XLETRA

Vol. II, Núm. 1

Entramados del quehacer artístico: procesos, métodos y experiencias

Jordi **Albert Gargallo**, editor
Sergio **Quintanar García**, coeditor

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

Xletra
Volumen II, número 1
Julio de 2026
Publicación semestral

Título del número:
Entramados del quehacer artístico: procesos, métodos y experiencias

Editada por:
Jordi Albert Gargallo
Sergio Quintanar García

Consejo Editorial:
Juan de Dios Barrueta Rath
Marco Aurelio Díaz Güemez
José Valentino Ruiz-Resto
Diego Salas Avilés

Los artículos publicados son responsabilidad exclusiva de sus autores y no necesariamente reflejan la postura institucional. Se permite la reproducción de los contenidos siempre y cuando se enuncie su procedencia y se mencione su autoría.

Xletra, vol. II, núm. 1, julio de 2026, es una publicación semestral editada por la **Universidad de las Artes de Yucatán**, a través de la Dirección de Investigación, calle 55, núm. 435, Col. Centro, C. P.: 97000, Mérida, Yucatán, México. Teléfono **9999301490, ext. 29362**. Página electrónica de la revista: https://www.investigacion.unay.edu.mx/index.php/xletra. Correo electrónico: **investigacion@unay.edu.mx**. Editor responsable: **Jordi Albert Gargallo**. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo **No. 04-2026-080511253500-102**, ISSN: **(en trámite)** — ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: **Sergio Quintanar García**, Dirección de Investigación, calle 55, núm. 435, Col. Centro, C. P. 97000, Mérida, Yucatán, México. Fecha de última modificación: **10 de noviembre de 2026**. Tamaño del archivo: **4.14 MB**.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

Índice

Editorial 2

Investigación en artes. Autognosis y proceso creativo 5

María Esperanza Rodríguez Zaragoza

Todo arte fue contemporáneo: principios didácticos para una enseñanza emancipatoria de la historia del arte 23

Leticia A. Fernández Vargas

Habitar el umbral. El arte como forma liminar de conocimiento en Maria Grazia Carriero y Sofía Echeverri 37

Giuliana Schiavone

Constelaciones de lo geológico en la cultura visual del siglo XXI. Entramados transdisciplinares 54

Fernando Adrián Tenreiro Lazo

Sujeto del *drag* callejero en Progreso, Yucatán: una articulación situada entre política, género y arte 79

Daniel Isaías Ancona Cobá

El camino a la colectividad, ¿una utopía? 96

Jorge Viñas

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

Editorial

Con el número que el lector o la lectora tiene en sus manos, *Cuadernos de Investigación Artística* adopta oficialmente una nueva denominación: *Xletra.* Expresamos nuestro agradecimiento a Marco Aurelio Díaz Güemez, actual director de Artes Visuales de la Universidad de las Artes de Yucatán (UNAY), por proponer este nombre triplemente singular —en grafía, fonética y significado—, con el que buscamos consolidar una identidad editorial más clara y reconocible.

De manera inmediata, la palabra Xletra remite a la estación de ferrocarril homónima edificada a inicios del siglo XX sobre la línea ramal que conectaba las localidades de Acanceh y Sotuta, en Yucatán, México. No obstante, señala Díaz Güemez, el nombre adquiere una especial carga simbólica por su manifiesto origen mestizo —la palabra muestra, en efecto, trazas del maya y el español—[1]; asimismo, se vincula con el proceso de expansión ferroviaria que tuvo lugar en Yucatán a partir del último tercio del siglo XIX, estimulado por el auge de la exportación henequenera. La UNAY no es ajena a este proceso: sus actuales instalaciones —la otrora Estación Central de Ferrocarriles de Mérida, en funciones hasta la década de 1980— conservan las huellas materiales y simbólicas de esa historia.

Los editores recibimos con entusiasmo el nombre, que dialoga con el panorama regional y expresa la vocación de esta revista de acoger y proyectar nacional e internacionalmente la investigación artística producida en Yucatán. Esto, claro está, sin dejar de dar cabida a propuestas enraizadas en otras latitudes, capaces de enriquecer las perspectivas y discusiones de nuestro contexto académico y cultural.

Si *Xletra* evoca una estación —entiéndase: un punto de cruce y circulación entre territorios—, este número propone, precisamente, un conjunto de recorridos por distintas formas de investigación artística. Bajo el título "Entramados del quehacer artístico: procesos, métodos y experiencias", se reúnen seis propuestas que permiten pensar este tipo de investigación como un entramado de prácticas, donde creación, reflexión, experiencia situada y metodología se interrelacionan de manera no lineal.

