estamos hoy más dispersos y necesitamos una identidad más allá de las fronteras. Intento contribuir a facilitar y mostrar los oficios (enfocado al quehacer textil) que nos siguen dando pertenencia, sin importar dónde vivamos.

El trabajo artesanal tiene necesidades que deben ser visibilizadas como: ingresos justos, seguridad social, más espacios de venta, canales de distribución solidarios y capacitaciones, por mencionar algunos. Mostrar estas prendas, las caras detrás de las prendas, los contextos en los que vivimos, las narraciones y reflexiones en nuestra propia voz, y desde la sierra, en medios digitales también produce interés en las personas, y eso contribuye a la sensibilización y apreciación de la riqueza cultural que nos sostiene.

La Sierra Purépecha es un lugar prolífico en manifestaciones artísticas, donde, con agrado, puedo decir que vivo y pertenezco. El textil significa para mí otro idioma, que me ha ayudado a identificarme y comunicarme con otras mujeres que también expresan, por medio de los hilos, el sentir de la vida. Bordar (aunque lo haga menos hoy en día) y la gestión (que me absorbe más) me conectan con el territorio y me impulsan a explorar cada día más la lengua purépecha y darle el espacio que se merece dentro de mi vida. Cada día me asombro por la riqueza lingüística que tenemos, y cómo es una amalgama con el textil para la recreación de nuestro mundo.

En este andar artesanal, he tenido la oportunidad de conocer a mujeres resilientes, con mucha sabiduría, que me comparten desde sus vivencias, las de sus abuelas y de las que estaban antes, cómo sostener la vida y los atropellos que han vivido. Me siento muy honrada por poder compartir tanto con estas mujeres que, a pesar del arrasador capitalismo y globalización, deciden escoger sus hilos, tomar el tiempo y obligarlo a sentarse con ellas. Es grato ver que he hecho amistades, incluso compadrazgos con algunas, como parte del entendimiento de vida de los pueblos de acompañamiento y el compartir.

Estoy agradecida de poder hablar en tres lenguas; con cada una siento un profundo amor, pero especialmente con el purépecha, que me conecta con la gente de mi territorio y genera lazos. Aprenderlo mejor, leerlo y escribirlo me da satisfacción, además de poder vincularlo con la labor que realizó en conjunto con otras mujeres. Conversar en purépecha me ayuda a entender, desde otra perspectiva, este trabajo y entrelazar el conocimiento con la lengua y plasmar sentires y pesares en este otro idioma.

Así que, ¿qué pasa con este cuerpo en desplazamiento? ¿Qué sigue después de habitar diversos territorios? Es la histeria y el asombro en este cuerpo cansado. Es ser una mujer que está constantemente entre pueblo y ciudad, entre el inglés, español y purépecha. Es la vida fragmentada y sus caminos. Pero, sin duda alguna, el bordado y el tejido vienen a calmar mi corazón. Son refugio, hogar y calor. Un nuevo lenguaje para esta mujer purépecha en tránsito, tratando de explicar su existencia entre fronteras.



Dobra-duros, objeto interativo de Sofia Ramos, fotografia Jean Peixoto, Brasília, DF, 2025. Acervo: Sofia Ramos

DOBRA-DUROS: OBJETOS DE APRENDIZAGEM POÉTICA

Sofia Ramos de Almeida Andrade

Resumo

Neste escrito, proponho uma investigação sobre a instalação interativa Dobra-duros (2023–2025), composta por um conjunto de 20 objetos feitos de madeira de reaproveitamento e dobradiças. Aqui, os Dobra-duros são entendidos como Objetos de Aprendizagem Poética (OAP), configurando um espaço de interação coletiva que media encontros entre visitantes e os saberes próprios da experiência artístico-pedagógica.

Brinquedo no Nordeste Ancestral

O Nordeste brasileiro é uma das regiões mais empobrecidas do hemisfério ocidental, marcada pela herança dos latifúndios açucareiros que desmataram sua úmida faixa litorânea transformando a maior parte da sua extensão territorial em savanas. Nesse processo, muitas famílias foram obrigadas a se deslocar pelo território em movimento de êxodo, o que culminou na marginalização de grande parte da sociedade, enquanto a concentração de riquezas se restringiu à uma pequena elite proletária (Galeano, 1978).

Minha família parte desse primeiro contexto e, pela condição econômica em que viviam, era remota a possibilidade de adquirir brinquedos, o que demandava às crianças a invenção de outras formas de brincar. Dessa maneira, era comum que as crianças criassem seus próprios brinquedos com materiais coletados na rua; se viravam com o que dava, imaginavam com o que tinham.

As brincadeiras no Brasil, diante da precarização à qual nosso território foi imposto, mudam de conotação a depender da terra em que se pisa. No interior do Nordeste, a brincadeira é um tempo suspenso, em que a cabeça se volta aos descartes da rua: às latas de refrigerante que eram carrinhos, aos troncos de madeira que eram gangorra, à tampa de garrafa equilibrada no canudo, ao estilingue com galho que bifurca, ao carrinho de rolimã com chapa de madeira.

A pesquisa poética que tenho realizado há alguns anos resgata essa sabedoria familiar de um olhar imaginativo capaz de reinventar os descartes da rua. Nesse gesto, os excessos de uma sociedade do consumo se transformam em matéria-prima para a criatividade do brincar. As materialidades recolhidas no espaço urbano e incorporadas ao ateliê passam, então, a revelar e agir sobre as micropolíticas que atravessam seus contextos de origem.

Objetos de Aprendizagem Poética

Entendo os *Dobra-duros* como Objetos de Aprendizagem Poética (OAPs), explicados por Tatiana Fernández (2015) como materiais mediadores de encontros, conhecimentos e brincadeiras. Os OAPs são artefatos em constante transformação e que agem sobre territórios de subjetivação por provocar outras formas de pensar e agenciar novos conhecimentos. Dessa forma, o ato poético presente na construção desses objetos articula-se sobre a experiência estética e pedagógica.

As potencialidades dos OAPs estão no fato dos mesmos destacarem "o artefato (objeto e evento), os participantes, o processo e o resultado da aprendizagem em um novo espaço de coincidências, hibridações, contágios e contaminações que mudam as formas de conhecer". (Fernández, T. 2015, p. 3490). Desse modo, o OAP transforma o objeto de arte na própria experiência sensível, artística e pedagógica, onde a percepção imaginativa se alerta a novas possibilidades e alternativas em um plano real e imaginário (Colmenárez, A. 2022).

Portanto, crio espaços de participação em que, por meio da brincadeira com os objetos interativos, a arte e a pedagogia diluem suas fronteiras. Um espaço educativo e artístico deslocados de seus espaços tradicionais e sem paredes; uma área de expansão coletiva que aproxima a educação às questões políticas e estéticas contemporâneas da vida (Braceli, 2022). Pela arte, a educação dá espaço ao encontro sensível e, nessa região de afetos, acontecem microrrevoluções diante da possibilidade de despertar processos sociais emancipatórios.

As trocas que ocorrem dentro de espaços participativos geram distanciamentos e aproximações com outros por simples operações de comparação, contribuindo para expandir a noção dele e a de si próprio, assim como daquilo que se pode vir a ser. Esses lugares estimulam a percepção sensorial por meio da participação, criando tensões entre sensações e significados enquanto promovem a integração coletiva, conduzindo o sujeito a um lugar de criatividade profunda (Colmenárez, A. 2022).

A pesquisa com os Objetos de Aprendizagem Poética mediam encontros entre coletivos com potencialidades para gerar novos conhecimentos e diferentes compreensões de si e de outros. Diante disso, procura-se expandir as noções entre a pedagogia e a arte na tentativa ampliar esses campos para além das paredes de seus espaços tradicionais, como o museu e a escola, em direção a um espaço múltiplo que se relacione com as questões contemporâneas da vida.

Dobra-duros

Iniciei a produção da instalação interativa intitulada *Dobra-duros* em 2023 enquanto estava fazendo a Residência Fonte¹ que propõe a estadia de um mês para produção e pesquisa na cidade de São Paulo. Neste período, produzi cinco Dobra-duros e me vi imersa nesse processo até o ano de 2025, finalizando a instalação com vinte objetos.

Cada um dos objetos interativos são construídos a partir de paletes coletados em espaços de construção civil e caçambas de lixo espalhadas pela cidade. Após coletá-los, transporto os estrados para a marcenaria, realizo as marcações de gabaritos para infringir cortes verticais e horizontais com a serra tico tico. Nessas fissuras encaixo dobradiças que unem as partes de cada um dos paletes, fixando-as com a parafusadeira.

As articulações geradas pelas dobradiças criam uma organicidade no corpo do objeto, em que o movimento de cada parte influencia no todo, propondo um cinetismo interdependente da matéria com os próprios visitantes que estão interagindo. A obra torna-se um objeto mediador de encontros e favorece a articulação de um espaço de colaboração para trocas coletivas potencializadoras de novos agenciamentos.

1. <https://font-e.org/>



Dobra-duro, objeto interativo de Sofia Ramos, apresentado na exposição LAVA, Fonte, São Paulo, 2023. Acervo: Sofia Ramos



Dobra-duros, objeto interativo de Sofia Ramos, fotografia Jean Peixoto, Brasília, DF, 2025. Acervo: Sofia Ramos



Dobra-duros, objeto interativo de Sofia Ramos, fotografia Jean Peixoto, Brasília, DF, 2025.
Acervo: Sofia Ramos



Dobra-duros, objeto interativo de Sofia Ramos, fotografia Jean Peixoto, Brasília, DF, 2025.
Acervo: Sofia Ramos

Utilizo o palete para criação dos *Dobra-duros* por serem objetos descartados que sugerem questões acerca do território da América Latina; sobre as cidades, sociedades, histórias e formas de organização. Os paletes são materialidades urbanas reveladoras de padrões de medidas que se repetem dentro das construções civis a partir de uma urbanização que visa a monopolização social. Os prédios, casas e estruturas da cidade possuem bases e um raciocínio estrutural repetitivo, criando um horizonte urbano padronizado.