Las dos primeras están situadas en la práctica docente y presentan importantes potencialidades pedagógicas para la enseñanza en y sobre las artes.

María Esperanza Rodríguez Zaragoza propone una concepción de la investigación en artes centrada en la autognosis y el proceso creativo como vías para preservar el carácter crítico, poético y situado de la práctica artística. Desde una perspectiva relacional y multidimensional del ser humano, plantea cómo el ocio, el silencio y la "consciencia metodológica" (o consciencia

[1] La *x* inicial proviene de la ortografía del maya yucateco, donde representa el sonido /ʃ/; por ello, Xletra se pronuncia Shletra (/ʃletra/).

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

del propio hacer) constituyen condiciones de posibilidad para una investigación artística capaz de cuestionar las lógicas hegemónicas. Asimismo, articula el simbolismo, el juego y la *techné* como dimensiones fundamentales de la producción de conocimiento artístico.

Leticia A. Fernández Vargas propone, a partir de una investigación teórica y autoetnográfica, un modelo didáctico para la enseñanza de la historia del arte encaminado a la formación de artistas en educación superior. Desde el conocimiento situado, reivindica una pedagogía basada en la horizontalidad, el humor y la reflexión crítica sobre el poder con el propósito de transformar el aula en un espacio emancipatorio, donde el pasado artístico dialogue con las inquietudes y procesos creativos del presente.

Los dos artículos siguientes desplazan la atención hacia la interpretación crítica de obras y regímenes de visualidad, mediante la construcción de marcos conceptuales y metodológicos sugerentes.

Giuliana Schiavone examina las prácticas artísticas de Maria Grazia Carriero y Sofía Echeverri desde la noción de liminalidad como categoría estética, política y epistemológica. A través de un análisis comparativo, explora cómo ambas artistas articulan el cuerpo, la memoria, el territorio y el cuidado para activar formas contemporáneas de ritualidad, proponiendo la práctica artística como un espacio de producción de conocimiento, reparación simbólica y construcción de vínculos comunitarios.

Fernando Adrián Tenreiro Lazo explora la presencia de lo geológico en la cultura visual contemporánea mediante un experimento reflexivo inspirado en la metodología de las constelaciones de Walter Benjamin. A través del montaje de imágenes provenientes del cine, las artes visuales y otros campos del conocimiento, examina las relaciones entre geología, Antropoceno, ecología política y ecocinema, proponiendo la constelación benjaminiana como un dispositivo metodológico para pensar críticamente la materialidad, la visualidad y las posibilidades políticas del presente.

Finalmente, el número cierra con dos artículos que desplazan una vez más el foco, ahora hacia las dimensiones sociales, políticas y organizativas de la práctica artística, entendida como un espacio de producción de comunidades unidas por la experiencia, la sensibilidad y el ímpetu creativo.

Daniel Isaías Ancona Cobá analiza, a partir de una investigación etnográfica desarrollada en Progreso, Yucatán, la emergencia del *drag* callejero como expresión artística y sujeto político situado. Al articular perspectivas sobre género, disidencia sexogenérica, *performance* y acción colectiva, muestra cómo esta práctica configura espacios de visibilidad, pertenencia y resistencia, al tiempo que replantea las relaciones entre arte, comunidad y transformación social.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

Jorge Viñas reflexiona, partir de una escritura situada y de la experiencia del colectivo Eutheria Teatro, sobre la creación colectiva como práctica artística, forma de organización y espacio de producción de conocimiento. Al recuperar el proceso de creación de la obra *Vine a Rusia porque me dijeron que acá vivía un tal Antón Chéjov,* examina las relaciones entre memoria, colaboración y utopía, proponiendo esta última como un horizonte —situado, por definición, siempre "más allá"— que dirige la construcción compartida de los procesos creativos.

Podemos concluir destacando que los trabajos reunidos en este número muestran la diversidad de formas en que puede desplegarse la investigación artística: como reflexión sobre la práctica, como interpretación crítica de las imágenes, como producción situada de conocimiento o como experiencia colectiva capaz de transformar modalidades de hacer y habitar el mundo. Ese tejido de perspectivas es, precisamente, el entramado que *Xletra* busca poner en circulación.

Los editores

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

Investigación en artes. Autognosis y proceso creativo

María Esperanza Rodríguez Zaragoza

Universidad de las Artes de Yucatán

Resumen

En el artículo se propone que la investigación en artes se centre en la autognosis o autoconocimiento y en el proceso creativo, con la intención de preservar el carácter crítico, indeterminado, poético y situado del arte. Para lograrlo, es indispensable procurarse momentos de ocio (libertad frente a las exigencias del sistema dominante) y silencio (actitud receptiva). La autognosis nos revela como seres relacionales y multidimensionales, es decir, no como entes aislados, sino como nodos dentro de un entramado de posibilidades (realismo relacional-agencial); seres que se vinculan y relacionan a través de cuatro dimensiones interconectadas: la racional, la volitiva, la sensible y la espiritual. De este modo, se enfatiza que somos seres responsables de nuestros vínculos con lo humano y lo no humano. Así, en la práctica artística consciente conviven: lo simbólico, que tiene que ver con el uso de símbolos que transforman el mundo, uniendo lo sensible/regulado (extensional) con la intención/interpretación (intensional); el juego, que es una ritualidad seria, sagrada y libre que desafía las reglas del mercado y permite imaginar otras realidades; y la técnica (*techné*), entendida no como explotación o eficiencia instrumental, sino como los haceres que responden orgánicamente a nuestras propias formas de vida. Por tanto, la investigación artística es una relación simbiótica entre investigar y crear que busca anomalías en las lógicas hegemónicas a partir de la conciencia del propio hacer en el arte.

Palabras clave: investigación en artes, proceso creativo, autognosis, ser relacional, ser multidimensional.

Abstract

This paper proposes that research in the arts focuses on autognosis or self-knowledge and on the creative process, with the intention of preserving the critical, indeterminate, poetic, and situated character of the arts. To achieve this, it is essential to cultivate moments of leisure (freedom from the demands of the system) and silence (a receptive attitude). Autognosis reveals us as relational and multidimensional beings. We are not isolated entities, but rather nodes within a web of possibilities (relational realism). We are beings responsible for our bonds with both the human and the non-human, and we operate through four interconnected dimensions: the rational, the volitional, the sensible, and the spiritual. Within a conscious artistic practice, three elements coexist: the symbolic, which involves the use of world-transforming symbols that unite the sensible/regulated (extensional) with intention/interpretation (intensional); play,

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

which is a serious, sacred, and free rituality that challenges market rules and allows us to imagine alternative realities; and technique (*techné*), understood not as exploitation or instrumental efficiency, but as the activity that responds organically to our own ways of life. Thus, artistic research is a symbiotic relationship between inquiring and creating that seeks anomalies in hegemonic logics through the awareness of one's own making.

Keywords: artistic research, creative process, autognosis, relational being, multidimensional being.

Cómo citar este artículo/How to cite this article: Rodríguez Zaragoza, M. E. (2026). Investigación en artes. Autognosis y proceso creativo. *Xletra, II*(1), 5-22.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

Introducción

Es inminente el preguntarse y reflexionar por el sentido que tiene la investigación en artes. Las interrogantes deben reconocer, como punto de partida, que el arte es y ha sido un campo fecundo en la generación y desarrollo de conocimiento humano.

¿Será que las artes necesitan una noción de investigación distinta a la de las ciencias y las humanidades? Actualmente, en sus investigaciones, las humanidades y la tecnociencia han suprimido (más las primeras que la segunda) cada vez más el "seguro" y decrépito pensamiento dicotómico que sostenía el sistema moderno-capitalista. Las artes, seguidamente, en su proyección, ejecución y desarrollo, han comulgado con nociones, metodologías y reflexiones hechas desde estas áreas de conocimiento. Incluso, ante la caída del semen dicotómico, la división entre las disciplinas comienza a desdibujarse, aunque no explícitamente. La interrogante de si las artes seguirán comulgando en y con estas disciplinas para el desarrollo de sus investigaciones o crearán un mundo aparte con nociones, metodologías y reflexiones propias no es lo relevante aquí, sino asumir una posición, un lugar en un mundo en continua deconstrucción: ¿o seguimos en la confortable decrepitud o nos dis*loca*mos para reformarnos? La pertinencia de la reflexión-acción en investigación artística es algo que se ha dado desde hace tiempo, pero hasta ahora se le da lugar a la riqueza y diversidad de lo que involucra.

Sea como sea, la noción que se desarrolle debe cuidar el aspecto crítico, indeterminado, poético y situado de las artes. Entiendo estas como un complejo transitado y atravesado con, en y por varias cuestiones. La investigación en artes debe procurar abrir vías de posibilidad que desafíen un sistema de producción injusto e instrumentalizado; formular estrategias diversas como alternativas a las prácticas salvajes del capitalismo actual; crear historias fuera de las hegemonías interpretativas que han escindido al mundo en muchos. Esta riqueza y fecundidad tanto conceptual como material deberá verse reflejada en los imaginarios despertados en la investigación.