A uniformidade encontrada na composição funcional e visual dos estrados é usada para simbolizar a padronização dos comportamentos sociais em massa, que unificam-se diante de determinadas situações. Há códigos e maneiras de se portar em cada ambiente urbano; um shopping, por exemplo, demanda certa conduta que se torna semelhante entre os indivíduos de uma sociedade, formando uma rigidez comportamental que nega qualquer desvio. Dessa forma, as dobradiças colaboram para diversificar essa unidade estrutural do palete, uma vez que cada peça torna-se única e moldável, além disso, as mesmas acentuam a inutilidade dessa matéria ao mercado, dissolvendo-a nas mãos de quem a ergueu.

A partir do conjunto de OAP's, formam-se os espaços de participação onde agenciam-se os campos da arte e da pedagogia. Os conhecimentos críticos que são intrínsecos às materialidades coletadas na rua e as relações de poder de seus respectivos contextos, atêm-se aos conhecimentos estéticos dos artefatos artísticos. Dessa forma, os espaços de participação têm a potencialidade de agenciar o real, o cotidiano e a imaginação ao incentivar a percepção à intersubjetividade ativa e crítica que traz alternativas criativas às respectivas condições da vida dos sujeitos envolvidos. Nessa prática, o pensamento e a ação se encontram e criam no indivíduo experiências de autoconhecimento e de relação intersubjetiva com outros, possibilitando a noção de alteridade (Colmenárez, A. 2022).

Os espaços em que a arte e a pedagogia atuam de forma colaborativa, expandem o ensino aprendizagem para realidades sociais diversas e passam a atuar pontualmente sobre os respectivos contextos a partir de uma postura crítica. Cria-se espaços de ação social em que a arte atua como campo múltiplo de aprendizagens interdisciplinares e a obra de arte torna-se um meio de ensino radical para construir conhecimentos, substituindo o objeto pela experiência sensível em si (Cervetto, 2022).

Por fim, a pesquisa *Dobra-duros* propõe incitar faculdades e percepções amortecidas pelo automatismo social condicionados às atividades cotidianas e à tradicionalidade que monopoliza os corpos e espaços. Portanto, a reciclagem de materiais descartados e o seu agenciamento em OAP's, transformam a obra de arte em uma experiência artístico pedagógica que estimula todas as capacidades sensoriais; tensionando as sensações, percepções e significados.

C

REFERÊNCIAS

- Campbell, B. (2018). *Arte para uma cidade sensível: Arte como gatilho sensível para novos imaginários* (Tese de Doutorado em Artes Visuais). Universidade de São Paulo.
- Cervetto, R. (2022). *El arte como forma de conocimiento: procesos de participación y reflexión activa en las obras de Lea Lublin y Cecilia Vicuña*.
- Colmenárez, A. (2022). *Learning from the outside*.
- Fernandéz Mendéz, M. del R. T. (2015). *O evento artístico como pedagogia* (Tese de Doutorado em Artes: Educação em Artes Visuais, PPGArte). Universidade de Brasília.
- Foucault, M. (1992). *Microfísica do poder* (10. ed.). Graal.
- Galeano, E. (1987). *As veias abertas da América Latina* (25ª ed.). Paz e Terra.
- Garrido, N. (2022). *Carlos Cruz Diez: a educação como sistema de liberdade. Recuperado de Education as a System of Freedom: Nelson Garrido on CARLOS Cruz-Diez* (laescuela.art)
- Nino, A. (2022). *La educación como desvío de formas coloniales de habitar el mundo. Recuperado de La educación como desvío de formas coloniales de habitar el mundo, por Aldones Nino* (laescuela.art)
- Rancière, J. (2005). *A partilha do sensível: Estética e política*. Exo; Ed. 34.



ESPEJOS DE AGUA

Entrevistas, reseñas, videos





LA DISPUTA POR EL AGUA: TERRITORIO, CULTURA Y PODER EN CUATRO CIÉNEGAS. REHABILITACIÓN DE UN RÍO MUERTO LLAMADO MEZQUITES

David Jaramillo

Cuatro Ciénegas, en el corazón del desierto de Coahuila, no es un territorio cualquiera. Es un relicto vivo de la historia de la Tierra, un semidesierto que guarda en sus entrañas un ecosistema único en el planeta. Rodeado de montañas y aislado del resto del desierto chihuahuense, este valle ha sido, durante millones de años, refugio de especies endémicas, laboratorio natural para científicos y fuente de vida para sus pobladores. Pero hoy, gran parte de esa riqueza natural se encuentra al borde del colapso.

Desde hace más de 130 años, el agua ha dejado de correr libremente por uno de los ríos más importantes del valle: el Río Mezquites. El flujo natural fue interrumpido por el canal Saca Salada, una obra hidráulica construida en 1898 para desviar el agua hacia la cuenca del río Bravo, a más de 70 kilómetros de distancia. Este trasvase se realizó para abastecer a los ejidatarios y a los sistemas agrícolas de otras regiones, sin dimensionar las consecuencias ecológicas que tendría sobre este oasis en el desierto.

La historia reciente del valle ha sido documentada a través de una serie de trabajos visuales y etnográficos que no sólo registran la pérdida del agua, sino el drama humano y ambiental que esa pérdida representa. En 2020, se realizó un registro audiovisual del nuevo intento por recuperar el cauce original del Río Mezquites. La propuesta fue simple en apariencia, pero compleja en ejecución: reubicar parte del agua que fluye por el canal Saca Salada y devolverla al valle, sin afectar los títulos de concesión vigentes, y evitar así el desperdicio del líquido que se escurre fuera del ecosistema sin un destino productivo claro.

La cámara se convierte aquí en un testigo activo de la historia, siguiendo los pasos de los científicos, los activistas, los pobladores y los actores políticos involucrados en esta disputa por el agua. La lente no sólo capta imágenes; se adentra en las contradicciones de un territorio donde la cultura del agua choca con la realidad del ecocidio. Porque en Cuatro Ciénegas, el agua no es sólo un recurso: es vida, es conflicto, es memoria.

El proyecto documental actual es una continuidad del largometraje "Cuatro Ciénegas, una película sobre el origen de la vida", filmado entre 2013 y 2018. En esa obra se mostró, con evidencia contundente, la agonía del sistema de humedales, especialmente en la zona conocida como *El Churince*, símbolo de la desecación del valle. La cámara mostró la muerte del Río Garabatal y la Poza de los Güeros, registrando la desaparición del agua y con ella la vida de peces endémicos, tortugas y estromatolitos, algunos de los organismos más antiguos del planeta.

En paralelo, el trabajo de investigación derivó en la publicación del libro *"Parpadeo Cósmico-Cuatro Ciénegas"*, un compendio de testimonios, imágenes y reflexiones elaborado junto a la Dra. Valeria Souza y el Dr. Luis Eguiarte, ambos investigadores del Instituto de Ecología de la UNAM. Como decía Malinowski, "los pueblos sólo pueden conocerse mediante la convivencia directa y no a través de los libros". Por eso la cámara se interna en los campos, en los ejidos, en las pláticas cotidianas, para escuchar las voces de quienes conviven día a día con la transformación del paisaje.

El problema es de una magnitud que desborda los límites locales. Cuatro Ciénegas fue decretado en 1994 como Área de Protección de Flora y Fauna por el gobierno federal. La CONABIO lo cataloga como un sitio prioritario para la conservación, y a nivel internacional está registrado como un humedal Ramsar, es decir, un ecosistema clave para la biodiversidad mundial. No obstante, su riqueza biológica está siendo arrasada por una dinámica extractiva que no da tregua.

La alfalfa, uno de los cultivos más voraces en consumo de agua, se ha convertido en el símbolo de esta paradoja. Para producir un metro cuadrado de alfalfa se necesitan dos metros cúbicos de agua, recurso que en Cuatro Ciénegas proviene de los acuíferos profundos. La agroindustria, con sus pivotes centrales y sus sistemas de riego intensivo, extrae millones de litros diariamente, agotando los mantos freáticos y dejando a los humedales en un estado de agonía irreversible.

El canal Saca Salada, por donde se escurren entre 1,300 y 2,000 litros de agua por segundo hacia otras regiones, es la arteria que desangra al valle. El Río Mezquites, que antes drenaba de manera natural hacia Las Salinas y Las Playitas, ahora se encuentra fragmentado, cortado en su flujo vital. En 2020, el Dr. Mauricio de la Maza, entonces director de Pronatura Noreste, encabezó un proyecto de obras hidráulicas para revertir parcialmente esta situación. Se trataba de un esfuerzo por reinyectar el agua al ecosistema, respetando los derechos de concesión pero evitando el desperdicio.

"El valle genera alrededor de cien millones de metros cúbicos anuales, pero sólo diez millones están amparados por títulos de concesión; el resto se está perdiendo", declaró De la Maza en entrevista durante la filmación del documental.

El 19 de octubre de 2020, las obras lograron que el agua volviera a correr por zonas secas del Río Mezquites. Sin embargo, ese logro fue efímero. El 5 de mayo de 2021, un grupo de personas destruyó las obras con machetes y palas. "Vinieron a destruir lo construido por el bien de todos, a destruir la esperanza de revertir algo del daño que le hemos hecho a la tierra", lamentó la Dra. Valeria Souza en un testimonio recogido por la revista Gatopardo.

La cámara, en su labor de cine ojo, no sólo registra la catástrofe ambiental, sino también las relaciones de poder que se ejercen sobre el agua. La presidenta municipal de Cuatro Ciénegas, Yolanda Cantú, solapó la agresión contra el equipo de filmación durante la documentación de las obras hidráulicas, protegiendo a los ejidatarios que se oponen a cualquier intento de redistribuir el agua. La lógica de los ejidos y del agro negocio pone en jaque la conservación, bajo la creencia de que el agua es un recurso que "está ahí para usarse", como lo expresó un ejidatario en una de las entrevistas para el documental.

Esta visión se sostiene en una cultura extractiva que organiza el flujo del agua mediante canales construidos hace más de un siglo, manteniendo un sistema obsoleto y depredador. Mientras algunos ejidatarios del ejido San Juan Boquillas se benefician del control del agua, en otros ejidos como El Venado apenas logran acceder a 12 horas de riego al mes, evidenciando la desigualdad en el manejo del recurso.

El proyecto audiovisual actual no sólo documenta la desecación de los humedales, sino también las prácticas culturales que la sostienen y las alternativas que proponen los científicos y algunas comunidades conscientes del desastre. El sistema de riego por goteo, la educación ambiental en el CBTA 22, la propuesta de sustituir el cultivo de alfalfa por otros menos demandantes de agua, son parte de las acciones que buscan revertir un daño que, si no se detiene, será irreversible.

El agua en Cuatro Ciénegas es territorio, es cultura y es poder. La disputa no es sólo por un recurso hídrico, sino por la forma en que se construye la relación entre el ser humano y su entorno. Como decía Levi-Strauss, la cultura impone códigos sobre la naturaleza, y en este caso, esos códigos han llevado al borde de la extinción a un ecosistema milenario.

La cámara sigue rodando, capturando no sólo imágenes, sino la memoria de un desastre en tiempo real. Porque si no se filma la muerte de las pozas, las tortugas, los peces y los estromatolitos, para muchos no existe el problema. La cámara etnográfica se convierte así en un acto de resistencia, en un documento de denuncia y en un espejo que refleja las contradicciones de un territorio en disputa.

C

Rehabilitación de un Río Muerto llamado Mezquites en Cuatro Ciénegas, Coahuila:



De lo micro a lo macro:





ARTE DE DEVOLVER LA PALABRA: MEMORIAS VIVAS ENTRE PERSONAS, PLANTAS Y ANIMALES

Amparo Albalat y Antonia Isaacson

Introducción

Re-memorar, como práctica narrativa, es traer al presente aquello que da sentido y sustento a nuestras vidas. En las cartas y en las imágenes que las acompañan se revelan los lazos invisibles entre personas, animales y plantas; entre las pérdidas y los afectos que sostienen la vida cotidiana.

El propósito de este trabajo es compartir una forma de documentar y de devolver, nacida del diálogo y del cuidado. Más que una investigación o una obra acabada, se trata de un proceso de escucha y de reciprocidad: un arte de devolver la palabra.

Este gesto tomó cuerpo en Rancho Viejo, una comunidad rural situada en las faldas del Cofre de Perote, en San Andrés Tlaxnelhuayocan, Veracruz, México. Allí, entre cultivos de macadamia, papa, maíz, patios florecidos y animales domésticos, las historias se entrelazan con los ritmos del territorio.

Reconocer los gestos de cuidado y creación que habitan la vida común —sembrar, alimentar, criar, acompañar— fue el punto de partida. Desde ahí, re-memorar se vuelve una forma de arte popular: una práctica de resistencia y de ternura que reanima los vínculos humanos y más-que-humanos.

Metodología y proceso creativo

Las cartas que conforman este trabajo surgieron de conversaciones de re-membranza, una metodología inspirada en las Prácticas Narrativas desarrolladas por Michael White y David Epston, que reconoce la importancia de las historias que contamos sobre nosotros/as mismos/as y sobre nuestras relaciones. Cada diálogo partió de una pregunta sobre un valor, deseo o esperanza vinculada con la tierra, los animales o las plantas.

A partir de esas conversaciones se construyeron cartas narrativas, tejidas con las propias palabras de las personas, pero narradas, imaginariamente, desde una persona significativa que emergió de sus relatos: una abuela, un hermano, un esposo o un amigo. En este gesto de devolución, la escritura se volvió una forma de arte relacional y de reciprocidad.

Las cartas fueron leídas en voz alta y entregadas impresas, acompañadas de imágenes —fotografías de sus patios, de sus animales y de sus siembras— y collages elaborados por Antonia Isaacson, que reinterpretan visualmente las historias. Esta elección responde tanto a la diversidad de alfabetismos (pues no todas las personas saben leer o escribir) como al deseo de devolver la palabra en múltiples lenguajes sensibles: el texto, la voz y la imagen.

En este sentido, la ortografía, los giros y las expresiones locales fueron respetados intencionalmente. No se buscó corregir sino honrar la musicalidad y la textura del habla, reconociendo que allí también habita una forma de saber y de belleza.

A continuación se presentan cinco cartas y las imágenes que las acompañan. Ambas dimensiones conforman un corpus de creación colaborativa en el que la palabra escrita y la visualidad dialogan para reconstruir memorias, afectos y vínculos con la naturaleza. Cada carta, al ser leída y devuelta, abrió un espacio de reconocimiento mutuo y de reencuentro con aquello que da sentido a la vida cotidiana.

Enriqueta Durán Saldaña

*Querida Quetita,
siempre supe que tú y tú hermana eran planteras como yo, luego se les ve.*

Una reconoce el cuidado y cariño que la gente pone o no en las plantas. No sé si alguna vez te dije, pero yo también sentía enojo cuando me las movían de lugar, cuando las estropeaban, cuando les falta tierra o no las podía regar. Igual que sientes tú, fueron mi lugar de desestrés. ¿Te acuerdas, cuando chiquilla, del cerquito que les puso tu papá para sembrar? ¿Qué será de todas las plantas que has dejado sembradas en los lugares que has vivido?

Recuerdo cuando te regalé la violetita y te dije “no dejes que se seque”. Me siento contenta que aún tienes los anturios y las orquídeas. Tú como ellas has sabido reverdecer.

Nuestro lenguaje fue a través del intercambio de camotes, piecitos, estacas, flores y semillas, lo recuerdo como si fuera ayer. Gracias por preguntar por las macetas de mi casa, quien quita y alguna hija o nieta se anime a seguirlas cuidando. Encuentra esa tierra que necesitas, sigue floreciendo.

*Tu abuelita Nicolasa
(†) 5 de septiembre de 2024*

Lucía Martines Hoyos

Querida Luchi,
sé de tu gusto por levantar las pollas. Lo bonito que sientes de que se coman las sobras de comida o simplemente lo que cae al suelo, que dejen todo limpio. También sé de tu preferencia por las de plumas blancas o flor de haba. Y de tu forma generosa de dar amor cada que tienes visitas, dando de comer todo abundante, carne de tus gallinas o huevito.

Esa generosidad es lo que siempre he recibido de tí, tu ser generoso de brazos abiertos, tu dar de corazón.

Me acuerdo que cuando era chico te seguía mucho, bueno los seguía mucho a ti y al difunto Don Samuel. Terminaron de crecerme, como tú a tus pollas. Sólo que conmigo se juntaron aves de otras mamás: siete para ser exactos. Todo el día en su casa, no sólo comiendo sino jugando. Era nuestro lugar seguro.

Recuerdo también que hace 28 años los busqué de padrinos de mi primer y único hijo. Nunca supe cómo sacaron a tanto niño adelante, cuando yo apenas puedo sostener al mío. De tí aprendí a dar. De ustedes aprendí que Dios aprieta, pero no ahorca.

Debes de saber que varios de tu familia y de tu anterior colonia, sabemos de sus formas de dar amor. Sé que cuando se puso mal Don Samuel apenas vine una vez, lo siento. Aunque imagino, por lo que te conozco, que cuando falleció Don Samuel la gente te apoyó, el universo devolviendo parte de lo que has dado.

Hoy tengo 50 años, trato de ser generoso con mi círculo cercano, en mi familia y trabajo. Ojalá le pudiera transmitir a mi hijo la mitad de lo generosa que has sido y sigues siendo.

Gracias por tu cariño, picardía, atención y cuidado hecho comida.

Tu hermano Justo

13 de octubre de 2024

Félix Hernández Aquino

Mami,
hace mucho que te quiero decir que me gustan nuestros intercambios de animales y plantas. -Ten un pollito, -Te presto una pata, pero cuídalos y así. De ti heredé el gusto por la crianza, aunque sabemos que yo luego, luego me los como, ya sabes...se mueren y nadie los aprovechó, para eso son, para el antojo. En cambio, sé que tú los tienes para que se crezcan, para que produzcan. Escucho que a veces van personas a tu casa a comprarte y les dices que no...aunque se los acabes vendiendo, pero no es tu búsqueda.

Dices que a ti nadie te enseñó, en cambio yo he aprendido de ti.
¿Te acuerdas cuándo tuviste cochinos? Creo que se gastaba mucho en la comida, en cambio ahora sólo tienes gallinas, patos, conejos, perros, gatos y tus plantas. Tú nos enseñaste a no maltratarlos a cuidarlos como cuando mi hermano jugaba con los gatos, los aventaba para arriba y tú lo regañabas. Todos tus hijos somos animaleros y eso, queriendo o no, lo hemos transmitido a nuestras hijas e hijos.

Me acuerdo que te ibas a conejear con mi papá, dejándome al cuidado de tus hijos. Tenía apenas 10 años, tenía miedo, pero aún así los sacaba, les daba de comer, los limpiaba, los tapaba y a la noche que llegabas ya estaban dormidos, como lo haces hoy día con tus pollitos.

Discúlpame que aún te lo eche en cara, lo que pasa es que sentí que nos desabandonaste muy feo. De grande fui entendiendo que la razón era cuidarlo [a mi papá], que no le pasara nada, que no tomara, que no se gastara su paga en alcohol. Aunque al final eso fue lo que lo alejó de nosotros... ese día con la crecida del río.

Y pensar que hoy, entre los hermanos, nos andamos peleando por las escasas fotos de mi papá. Agradezco que tú y yo seamos cercanas, que nos visitemos seguido y que tengamos fotos juntas.

Te quiere, Elena
26 de octubre 2024

Toribia Martínez García

Vieja ¿Cómo has estado?