La clave es la consciencia metodológica, esto es, enfocar el análisis en el proceso de la práctica artística. No se toma el proceso como algo determinado, cerrado y acabado, sino como una entidad indeterminada, abierta y posible. Se coincide con Lomelí (2025, p. 19) en que hay que desarrollar una ontología centrada en los procesos, una que pregunte por la materialización, diría Barad (2023). Así pues, la intención de este escrito es señalar algunos de los elementos presentes en el proceso de la práctica artística.

La propuesta se enfoca en el proceso de la práctica artística, tomando como punto de partida la autognosis. Se propone el ocio y el silencio como la situación que es condición de posibilidad para la autognosis. A través de este autoconocimiento se devela al ser humano y su práctica como un ser relacional y multidimensional. Esta concepción implica un cambio en el modo de asumir nuestra responsabilidad, esto es, la manera de *hacernos cargo* de lo que somos. Con todo esto, podemos emprender caminos para la investigación-creación.

Posteriormente, se explicitan algunos elementos que la investigación, la docencia y la experiencia nos han mostrado sobre los procesos que se llevan a cabo en la práctica artística.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

En el presente escrito se presentan tres: el elemento simbólico, el elemento del juego y el elemento de la *techné.*

Marco teórico

A continuación, se analizan las nociones de *autognosis* y *proceso creativo* para clarificar cómo estas son punto de partida para la reflexión sobre la práctica artística y la investigación en artes.

En el caso de la autognosis, vinculamos la reflexión a la antropología filosófica desarrollada por García Olvera (1991, 1995) para el comienzo en el camino del autoconocimiento a partir de las nociones de ocio y silencio. Posteriormente, la presente investigación toma como base metafísica un realismo relacional, con el que se sostiene que el ser humano es un ser relacional y multidimensional. El realismo relacional se construye a partir del realismo lógico-metafísico de Leibniz (2001a), Wittgenstein (2007) y Rodríguez (2019); por su parte, la multidimensionalidad del ser humano se vincula con algunas ideas encontradas en Lipman (2016) y García Olvera (1991, 1995). Habiendo avanzado en el camino de la autognosis, habrá que poner un objetivo a nuestra práctica artística que corresponda con este autoconocimiento; de este modo, nos apropiamos de nuestro hacer de manera respons*hable.* Para ello, la propuesta se apoya en lo citado por Lomelí (2025) sobre la conciencia de los procesos, así como en la responsabilidad desarrollada por Barad (2023).

Por otro lado, en lo que respecta a la noción de proceso creativo, se desarrollan tres elementos: lo simbólico, el juego y la *techné.* Para ello se vincula la reflexión con las ideas expuestas en Cassirer (1968), Barad (2023) y Lomelí (2025).

1. La autognosis

1.1. Punto de partida: conócete

El punto de partida de cualquier investigación debe ser el conocimiento que una persona tiene de sí misma. La máxima "conócete a ti misma" ha estado presente a lo largo de la historia del pensamiento humano en diversos tiempos y diversas culturas. El camino de la autognosis requiere de una reflexión profunda sobre nosotras mismas, hacernos una y otra vez *esas* preguntas que nos han acompañado en casi todo el camino de nuestra existencia. Hay que rumiar las respuestas que nuestro *yo* nos ofrece, ponerlas en duda y volver a cuestionarnos

Para ello es necesario, como plantea García Olvera (1991), procurarnos momentos de ocio y silencio. El *ocio,* dice Pancho, es lo opuesto al *negocio;* en el ocio es cuando nos pertenece verdaderamente nuestro existir, nos es propia la existencia, ya que está libre de exigencias e imposiciones. Por tanto, el ocio nos ofrece una posibilidad en la que el imaginario moderno-capitalista, con todo su *deber ser,* se dis*loca* de nuestro ser. Por su parte, el *silencio,* dice Pancho, es no hablar cuando se puede hablar, es pensar sin hablar. Es reconocer nuestros pensamientos, reflexionar de dónde vienen, a dónde van, qué contienen y por qué, y, una vez reconocidos, intentar silenciarlos. El silencio implica una actitud receptora, de no-

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

protagonismo, para darnos cuenta de la fecunda diferencia y diversidad que nos abraza. En el ocio y el silencio se nos hace presente la palabra, no como término sino como principio, como logos, como *arché.* La palabra será fundamental en la práctica artística, ya que instancia y potencia la creación. Así, la palabra es clave en la creación. Luego, ocio y silencio son guías para la autognosis, donde se manifiesta la palabra; por tanto, nos corresponde posibilitarlos en nuestro día a día, pues quien no se conoce a sí misma nada puede conocer.

De este modo, el autoconocimiento nos permite darnos cuenta de nuestras capacidades e incapacidades, de nuestras posibilidades e imposibilidades, de nuestros deseos, afectos, vínculos, etc. Esto se traducirá en mayor sensatez y claridad en la práctica artística. La autognosis nos ayuda a entender en dónde se sitúa nuestro ser, nos evidencia como seres relacionales y multidimensionales. Así pues, se parte de la concepción del ser humano como un ser relacional y multidimensional.

1.1.1. El ser relacional

En la presente propuesta se asume un realismo relacional. Esta base metafísico-ontológica concibe al mundo (*lo que es*) como un entramado de relaciones de posibilidad. Así, esto puede entenderse como un espacio relacional, un espacio de posibilidades. La realidad, el mundo, yo misma, mis pensamientos y emociones, etc., acaecen en este espacio. El entramado relacional es anterior a las definiciones, significados y teorías que postulemos: la relacionalidad posibilita el conocimiento. El entramado relacional es anterior a nuestros cuentos, a nuestras historias, es condición necesaria para contarlas y condición suficiente para entenderlas. Nuestras prácticas también se desarrollan en este espacio de posibilidades, generando así entidades relacionales.

El hacer humano se da en, por y desde esta realidad de relaciones. Las artes son parte imprescindible del hacer humano; por tanto, su lugar de acaecimiento será también en, por y desde este espacio de posibilidades. En este sentido, la raíz de la investigación en artes se clava y se nutre en y desde este espacio relacional o espacio de posibilidades. Este espacio se aprehende de manera consciente. A partir de este espacio de posibilidades, de este entramado, acaece todo lo demás, incluyéndonos. Los humanos podemos re*conocer*nos en esto, somos nodos relacionales en este entramado, basta ser conscientes, de ahí que el punto de partida sea la autognosis. Los nodos y el espacio de posibilidades se interdefinen.

El realismo relacional o espacio de posibilidades tiene su raigambre en los trabajos de Leibniz (2001c) ―específicamente en el texto "Verdades necesarias y contingentes"― y Wittgenstein (2007) ―*Tractatus logico-philosophicus*―. La clave entre ambas posturas es la noción de posibilidad; esta es la *real*ización del espacio y lo que los seres humanos reconocemos de él. Esto quiere decir que la noción de posibilidad es modal, esto es, tiene que ver con cómo es el mundo, y es epistémica, tiene que ver con el conocimiento humano (Rodríguez 2019).

Ahora bien, siendo este espacio de relaciones la base metafísico-ontológico-epistémica, el ser humano se concibe, pues, como un ser relacional, como un ser de posibilidades. El ser humano como un ser relacional es un ser de posibilidades de relación infinitas, nos dice Pico della Mirandola (1984); el ser humano puede ser lo que desee. De las múltiples relaciones,

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

algunas son conscientes, otras no lo son; el camino del autoconocimiento consiste en ir *re*conociendo, *loca*lizando, estos vínculos e ir respons*habilizándonos*[1] de estos. El autoconocimiento hace que la vivencia sea consciente y abre la puerta para construir espacios de posibilidad; me re*conozco* y *loca*lizo en estos espacios, me defino por otras vías, otras formas, otros ritos. La *loca*lización consciente es la apropiación de la existencia, es la patencia del ocio.

En ese momento de ocio y silencio hay que preguntarnos: ¿qué me atraviesa?, ¿cuáles son mis vínculos? Una manera de hacerlo es bosquejar el mayor número de relaciones que podamos re*conocer,* reflexionar cómo es que se dan y si me estoy haciendo cargo de ellas. Por ejemplo, yo soy un ser que tiene un origen, el cual es mi mamá y mi papá; tengo una relación con estas personas, sin ellas yo no existo, entonces relaciono mi ser a este origen; tengo una relación con mi hermano, con mis primas, tías y demás miembros de mi familia. *Loca*lizo estas relaciones y empiezo a reflexionar sobre ellas: ¿son sanas?, ¿las cuido?, ¿me cuidan?, ¿me dañan?, ¿me hago cargo de ellas?, etc. Después puedo pensar en mis hijas e hijos y veo que el vínculo es fuerte, reflexiono sobre este también. Me doy cuenta de que hay más seres humanos con los que me relaciono: las compañeras y los compañeros de trabajo, las personas del mercado, mis vecinas y vecinos, mi terapeuta, mis amigas y amigos, etc. Una vez agotado el panorama humano, hay que reflexionar sobre las relaciones que tenemos con lo no humano que también forma parte importante de quién soy. Por ejemplo, mi gata, mi perro, el árbol de limón, mis flores, el mar, los pájaros, la vaca que cada mañana me despierta, etc. Dentro de estas relaciones no humanas están aquellas que tengo con mis pensamientos, mis prejuicios, mis libros, mi celular, mi perfil de Instagram, el Facebook, mi profesión, mis sueños, etc. Igualmente, reflexiono sobre el tipo de relación que establezco con todo esto: ¿cómo se dio?, ¿sigue ahí?, etc. Finalmente, puedo reflexionar sobre si tengo algún tipo de relación con lo divino, con la muerte, con esa trascendencia humana que nos cala cuando se manifiesta. Reflexiono sobre estas relaciones y me concibo como un ser de relaciones, con posibilidades infinitas.