Te escribo desde un lugar sin sufrimiento, sin miedo, desde un jardín hermoso con muchas plantas florecidas, con olor a huele de noche, gardenias y jazmines, sin temor, parecido al jardín que sigues cultivando.

Te cuento que hay días que me sorprende pensando en los 33 años que vivimos juntos y en mi ilusión de llenar la casa de escándalo de nietos. No olvidaré la experiencia del nacimiento de nuestros hijos y la sorpresa de reunir a nuestros seis hijos con sus esposas, esposos e hijos, pero tú lo lograste. Gracias por enseñarme tanto.

Traté de ser un buen hombre, esposo y padre para nuestra familia, de estar siempre presente. Sé que no tuvimos riquezas materiales, pero ambos trabajamos para que hubiera amor y comprensión. Me gusta saber que nos llevamos más bien que mal. Me diste los hijos que quería, en mi trabajo siempre me ayudaste, no me dejaste sólo ¿Te acuerdas que mientras trabajaba inventábamos juegos? Cantábamos, hacíamos chistes y adivinanzas. Que bien la pasábamos.

Aún recuerdo mi necedad de que vieras el Fútbol conmigo, mientras sabía que tú preferías hacer algo más como bordar o tejer, entonces me acarreabas las cosas y te hacías perdediza en otros quehaceres. Siempre fuiste una buena madre, esposa y compañera. Tú me enseñaste que Dios existe y nos escucha, que él sabe lo que somos. Admiro tu firmeza en la fé. Me disculpo por actuar como actué en relación a ese espacio con Dios que inicié contigo y después dejé.

Por cierto, el otro día te escuché decir que por mí conociste a Dios y yo pienso que eso ya lo traías, lo sé por tu compromiso de los viernes y los fines de semana y por los varios milagros que presenciamos en nuestra vida. Te abrazo y te felicito.

Valoro todo lo que sigues haciendo por tus hijos, nietas y nietos. Me dan gusto los cambios en la casa, que sigas con tus plantas, atendiendo tu salud y con tus agujas.

*Tú viejo, Isaías (†)
27 octubre 2024*



Fotografía Antonia Isaacson Labarthe, Collage digital, 2025

Irene Hernández Arellano

Querida Ireniux,:

Le escribo esta carta para decirle que aprecio mucho lo buena onda que es con los animales. Por ejemplo, con los perritos, no sólo los suyos, sino los del pueblo. Sé que a usted como yo le gustaría que la gente tuviera más consciencia de cuidado. Que se comprometieran a esterilizarlos, a darles de comer, a hacerse responsables de su cuidado.

Como usted dice, si nosotros decidimos tenerlos, entonces hay que cuidarlos. También me emperrea que estén flacos y enfermos.

Desde que la conozco, hace más o menos 4 años, he notado su ser humanitario. Perritos y otros seres vivos, que llegan (llegamos) a pedir de beber, comer o descansar, usted intenta ayudar y luego ¡Pum! Ya tiene otro perro, otro hijo. Como la señora Hilda, ella creo que también es de ese pensar, al menos con los perritos.

¿Se acuerda cuándo llegó la Chatita? Fue muy bello lo que hizo por ella. Por ahora, todavía sigo pensando en el día que atropellaron al Bengi y lo duro que fue entregárselo muerto. Lo único que me consoló fue que no sufrió, que la pude abrazar, que lloramos juntos, me sentí muy triste. Fue un perro muy amado.

Me despido diciéndole otra vez que valoro mucho nuestra amistad, me doy cuenta que la aprecio mucho. Gracias por sostenerme en mis propias pérdidas, usted ya sabe cuáles. Es una cosa bonita contar el uno con el otro, con la otra, en las buenas y en las malas.

Usted es mi persona correcta.

Tinoko, su hijo café con leche.

15 de enero de 2025

Reflexiones finales

Las reacciones ante la devolución fueron profundamente conmovedoras. Algunas personas lloraron al escucharse narradas, otras rieron al reconocerse en sus propias palabras o en las imágenes que acompañaban sus historias. Hubo silencios largos, miradas brillantes y comentarios que confirmaban el poder de verse y oírse con dignidad.

Quienes escucharon las cartas —familiares, vecinas, estudiantes— compartieron una sensación de asombro, reconocimiento y conexión. Las cartas no sólo devolvieron palabras: restituyeron vínculos, tejieron memoria y afecto.

En este encuentro entre escritura, oralidad y arte visual, se revela la potencia de una práctica que hace de la creación un acto político de cuidado. Re-memorar, es una forma de arte vivo: un modo de narrar y cultivar la vida en común, de volver a decir “hola” a lo que aún nos sostiene.

C

REFERENCIAS

- Colectivo de Prácticas Narrativas. (2024). *Diplomado en Prácticas Narrativas* (2024-2025). *Materiales inéditos de formación* [Documento interno].
- Díaz, I. (2025). Módulo 4. *Re-membranza. En Curso Construyendo una terapia narrativa feminista*. [Documento interno] ÍMPETU.
- White, M. (2007). *Maps of narrative practice*. W. W. Norton & Company.



CASCADAS CREATIVAS

Recetas, cómics,
infografías,
cápsulas de audio





PIEZA COLECTIVA AUGURIOS AURALES

Julio Rojas
Erika Jiménez

Allá por el mes de abril
se llena el cielo de nubes
entonces el pixcuhuil
pone sus huevos azules
en árbol de brasil
Son huasteco “El pixcuhuil”

Al sur de la CDMX se encuentran los pueblos originarios de Xochimilco, Tláhuac y Milpa Alta, espacios en los cuales a pesar de la creciente urbanización, se han conservado áreas naturales donde habitan diversas especies endémicas e introducidas. Acorde a la tradición nahua (que es la que se comparte en esta región así como en la cuenca de la CDMX), la flora y fauna está interconectada profundamente con la agricultura, la salud, el entorno y la vida misma.

La relación humano-flora-fauna-territorio puede establecerse desde diversas áreas de estudio, debido a que es un vínculo complejo se ha abordado a partir de la conjunción de diversos enfoques. Desde una perspectiva biológica ha sido abordada desde la etnozootología que es una rama de la etnobiología desde la cual se estudian los saberes que los humanos tienen en torno a los animales. Dicha área está interrelacionada con diferentes campos del saber como la ecología humana, la antropología ecológica, la sociología, la arqueología, la lingüística, entre otros, y puede resumirse de manera breve como el estudio de lo que las personas saben sobre los animales que no es enseñado por la ciencia moderna.

Estos conocimientos parten de una larga observación y contacto profundo con la naturaleza, que data de un tiempo antiguo (previo a la invasión de los españoles) y que se han conservado gracias a la transmisión oral y a la conservación de prácticas comunitarias como la agricultura, medicina, música y espiritualidad.

La vida moderna y el capitalismo ha mermado en la observación profunda de estos espacios de conocimiento antiguo, por lo cual desde el diálogo e intercambio entre dos creadorxs -habitantes situados en el sur oriente de la CDMX-, proponemos una colaboración/intersección entre lo sonoro y lo textil. Nos planteamos algunas rutas que posibilitan la apreciación no sólo de los sonidos sino de un pequeño esbozo de bosque en el cual quienes decidan ser parte sean envueltos en una atmósfera que ha recorrido el tiempo y la memoria.

Esta colaboración/intersección ha derivado en un mapeo de situaciones, territorios (afectivos y espaciales), personas, aves endémicas y sobre todo cuestionamientos. Plantearemos la pequeña narrativa a través de la palabra escrita para dejar un pequeño rastro de lo que ha sido hasta ahora este pequeño recorrido sonoro/textil.

Utilizaremos las metáforas: semilla, preparar la tierra y sembrar como una posibilidad de enunciar desde las prácticas textiles, sonoras y sensibles en torno a los saberes que conectan con un conocimiento profundo que es: la milpa.

1.-Semilla

Mediante el diálogo y la escritura de diagramas generamos la ruta de trabajo colaborativo, en la cual el principal eje fue la conexión entre dos áreas: el conocimiento y la creación artística, que a ambos nos han apasionado durante periodos prolongados de tiempo. Cada uno ha establecido pequeñas investigaciones, experimentaciones y reflexiones a partir de la producción de piezas, siendo el proceso lo que nos motiva a continuar desarrollando nuestro trabajo creativo.

La ruta de trabajo colaborativo nos aproximó a generar espacios de escucha y aprendizaje con otras colectividades tales como:

- Brigada Comunal de Combate de Incendios Forestales Tlalcoyotes, situados en el pueblo de San Lorenzo Tlacoyucan, alcaldía Milpa Alta, CDMX.
- Brigada de Monitoreo Biológico Ambiental de Milpa Alta, situados en el pueblo de San Pablo Oztotepec, alcaldía Milpa Alta, CDMX.
- Comuneros de La Magdalena Atlitlic y San Bernabé Ocoteppec, alcaldía Magdalena Contreras, CDMX.

Dichas colectividades nos marcaron el rumbo a seguir en el territorio, pues nuestra intención era acercarnos al bosque del sur oriente pero a través de quienes de forma comunal y comprometida lo resguardan y procuran desde distintos ejes.

Fue durante estos recorridos guiados por las colectividades mencionadas, que adquirimos una conciencia de las problemáticas actuales del territorio, así como tendimos el vínculo de trabajo colaborativo con ellxs para que, de alguna forma, la investigación artística generada, sirviera también como referencia al trabajo que se realiza de manera cotidiana.