Me doy cuenta, entonces, de que soy una especie de nodo *loca*lizado en el espacio de posibilidades en el que se atraviesan todos estos vínculos, estas relaciones. Soy una colectividad cambiante, no definida, única. Al concebirme relacional, mi forma de vida cambia: soy consciente que no soy una entidad aislada, definida, que solo tiene que ocuparse de *sus asuntos,* sino que mis asuntos vinculan, cuidan, dañan y afectan más allá de mi ser; mis asuntos son asuntos de lo demás y lo demás es asunto mío. En el ser relacional ya no hay propiedad en el sentido capitalista; todo y nada me pertenece a la vez. El ser relacional desdibuja también la separación entre objetos y sujetos: todo es relación, no hay adentro y afuera, solo la consciencia de estar en situación, en vínculo. De igual modo, no hay mejores ni peores seres, pues el ser relacional socava cualquier intento de jerarquía ontológica.

El darnos cuenta de este estado relacional nos muestra en la reflexión que el modo en el que nos relacionamos tiene que ver con las dimensiones del ser humano. Por ello, además de concebirnos como seres relacionales, hay que vislumbrarnos como seres multidimensionales.

[1] La responsabilidad del ser relacional se vuelve respons*habilidad.* Más adelante se explicará esto.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

Figura 1

Ser relacional



Nota. Camila Veloz, 2024. Tarea del curso Historia. Transculturalidad y Extraterritorialidad.

1.1.2. El ser multidimensional

Además de ser seres relacionales, somos seres multidimensionales, esto es, estamos facultados por distintas dimensiones desde las que sentimos, percibimos, pensamos, afectamos y aprehendemos nuestras realidades. Nuestras dimensiones son los límites de los ensamblajes de nuestras relaciones. La realización del entramado es a través de estas dimensiones, la concientización que nos da el autoconocimiento nos permite detenernos y profundizar en estas. Así pues, las dimensiones devienen en facultades de vinculación, de relación.

Las dimensiones que menciono a continuación no son exhaustivas, pero sí son suficientes para seguir en el camino del autoconocimiento. Aún queda camino por entender los múltiples modos en los que nos podemos relacionar. En este escrito nos centraremos en las siguientes dimensiones: racional, volitiva, sensible y espiritual. Cada una tiene funciones particulares y vinculatorias; hay instancias en las que dos o más dimensiones están relacionadas. Esto es, las dimensiones son, también, relacionales.

La noción del ser multidimensional tiene su raigambre en el pensamiento de Lipman (2016). Aunque él maneja la multidimensionalidad solo al nivel del pensamiento, la dimensión

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

creativa y cuidadosa que plantea me ayudó a pensar en conectar con las otras dimensiones del ser humano, como la volitiva o la espiritual. A su vez, García Olvera nos ofrece un análisis minucioso de las dimensiones racional, volitiva, sensible y espiritual en sus trabajos de *Anthropos: El misterio del hombre* (1991, 1995). Tenemos, pues, que el ser humano es un ser de múltiples dimensiones, cada una con funciones específicas. Por tanto, su *local*ización y la *real*ización de su práctica estará posibilitada y atravesada por estas.

La dimensión racional tiene que ver con nuestros razonamientos, inteligencia, pensamientos, ideas, conceptos, juicios, entendimiento, intuición,[2] etc. Gran parte de los estudios del conocimiento occidental se ha dedicado a estudiar esta dimensión. Al postular la razón como la única vía para el conocimiento, la modernidad invirtió mucho de su ser y fuerza vital en esto. Desde los inicios de la historia de Occidente podemos encontrar tratados de lógica que intentan explicitar cómo funciona la razón. El desarrollo de la lógica como ciencia y arte del razonamiento correcto tuvo su culmen y debacle en el siglo XX, cuando ella misma demostró sus límites.

El problema del imaginario moderno fue reducir al ser humano únicamente a su racionalidad, creer que esto era lo que lo caracterizaba y daba sentido a su existencia. El mundo que habitamos es la concreción de los ideales de este imaginario, ideales cuyo malogro ahora sufrimos. Con esto no se quiere dejar la impresión de que la razón haga malogros, sino hacer hincapié en que lo que se separa y aísla se malogra, perece; en cambio, lo que se vincula se ensambla, transforma y potencia. El sistema capitalista tecnocientífico aísla y entroniza la razón en una cátedra de soledad y vacío.