2.- Preparar la tierra

Las caminatas sonoras y de reconocimiento del bosque, dieron pie a diversas reflexiones y aprendizajes colectivos que derivaron en la organización conceptual de la pieza sonoro/textil. Se realizaron grabaciones de campo, con previo consenso de las brigadas y comuneros que nos apoyaron y guiaron en medio del bosque, dichas grabaciones fueron las siguientes:

NAHUATLAHTOLLI Nombre en náhuatl	CAXTILLANTLAXHTOLLI Nombre común	TLEIN ITOCA ITECH CIENCIA Nombre científico
Chichiltototl	Cardenalito	<i>Pyrocephalus rubinus</i>
Cuitlachochi	Cuitlacoche	<i>Toxostoma curvirostre</i>
Molotl	Gorrión mexicano	<i>Carpodacus mexicanus</i>
Huitzililn	Colibrí	<i>Cynantus latirostris</i>
Ixtletototl	Ojo lumbre	<i>Junco phaeonotus</i>

A la par se comenzó el trabajo de dibujo de cada una de las aves, así como del espacio en que habitan, para posteriormente elaborar la representación geométrica, como la que se ha plasmado en diversos textiles de la región nahua. Se retomó el diseño de molot¹ que aparece en el libro “Dibujos Tradicionales de Santa Ana Tlacotenco” (Galarza, 1982).

1. Gorrión serrano

Dentro de la caminata, consultamos a los compañeros y compañeras acerca de los *tetzahuitl* vinculados al territorio, quienes nos compartieron diversas historias y significaciones. En la región de la antigua *Malacachtepec Momozco*² existen diversos relatos en torno a los cerros y al origen del agua, así como los momentos de siembra y lluvia vinculados a la presencia de la flora y la fauna.

Estos *tetzahuitl* no surgen de un momento azaroso y tampoco son simples creencias, sino que son fuentes de conocimiento que podrían estar interrelacionadas con la biología y etnozología que mencionamos en la parte introductoria. Si no existe una vinculación con el territorio, que los miembros de las brigadas sí tienen, estas creencias no pueden comprenderse de primera intención por lo que, de manera cotidiana los relatos son contados en el territorio y han persistido durante el paso del tiempo.

A partir de la escucha activa en las caminatas con las brigadas generamos las fichas descriptivas de cada ave, pensando en que la primera fase de salida del proyecto sería con infancias:

Tetzahuitl tech nahuatlahtolli Augurio en lengua náhuatl	Pequeña descripción
Icuic cuitlacohtototl techtlanahuatia tlatocaliztli. “El canto del pájaro huitlacoche nos anuncia el tiempo de siembra”	El pájaro huitlacoche tiene el cuerpo un poco robusto, sus plumas son de varios colores, tiene pico afilado y curvo además su ojo es color naranja. Le gusta comer insectos, semillas y fruta. También acostumbra hacer sus nidos en los nopales del campo ¿has visto alguno? Hernández S., Loza J. y Torres, A. (2010)
Tla oc tiquihtlacoah in cuauhtlah... In molotl ayocmo mochantiz... Ce tetzahuitl in tlazohlli ihuan tlhuelilocca cuauhtequiliztli. “Si el bosque sigue siendo depredado... El gorrión serrano ya no tendrá donde vivir, la contaminación y la tala desmedida es un mal augurio para él”	Este pájaro es una especie endémica de México, es triste que actualmente se encuentre amenazado ya que su hábitat cada vez es de menor extensión. Hoy en día sólo se encuentra en los pastizales de Malacachtepec Momozco (Milpa Alta) en los límites de CDMX, Estado de México y Morelos. Hernández S., Loza J. y Torres, A. (2010)

Tla oc tiquihtlacoah in cuauhtlah... In ixtletototl ayocmo mochantiz... Ce tetzahuitl in tlazohlil ihuan tlahuelilocca cuauhtequiliztli. “Si el bosque sigue siendo depredado... Ese ojo lumbre ya no iluminará el camino, ya no tendrá donde vivir, la contaminación y la tala desmedida es un mal augurio para él”	Este pájaro mide entre 15 y 17 cm, le gusta vivir en los bosques de pino, pino/encino, pastizales y arbustos. Su cuerpo es de color gris, su espalda es de color marrón pero cuando vuela se le ve el interior de sus alas que son de color blanco. ¡Increíble! ¿Verdad? Le gusta andar en solitario aunque en invierno se reúne con sus amigos. Hernández S.,Loza J. y Torres, A. (2010)
Quilmach in ihcuac calampa xoxochitlah patlantiquiza ce huitzilin... Yeh ce miccatzitzin in mitztlahpaloco. “Dicen que cuando un colibrí aparece en tu jardín... significa que alguien que ya murió vino a visitarte”	Esta pequeña ave mide entre 7 y 9 cm. Les gusta mucho comer el néctar de las flores ¿te imaginas su sabor? ¿Será dulce, ácido o amargo? Esta singular ave era muy importante para los antiguos mexicanos, incluso existía una divinidad que llevaba su nombre ¿has oído hablar de Huitzilopochtli? Hernández S.,Loza J. y Torres, A. (2010)
Quil in queman timocuezohua ihuan monahuac ahci in chichiltototl... Niman monequi ma timoyolchicahua ma timoyollali “Dicen que cuando te sientes triste y se aparece el cardenalito... es una señal para recuperar la fuerza y el ánimo”	Te contamos un poco acerca de este singular amigo de color rojizo, el cual es muy pequeño y parece que en su carita lleva un antifaz oscuro, si lo miras bien es como si se hubiera echado gel en sus plumitas porque se le ve como una colita en la cabeza. Le gusta vivir en muchos lugares, desde Estados Unidos hasta el centro y sur de América, le gustan los bosques, las áreas con pocas casas y edificios y los espacios abiertos. ¿Sabías que le dicen papamoscas? ¡¡¡Es porque le gusta comer insectos!!! (CONABIO, 2025)

3.- Sembrar

Los paisajes sonoros de cada canto de ave, así como su entorno natural se ampliaron con las grabaciones de los tetzahuitl en náhuatl y español. Dichos paisajes sonoros serían resguardados en un circuito que permite reproducir audios en mp3, consta también de una bocina. Toda la tecnología se resguarda en 5 nidos realizados con vara de junco y que fueron colocados de manera circular para evocar el bosque.

Dentro de la caminata, consultamos a los compañeros y compañeras. Cada nido es activado a través de un sensor de movimiento generando así un pequeño bosque en cualquier lugar en donde se instale, a manera de homenaje a la palabra no únicamente hablada, sino aquella que resguarda el bosque desde toda su inmensidad y tiempo.

Colaboramos con el área de exposiciones de Alas y Raíces para este fin, a través de Claudia Nuncio tuvimos todas las facilidades para dar forma y sentido a esta intención colectiva. El primer momento de vida de la instalación sonora/textil fue en el Festival para infancias “Revuelo” en el cual, se realizaron 2 activaciones que constaron de un recorrido a ciegas para reconocer y guardar en la memoria sonora de cada persona, los sonidos de cada una de las aves, así como su tetzahuitl.

4.- Echar montón

Para esta fase continuamos con la colaboración de Alas y Raíces, por lo cual la instalación sonora/textil pudo ser colocada en diversos espacios como:

- Museo Numismático Nacional, en la temporada de verano 2024.
- Centro Cultural España, en el Marco del Encuentro “El amate y el cenizontle” 2024.
- Biblioteca México, en el Jardín de los sentidos.
- Museo de arte San Pablo, Puebla en el marco de la exposición colectiva “Semillas y Cenizas” 2025.

Nos interesa establecer un puente entre los territorios, ya que como mencionamos al inicio la modernidad nos ha desvinculado de los entornos naturales y hemos normalizado los paisajes sonoros urbanos. A través de este pequeño esfuerzo creativo colectivo hacemos un llamamiento a nuestra escucha y sensibilidad profunda.

Decidimos nombrar cada una de las fases de este proceso como el proceso de la siembra de una milpa. El siguiente paso sería que la milpa crezca y desyerbemos para que tras unos meses surja la cosecha. Al hablar de un proceso de largo aliento aún no llegamos a esas fases pues nos hace falta seguir echando montón en colaboración de las Brigadas que generosamente nos acercaron y vincularon con los saberes profundos del bosque.

C



REFERENCIAS

- CONABIO. (s. f.). *Mosquero Cardenal*. Enciclovida. Consultado el 1 de julio de 2025.(<https://enciclovida.mx/especies/8014056>)
- Galarza, J. (1982). *Dibujos Tradicionales de Santa Ana Tlacotenco*. CIESAS.
- Hernández S., Loza J. y Torres, A. (2010) *Flora y fauna de Milpa Alta*. 2da Edición. Atoltecayotl Ediciones.





Bandera textil – obra de Florencia Herce.



DESEMBOCADURA

RELATO DE UNA BANDERA BORDADA PARA LA DEFENSA DEL TERRITORIO

Florencia Herce y Pietro De Biase

“Queda decretado que, desde ahora, vale la verdad,
que, desde ahora, vale la vida,
y que, tomados de las manos,
trabajaremos todos por la vida verdadera.”
Thiago de Mello, poeta amazonico

El bordado a mano como artesanía, expresión artística y lenguaje textil es una técnica ancestral que, en esta experiencia, se pone al servicio de la ecología y se transforma en gesto político. Desde el cruce de esta práctica artística y el activismo ambiental nace esta bandera bordada que intenta crear una cartografía afectiva y vital de la desembocadura del río Amazonas. Punto de partida o referencia central desde donde se esparcen imágenes, consignas y presencias que homenajean a quienes dedican y dedicaron su vida a proteger las culturas, la biodiversidad y los ecosistemas del planeta. Esta experiencia nace de una investigación colaborativa entre Pietro De Biase –abogado ambientalista brasileño– y Florencia Herce –artista textil argentina–, donde el conocimiento se transforma en puntadas y la memoria en tejido imperecedero.

En sus ramificaciones bordadas, se entretajan vidas humanas e interespecies: peces, jaguares, árboles de sumaúma, mariposas, corales, frutas nativas y casas palafitas. Un cauce que conecta biodiversidades, culturas, luchas y memorias.

La pieza se desarrolla desde un trabajo artesanal y también desde una investigación ambiental política y amorosa. Fue construida desde el lenguaje textil que se alimenta de luchas y símbolos compartidos con la espera del proceso artesanal como telón de fondo. Entendiendo el arte como herramienta para dar forma a la memoria y para proyectar nuevos futuros posibles.

La desembocadura del río Amazonas en el océano nos urge e interpela, desplegando una geografía viva donde se entrelazan luchas, identidades y símbolos. La misma desembocadura que hoy es un territorio en disputa, codiciado como la última frontera de exploración petrolera en territorio brasileño y que alberga una biota submarina singular y aún poco estudiada. Esta región fue escogida como telón de fondo para este bordado como una forma de honrar los movimientos y luchas socioambientales por la protección de los territorios, por la justicia y por el buen vivir, lejos de los combustibles fósiles y de la minería.

En el cauce del río navegan los rostros y voces de Raoni Metuktire, Marina Silva, Randall Arauz, Sylvia Earle, Davi Kopenawa Yanomami, Chico Mendes, Andres Carrasco, entre otros defensorxs de la tierra que conjugan sabiduría ancestral y rigor científico. Esta travesía –donde el activismo, el campesinado y la academia convergen– queda abierta en estas páginas como invitación a imaginar, recordar y actuar. Porque bordar memoria es también bordar futuro. ¿Qué nuevas historias deseamos que florezcan en los bosques que aún resisten?

GLOSARIO DE REFERENCIAS BORDADAS **(Bandera textil – obra de Florencia Herce)**

1. Raoni Metuktire

Líder indígena del pueblo Kayapó, símbolo mundial de la defensa de la Amazonia. Su lucha y palabra protegen territorios ancestrales y frenan la destrucción ambiental.

2. Cupuaçu

Fruto amazónico con pulpa aromática, utilizado en alimentación y cosmética. Es símbolo de la diversidad y riqueza de la selva que alimenta sin destruir.

3. Arara Azul

Ave emblemática de la Amazonia, en peligro por el tráfico ilegal y la deforestación.

4. Marina Silva

Ambientalista, política brasileña representa la lucha popular por políticas ambientales justas.

5. Arara

Nombre común para varias especies de guacamayos. Su vuelo colorido atraviesa la selva, anunciando vida en peligro.

6. Randall Arauz

Biólogo costarricense defensor de los océanos, especialmente de las tortugas marinas. Militante contra la pesca de arrastre.

7. Tortugas

Habitantes ancestrales del agua. Su lenta marcha recuerda que cuidar lleva tiempo y constancia.

8. Delfín rosa de la Amazonia

Espíritu del río. Mamífero sagrado para muchos pueblos, afectado por la contaminación y la minería ilegal.

9. Sylvia Earle

Científica y exploradora marina estadounidense. Pionera en la defensa de los océanos como espacios de vida.

10. Corales en la desembocadura del Amazonas

Ecosistema único y recientemente descubierto. Su existencia prueba que los ríos y los mares dialogan y se cuidan mutuamente.

11. Manatí

Mamífero acuático tranquilo, símbolo de ternura y fragilidad. Sus hábitats están en retroceso por acción humana.

12. Ballenas jorobadas

Migran miles de kilómetros cada año. Son memoria viva de los mares.

13. Barco de pesca tradicional en el mar

Representa la soberanía alimentaria y el conocimiento popular. Pescar sin destruir es también una forma de cuidado.

14. Araponga da Amazônia

Nombre afectivo que designa a un ave amazónica de plumaje vibrante

15. Dourada Amazónica

Pez migratorio esencial para las economías de la región y la salud del ecosistema fluvial. Depende de ríos libres de represas.

16. Davi Kopenawa Yanomami

Portavoz del pueblo Yanomami. Su sabiduría ancestral es una guía para repensar el vínculo con la naturaleza.

17. Buriti

Palmera de vida. Su fibra, fruto y sombra sostienen comunidades enteras.

18. Casas palafitas

Arquitectura ancestral adaptada al río. Son ejemplo de cómo habitar sin dañar.

19. Vitória Régia

Flor sagrada para los pueblos indígenas de la región amazónica, especialmente los de la etnia Tupi-Guaraní. Su enorme hoja flota como altar del agua.

20. Flor de cupuaçu

Pequeña y fuerte. Como las luchas que florecen en territorios hostiles.

21. Chico Mendes

Recolector de caucho, líder sindical y mártir ambiental. Su vida defendió la selva desde adentro.

22. Flor Ceiba Pentandra (Sumaúma)

Árbol gigante considerado sagrado. En sus ramas anidan aves, en su sombra descansan pueblos.



23. Uirapuru

Pájaro amazónico cuya canción es leyenda. Su canto breve anuncia encuentros y transformaciones.

24. Mutum de penacho

Ave emblemática del bosque tropical, en amenaza crítica. Su presencia bordada llama al cuidado urgente.

25. Movimiento de los Trabajadores Rurales Sin Tierra (MST)

Organización campesina de Brasil que defiende la tierra, la soberanía alimentaria y la justicia social.

26. Pez Loro

Constructor de arrecifes. Con su pico tritura coral muerto y crea arena. Guardianes invisibles del equilibrio marino.

27. Rachel Carson

Bióloga y escritora. Su libro Primavera Silenciosa denunció el uso de pesticidas y marcó el inicio del ambientalismo moderno.

28. CONAQ – Coordenação Nacional de Articulação de Quilombos

Organización que articula comunidades afrodescendientes en Brasil. Lucha por la tierra, cultura y dignidad.

29. Jaguar

Felino sagrado. Su andar silencioso recorre la selva, pero su hábitat es cada vez más estrecho.

30. Andrés Carrasco

Científico argentino. Denunció el impacto del glifosato en la salud humana. Su voz enfrentó al agronegocio.

31. Mariposa

Símbolo de transformación. Las mariposas indican el estado de salud de un ecosistema.

32. Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB)

Movimiento que lucha contra las represas que inundan territorios, expulsan poblaciones y destruyen ríos.





33. Serpiente

Guardián de saberes antiguos. En muchas culturas, representa transformación, medicina y fuerza vital.

34. Fruto de guaraná

Fruta energética de la Amazonia, cultivada por pueblos originarios. Comercializado globalmente, muchas veces sin justicia.

35. Alessandra Korap

Lideresa indígena Munduruku, defensora activa del río Tapajós y los derechos de su pueblo frente al extractivismo.

36. Sumaúma (Ceiba)

El "árbol madre" de la selva. Altísima, poderosa, generosa. Su existencia encarna la arquitectura del bosque.

37. Berta Cáceres

Activista hondureña, asesinada por defender el río Gualcarque de una represa. Su lucha es semilla.

38. Açaí

Fruta sagrada de las tierras húmedas, símbolo de abundancia. Fuente de alimento y de ingreso para pueblos amazónicos.

39. Irmã Dorothy

Monja católica que luchó junto a los campesinos sin tierra en el norte de Brasil. Fue asesinada por defender el bosque.

40. Ari Uru Eu Wau Wau

Líder indígena brasileño, asesinado por proteger el territorio de su pueblo. Su muerte denuncia la impunidad.

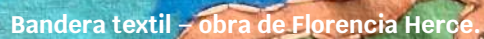
41. Tuyra Kayapó

Joven lideresa indígena que representa una nueva generación de defensoras de la Amazonia.

42. Conselho Nacional das Populações Extrativistas

Organización creada por Chico Mendes para defender el modo de vida de quienes recolectan frutos, caucho y semillas sin dañar la selva.







Archivo de la sociedad cooperativa Chiwik Tajsál fotografiada por León Felipe Mendoza Cuevas

SEMBLANZAS

Amparo Albalat Botana

Se formó como bióloga y más adelante cursó la Maestría en Ciencias en Agroecosistemas Tropicales. Obtuvo el grado de doctora en Ciencias en Desarrollo Rural por la Universidad Autónoma Chapingo. Actualmente colabora como docente-investigadora dentro de la Especialidad Nacional para el Bienestar Comunitario en Agroecologías y Soberanías Alimentarias (ENBC-ASA). Sus intereses se entretajan entre la geografía humana, la antropología social, las pedagogías críticas, las agroecologías, los feminismos, las prácticas narrativas y la ecología política. Disfruta leer novelas, escuchar podcasts y compartir su día a día con gallinas, conejos, un par de perros, un gato, abejas nativas y un pequeño huerto en casa

Antonia Isaacson Labarthe

Es artista gráfica, gestora cultural y mediadora chilena radicada en Coatepec, Veracruz (México). Estudió Artes Visuales en la Universidad de Chile y realizó especialidades en Gestión Cultural y Fotografía Digital en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente cursa la Maestría en Educación para la Sustentabilidad e Interculturalidad (MEIS) en la Universidad Veracruzana, donde colabora con la Red de Huertos Educativos y Comunitarios de Xalapa. Su trabajo entrelaza artes, educación, ecología y prácticas comunitarias desde una perspectiva colaborativa y feminista. Es cofundadora de Red Mediación Artística, organización chilena que impulsa espacios pedagógicos y de creación colectiva, y gestiona su estudio Animala, dedicado a proyectos editoriales y educativos.

Adriana Raggi Lucio

Doctora y Maestra en Historia del arte por el Posgrado en Historia del Arte de la UNAM. Licenciada en Artes Visuales en la FAD, UNAM. Es Investigadora Nacional nivel I del SNI. Fundadora de la Editorial Mitote con la que trabaja prácticas artísticas editoriales y propone una educación en comunidad, anticolonial y amorosa. Co-editó con Gabriela Piñero el libro ¿Con qué trabaja la educación artística? Ha publicado seis artículos en revistas indizadas y cinco capítulos de libros.

Bitácora de aguas

Es un proyecto de pensamiento, práctica y creación de espacios y contenidos desde las epistemologías de los feminismos del sur, que se gesta el 2014 en el Valle del Akunkawa, Chile. Se plantea afectiva y políticamente para la creación de comunidades creativas y espacios de afectos, generando acciones colectivas desde las experiencias artísticas situadas, sensibles y colaborativas a través de las pedagogías populares feministas. Compartiendo el hacer como un ejercicio de memoria y reparación, tanto personal como colectiva utilizando diversas prácticas como el textil, el dibujo, el movimiento y la palabra de manera situada, potenciando la mirada reflexiva y crítica, el mutuo cuidado, la defensa y la sanación de los cuerpos-aguas-territorios, como llamado a la descolonización y transformación colectiva.