El *re*conocimiento de nuestra dimensión racional es más urgente que nunca. Profundizar en los movimientos que se dan en ella, saber cuándo son correctos y cuándo no, con la consciencia siempre de la parcialidad y el límite que esta tiene. Preguntarnos por los conceptos que habitan nuestro entendimiento, indagar de dónde vienen, cómo se formaron. Saber cómo vinculo estos conceptos para formar juicios y si estos tienen algún tipo de justificación o no. Reconocer los prejuicios que determinan mi forma de ver el mundo: ¿de dónde vinieron?, ¿por qué creo en ellos? Como vemos, la autognosis es clave en el reconocimiento de las dimensiones.

Por otra parte, podemos entender la dimensión volitiva como el fuego que arde dentro de cada ser humano. Siguiendo a García Olvera (1995) el fuego tiene una apariencia externa, que es la luz, y una apariencia interna, que es el calor. La primera es visible, el segundo, no. Las relaciones humanas se dan con base en este fuego, pueden quemarnos, ser tibias o frías. En la dimensión volitiva encontramos nuestra intención, nuestra voluntad, los deseos, anhelos, emociones, sentimientos. De aquí nacen las decisiones.

El calor funciona como un motor. El calor es la manifestación sensible que mueve al mundo. El calor mantiene la vida, es automovimiento, autoformación y autorrealización (García Olvera, 1995 p. 107). La autonomía de lo vivo se da en este automovimiento; el ser relacional tiene un movimiento complejo, y en este devenir nos revelamos, nos reconocemos. Nuestra

[2] No la que tiene que ver con nuestras corazonadas, sino aquella que nos permite ver los principios, predecir el orden; la que artistas, matemáticas, lógicas, etc. desarrollan a partir del hábito en el pensamiento.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

intención es asumir que este movimiento me es propio, que es mío, no como propiedad privada, sino como pertenencia abierta y dinámica. Con esto se origina en mí un impulso, con dirección y sentido; decido seguirlo y me adhiero a él, esto es, se da mi voluntad. En esta experiencia descubrimos nuestra afectividad, nuestro amor. Nos dice García Olvera (1995, p. 107): "El calor es amor y es el motor que nos mueve y sostiene nuestra vida dándole sentido".

A su vez, la dimensión sensible reside en el cuerpo. A través del cuerpo se intercambia el calor. Es nuestro contacto con el mundo. En la *peira* sentimos el mundo, sin juicio, sin nombre; una vez que la impresión de la sensación es llevada al pensamiento, salimos de la *peira* y estamos en la experiencia. La dimensión sensible es el escenario de nuestras éticas y políticas. Grandes sistemas han intentado administrar, explotar, cancelar, trascender el cuerpo, pero este siempre permanece, en pie, latente, caliente, imponiéndose. Al ser relacionales, el cuerpo es también relacional.

Desde, con y por el cuerpo hacemos. En él se presentan sensaciones, propiedades del con*tacto* que tenemos en y con el mundo. Es nodo dinámico sensorial, donde la ocurrencia relacional se materializa. No es una cosa, es un hacer que crea límites y propiedades sensoriales. Es la condición de posibilidad de *loca*lizarnos. La práctica artística se da con, por y a través del cuerpo.

Finalmente, la dimensión espiritual tiene que ver con el principio de integración, acción y movimiento con el que vibra el mundo. Hay una y la misma función espiritual fundamental: la creación. De esta participamos. Nuestra dimensión espiritual nos vincula con esto, cuando creamos y no solamente reproducimos en nuestro hacer. Nos integramos a esta totalidad desde nuestra situación, desde nuestro modo de vinculación, que es nuestro ser en aparente multiplicidad. Aquí se da nuestra verdadera autonomía, la propiedad del movimiento, en la interrelación de las formas de la creación.

Líneas arriba se dijo que las dimensiones del ser humano son también relacionales. Con lo dicho hasta aquí, nuestra amable lectora podrá vislumbrar el porqué. No obstante, menciono algunos ejemplos donde esta relacionalidad se hace explícita: la imaginación es un puente entre la dimensión racional y la sensible; la memoria liga la voluntad, que está en la dimensión volitiva, con el conocimiento, que está en la dimensión racional.

La intención es que se *re*conozca cómo interviene lo racional, lo volitivo, lo sensible y lo espiritual en nuestro día a día y en nuestra práctica artística.