Carolina Estrada García

Gestora cultural (Guanajuato, 1999), curiosa y rastrera. Actualmente se dedica a cuidar y cultivar espacios para las escrituras colectivas en relación con procesos y sensibilidades vegetales para el aprendizaje acompañado. Basa su práctica en el diálogo entre arte, literatura y ecología. En 2022 sembró Escrituras vegetales, un espacio de reflexión, creación e investigación abierta y colaborativa en torno a la observación vegetal desde nuestro ser humanx. A partir de actividades, especulaciones y procesos colectivos, Escrituras vegetales busca descentrar a la razón como lugar único para la escritura, y generar textos desde puntos de encuentro para el pensamiento no-sensible tradicional.

Chiwik Tajsál

Sociedad cooperativa conformada principalmente por mujeres artesanas mahseual, estudiantes y profesionistas que promueven la identidad para generar desarrollo auto sustentable de acuerdo con el contexto en busca de mejorar condiciones de vida. Se rige bajo diversas áreas de trabajo con bibliotecas vivas a través de recorridos de bio aulas; comunicación comunitaria Talocan liderada por jóvenes; cuidados de la salud; ofrece acompañamiento desde el área de Prácticas Narrativas; cuenta con una escuelita Chiwik; contribuye al fortalecimiento de unidades de producción familiar. La cooperativa siempre busca la manera de promover y fortalecer el empoderamiento de diversas mujeres a nivel personal, de género, y a través de la independencia económica desde la revaloración cultural. Por medio de la reflexión colectiva, busca la dignificación como proceso de liberación y de integración a alternativas de vida que promueva el “buen vivir”, es decir, el bienestar individual a partir del bienestar social y del medio ambiente en armonía, considerando al territorio que la habita como madre tierra y no como recurso natural.

David Jaramillo

Realizador audiovisual con formación en fotoperiodismo, trayectoria que lo ha llevado a especializarse en video documental y periodismo audiovisual. Ha desarrollado videoreportajes de investigación para televisión y plataformas digitales, así como proyectos de cine documental. En 2013 dirigió y produjo Cuatro Ciénegas, largometraje presentado en la FIL Guadalajara (2018) y seleccionado en el FICG33 y el Festival de Zaragoza (España, 2019), entre otros espacios. Ha colaborado con equipos del CCC y la ENAC UNAM. Se desempeñó como gerente de producción en SAE Institute, coordinando al staff para producciones audiovisuales. Reforzó su experiencia en producción y postproducción en TV UNAM y N+Focus, de Televisa.

Débora Passos

Nasceu em Teresina - PI, em 1988. Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade de Brasília em 2012, pesquisou desenho e fotografia, e é arte-educadora em exposições desde 2009. O corpo, a memória, a ancestralidade e os diálogos entre corpos femininos e vegetais são os assuntos nas suas pesquisas poéticas atuais (série Seio e série Ginófitas), através do bordado livre, desenho e aquarela. Participou de exposições coletivas em Brasília (Museu Nacional, Caixa Cultural, Pé Vermelho, DeCurators etc.) e no MAC Niterói.

Dulce Chacón

(Ciudad de México, 1976) www.dulcechaconart.com

Estudia Artes visuales de 1994-1998. En 2019 cursa el Diplomado de Ilustración para la ciencia, y en 2022-2024 la Maestría en Investigación en docencia en arte y diseño, en la FAD, UNAM. Integrante del colectivo de Arte Atlético, 1998-2003. Ha exhibido en más de cien exposiciones en foros nacionales e internacionales. Fue becaria en México del Programa Bancomer MACG Arte Actual 3ª edición, 2012-2014 y CONAHCYT, 2022-2024. Obtuvo el patrocinio para proyecto expositivo 2025 de Fundación JUMEX, Arte contemporáneo. Miembro del SNCA, Fonca. Desde 2018 desarrolla el proyecto de investigación "Cuadernillo de dibujo". Vive y trabaja en la CDMX.

Erika Karina Jiménez Flores

Temachtiani ihuan ihquitini (Formadora comunitaria y tejedora). Originaria del pueblo de Tlaxiátemalco, Xochimilco, Ciudad de México. Estudió la Maestría en Artes y Diseño (PAD UNAM) y el curso de Formación de Profesores en Lengua y Cultura Náhuatl en la ENALLT/UNAM. Ha sido docente en la Universidad Intercultural del Estado de México, Escuela Nacional de Lenguas, Lingüística y Traducción ENALLT UNAM, Facultad de Artes y Diseño (FAD-UNAM), así como tallerista en el Centro de las Artes San Luis Potosí, en el Centro Especializado para Adolescentes Femenil como parte del programa FARO Tutelar, en FARO Tláhuac SECULT CDMX, Centro Cultural España MX, Museo de Arte Moderno, entre otros. Formó parte del Comité Organizador del Festival Anual de Textiles (Ediciones 1 a 3). Participó como ilustradora en la elaboración de materiales didácticos para la enseñanza de la lengua náhuatl en la ENALLT/UNAM así como en el proyecto "El Color de la Pobreza" en colaboración con Pie de Página. Actualmente trabaja en el proyecto Tintes "El Duraznito" el cual está dedicado a la memoria de su abuelo campesino Manuel Jiménez así como a la de las manos chinamperas de la región. (@akire_huauhtli)

Fernando Lomelí Bravo

Investigador y artista multimedia. Botánico lírico. Indaga relaciones y conflictos entre tecnología, ecología, cuerpo, sociedad y prácticas artísticas. Desarrolla procesos educativos y de creación colectiva desde el arte, la tecnología y con el medioambiente. Es Licenciado en Composición y Maestro en Tecnología Musical por la Facultad de Música de la UNAM; actualmente cursa el Doctorado en el área de Tecnología Musical de la misma institución. Participa en diferentes procesos artísticos-comunitarios, de educación ambiental, elaboración de tecnologías colectivas, artes sonoras y agroecologías en Michoacán, Puebla y la CDMX.

Florencia Herce

Nació en Los Toldos, provincia de Buenos Aires, Argentina. Actualmente vive en el barrio de Balvanera de la Ciudad de Buenos Aires. Formada en sociología y en curso de la carrera en profesorado de Geografía. Desde la adolescencia se dedica al trabajo textil, iniciado a partir del aprendizaje familiar (materno) y comunitario en el pueblo. Comenzó tejiendo en dos agujas, haciendo prendas de abrigo y con el tiempo fue incorporando la pintura y el bordado a mano sobre tela como lenguajes principales en su práctica.

Gabriela Mutti

(Brasília, 1995), sou artista multimídia, brasileira, graduada em Artes Visuais pela Universidade de Brasília (2015 - 2019), resido e trabalho na região centro-oeste, Brasília, Brasil. São interesses poéticos os costumes e brincadeiras populares, a artesanía popular, a preservação e observação da natureza, a manifestação de símbolos e signos.

Isabella Alves

Nació en Recife, Brasil, y desde hace tres años vive entre Ciudad de México y Oaxaca, donde desarrolla su investigación La Sabiduría Textil y cursa la maestría en Artes Visuales en la Universidad Nacional Autónoma de México. Encuentra en la práctica textil una vía cosmopolítica contracolonial generadora de vínculos. Es artista visual, investigadora y diseñadora con una trayectoria transdisciplinar que cruza arte, feminismo afrolatinoamericano y educación popular. Ha desarrollado talleres de bordado con mujeres, creado recursos gráficos para proyectos políticos y culturales, y colaborado con organizaciones feministas y de activismo social. Ha participado en exposiciones, residencias y talleres en distintos contextos. A lo largo de su trayectoria ha recibido diversos premios en arte y diseño.

Janaú

Artista visual, educadora e escritora. É Mestre em Educação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Publicou em livros de poesia, antologias, revistas de arte e literatura. Pesquisa a linguagem, a memória e os saberes originários de Abya Yala.

Julio Guillermo Rojas Roque

Cuicamatini ihuan temachtiani (músico y formador comunitario). Julio es artista e investigador multidisciplinario, ha realizado estudios de Sociología en FCPyS, UNAM 2012, realizó el Diplomado en creación sonora con nuevas tecnologías en el Centro Mexicano de la Música y el Arte sonoro (CMMAS) Morelia 2015, así como talleres, seminarios y diversos cursos en la Unidad de Vinculación Artística (UVA), UNAM, Fábrica de Artes y Oficios de Oriente (FARO de Oriente), la Central del pueblo, Ex-teresa Arte Actual, Centro de Investigación Coreográfica (CICO), Laboratorio Arte Alameda, entre otros. Se ha desempeñado como realizador audiovisual presentando sus piezas en México, España, Alemania y Francia. Ha colaborado en cortometrajes, documentales y proyectos audiovisuales haciendo sonido directo, diseño sonoro y musicalización, actualmente se encuentra trabajando en el diseño sonoro de un largometraje que lleva por título “El ladrón”. Forma parte del ensamble de improvisación sonora “SLV”. Ha sido formador comunitario en el Rule Comunidad de Saberes, SECULT CDMX y recientemente ha colaborado con diversos proyectos en Alas y Raíces SECULT Federal. (@deadbug_circuits)

La Colectiva Malacate es una organización autónoma y autogestiva fundada por la antropóloga Karla Pérez Cánovas, integrada por mujeres tejedoras y bordadoras de las regiones Altos y Selva del estado de Chiapas, México. Su labor se enfoca en la reactivación de técnicas y diseños textiles tradicionales y antiguos, así como en el acompañamiento y fortalecimiento de mujeres de pueblos originarios que viven en contextos de violencia. La colectiva impulsa diversas líneas de investigación y acción, entre las que destacan: la práctica textil como medio de transmisión y resistencia cultural; la reactivación de técnicas y diseños tradicionales y antiguos en la región Altos y Selva de Chiapas, México;

la protección de los saberes y conocimientos tradicionales y las expresiones culturales; la relación entre territorio, cuerpo y patrimonio biocultural; la reflexión sobre las relaciones interculturales en torno a la práctica textil; y la reflexión sobre problemáticas sociales en torno a la práctica textil y vida cotidiana de las tejedoras y bordadoras de Los Altos de Chiapas. Además, la Colectiva Malacate ha sido un espacio abierto para el intercambio de saberes entre mujeres artesanas y médicas tradicionales de Abya Yala, así como para el desarrollo de investigaciones colectivas llevadas a cabo por estudiantes interesadas en enfoques etnográficos desde una perspectiva situada y colaborativa.

Liliana Filomeno Ortiz

Mujer indígena nahua, originaria de Hueyapan, Puebla. Artesana y artista textil especializada en el teñido con tintes naturales. El arte de Liliana es una fusión de tradición e innovación, refleja la riqueza textil de su comunidad indígena y su visión contemporánea. A través del tejido, el bordado y el teñido con plantas, crea obras narrativas y simbólicas que invitan a reflexionar sobre nuestro lugar en el mundo y nuestra relación con la naturaleza y el territorio.

Uno de sus valores fundamentales es la puesta en práctica de la sostenibilidad en todos los procesos creativos que realiza, por lo que fundó el Jardín Tayol, un lugar para investigar, conservar y cultivar plantas tintóreas de manera orgánica para crear sistemas circulares.

Lívia Moura VAV

É artista visual conhecida por suas pinturas em grande escala feitas com tintas naturais que fazem parte de importantes coleções de arte brasileira. Em 2013 criou a plataforma de arte cosmopolítica VAV-Vendo Ações Virtuosas que, em 2023, foi reconhecida pelo Ministério da Cultura Brasileira como Ponto de Cultura e Memória Rural. Desde então, a VAV ganhou 7 prêmios pela sua contribuição pelo resgate do patrimônio imaterial da zona rural de Minas Gerais. A artista é doutora em estudos contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense.

Lizbeth González Alonso

Es una mujer purépecha, docente, promotora cultural, y artesana por tradición. Es cirujano dentista por la UMSNH y estudiante de Arte y Patrimonio Cultural en la Universidad Intercultural Indígena de Michoacán. Es fundadora del proyecto UANHASÍ (“piña de pino”), que impulsa el arte textil como forma de resistencia, el comercio justo y empoderamiento femenino. Su trabajo busca visibilizar las memorias y saberes femeninos de la comunidad, lengua, salud, patrimonio cultural y tejiendo puentes entre generaciones, territorios y lenguas.

Marina Fossa de Camargo

É pesquisadora, filósofa, educadora, artista e mãe. Doutoranda e mestra em Filosofia pela UFABC, e bolsista CNPq, possui formação plural transdisciplinar, incluindo, além da filosofia, educação, história e teoria da arte, música, teatro, produção cultural, dança, palhaçaria e performance. Conta com mais de 20 anos de experiência na área da educação, trabalhando com crianças e adultos, em escolas tradicionais, iniciativas educacionais democráticas, iniciativas locais independentes e centros culturais no Brasil e no Uruguai. Interessada em pensar Ética e amor na contemporaneidade, busca também ampliar o alcance das vozes de povos originários brasileiro. E-mail para contato: cristal.marinafossa@gmail.com

Ofelia Contreras Uribe

Artesana y danzante. Vive a las faldas del volcán Iztaccíhuatl en San Rafael, municipio de Tlalmanalco. Su trabajo artesanal, centrado en el bordado, está profundamente vinculado con la cosmogonía azteca-mexica, especialmente a través de elementos tomados de códices del México antiguo. Trabaja con reciclaje de textiles y crea indumentaria ceremonial para la danza conchera, tradición que ha heredado de su linaje familiar y en la cual ocupa el cargo de jefa capitana.

Pietro De Biase

Abogado ambiental brasileño especializado en financiamiento climático y gobernanza forestal. Ha trabajado en la intersección entre derecho, política y negociaciones multilaterales, apoyando mecanismos innovadores como REDD+ jurisdiccional. Con experiencia en la articulación entre gobiernos, sector privado y sociedad civil, Pietro se centra en construir alianzas que protejan los bosques tropicales, fortalezcan a los pueblos indígenas y comunidades locales, y promuevan soluciones climáticas justas. En 2023, Pietro curó una exposición en el Espace Frans Krajcberg en París, dedicada a artistas comprometidos con la protección de la selva amazónica en Brasil y Guayana Francesa, en diálogo con movimientos socioambientales amazónicos.

Sofia Ramos

É uma artista amazônica, do estado de Roraima, e residente em Brasília. Sua investigação artística parte da criação de espaços de participação que vinculam Objetos de Aprendizagem Poética (OAP). A partir da reciclagem, Sofia faz uso da sucata coletada na cidade como suporte de seus objetos, questionando o atual sistema mercantil ao deslocar descartes da rua para lugares coletivos de afeto lúdico que compartilham da arte e da pedagogia.

Úrsula Lascurain Holguín

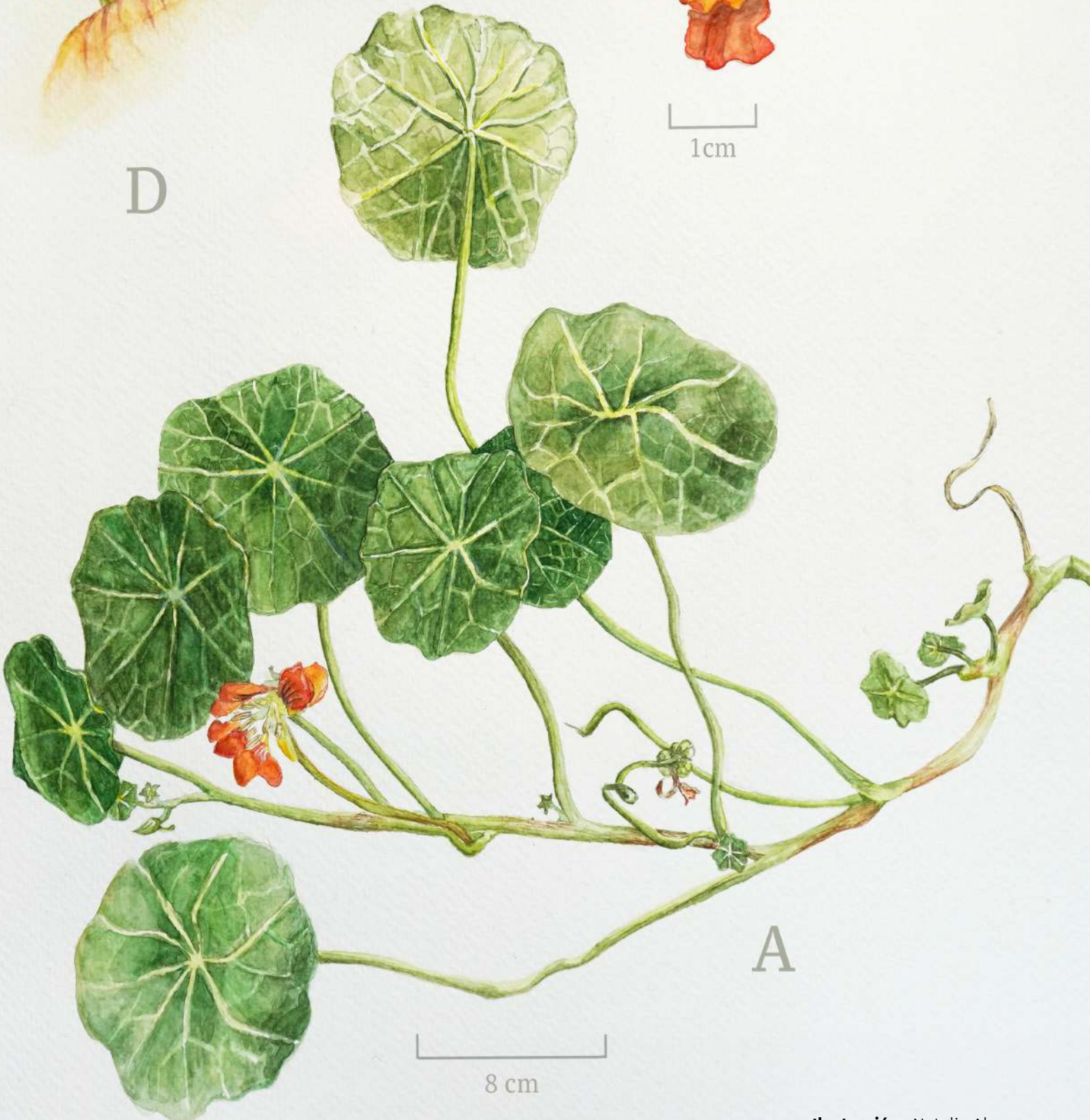
Es diseñadora industrial por la Universidad Autónoma Metropolitana, con una trayectoria centrada en el diseño social como herramienta de transformación comunitaria. Ha tenido una trayectoria polifacética en el diseño, en áreas de diseño textil, moda, mobiliario, producto, también ha colaborado en proyectos socioambientales con diversas organizaciones. Fundó en 2009 la colectiva “El Gato con Los Pies de Trapo” un proyecto social y de diseño conbordadoras Chamulas en Chiapas, y desde 2016 dirige su propio estudio de diseño y experimentación, principalmente textil. También se desempeña en el diseño de producción y vestuario en artes escénicas, con obras presentadas a nivel internacional. Ha explorado la fotografía como medio artístico, participando en exposiciones en México y Nueva York. Actualmente, cursa una maestría en la Universidad Veracruzana y un diplomado en Diseño Latinoamericano, Decolonial e Inclusivo, por la Universidad de Río Negro, Argentina. Es docente de diseño en la Universidad Anáhuac Xalapa y anteriormente en la Universidad Gestalt de Diseño.



D



1cm



A

8 cm