1.2. Primer acercamiento: trazando el camino

Una vez que nos reconocemos relacionales y multidimensionales, hay que dirigir nuestro ser y nuestro hacer a la intención que nos es propia. Darle dirección y sentido al impulso y seguirlo. En este proceso se encuentran activas todas nuestras dimensiones. Este momento es el puente entre el autoconocimiento y la creación. Si intentamos crear sin haber pasado por la autognosis,

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

la dirección y el sentido del impulso no nos pertenecen: no hay creación, solo producción automática.

Crear *re*conociéndonos es el lugar común en el que convergen la investigación y la creación. Esto no solamente vale para las artes, si no para cualquier empresa humana dotada de sentido propio. A partir del reconocimiento puedo plantearme las siguientes interrogantes: ¿qué quiero hacer?, ¿por qué lo que quiero hacer importa?, y ¿cómo puedo lograr aquello que quiero hacer? Líneas arriba se habló sobre la importancia de la palabra en la creación; aquí se recalca su importancia, al ser esta la llave para concientizar la dirección de mi hacer, de mis posibilidades y lo que requiero para lograrlo. Mediante la palabra se instancia la creación, se materializa, esto es, se *loca*liza en el entramado relacional y se manifiesta. La creación se potencia mediante la palabra, la voluntad se dirige precisa a la ejecución.

La vinculación del hacer a la palabra es una relación abierta que va y viene, se nutre, se metamorfosea. Se crean imaginarios, se transitan, se juegan. Las artes conllevan, así, un proceso de investigación, de decidir y decir: "quiero, elijo este imaginario, esta posibilidad". Para trazar el camino hay que *loca*lizar a dónde se quiere llegar. Se redacta un objetivo que, más que una entidad lingüística, es un símbolo vivo que señala el lugar, la situación, la relacionalidad de la que me quiero ocupar. Definir un objetivo se convierte en localizar la intención de mi hacer, hacia dónde vinculo mi ser relacional y multidimensional. Este objetivo no es fijo; su carácter es abierto, mutante, se nutre del hacer. Creación e investigación se dan a través de una relación simbiótica, cuyo punto de fuga se materializa en el objetivo. El objetivo materializa un nodo de posibilidades y deja fuera otras. Nos impulsa hacia lo que se quiere y nos repele de lo que no se quiere. Tanto lo que sí se materializa como lo que no se materializa a través del objetivo forman parte del proceso de investigación↔creación. De ahí también el carácter abierto, indeterminado, múltiple e indisciplinado del proceso.

1.3. La respons*habilidad* en artes

El concebirnos como seres relacionales y multidimensionales implica resignificar el tipo de respons*habilidad* que tenemos los seres humanos. La propuesta aquí presentada se vincula con las ideas expuestas por Barad (2023), en las que la respons*habilidad* conlleva el disponer de *oportunidades de respuesta* a aquello a lo que estamos vinculadas; la habilidad que tenemos como seres relacionales y multidimensionales para responder a la diferencia que soy. Según el realismo agencial de Barad, la responsabilidad es un asunto de invitar, dar la bienvenida y permitir la respuesta del otro.

Así pues, la respons*habilidad* es acatar desde el ocio y el silencio. El primero nos coloca en nuestro lugar, nos apropia, mientras que el segundo nos ayuda a darnos cuenta de la diferencia y diversidad que nos abraza y atraviesa.

Al hacer arte, nuestra respons*habilidad* consiste en hacernos cargo de los nodos relacionales que transitamos. La consciencia que ofrece la autognosis nos resuelve hasta dónde,

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

cómo y por qué debo ocuparme de ciertos vínculos y desocuparme de otros. Esto debe darse desde nuestra multidimensionalidad. La artista, nos dice Lomelí (2025, p. 29), se transforma en aquella que se compromete con las cosas, por el mundo y su *real*ización. Así, quien está haciendo arte rinde cuentas a historias, instancias relacionales específicas; su práctica se instancia en formas particulares de compromiso. Todo esto conlleva el hacer de los humanos, independientemente de donde se *local*icen.

2. El proceso creativo como centro de investigación

La investigación en artes descansa en el proceso mismo de la creación artística, sin reducir esta a supuestos fenomenológicos o hermenéuticos o a recuentos históricos. Líneas atrás se habló del potencial de la creación como fuerza transformadora, como la función vinculada al principio de integración, acción y movimiento con el que vibra el mundo. Luego se señaló la importancia de que el complejo que es el proceso creativo se haga consciente. La propuesta de Lomelí (2025, p. 19) sitúa esta posibilidad desde la poesía de la tecnología. Aquí, el arte genera un marco crítico y no una investigación descriptiva; nos deja ver lo posible y lo deseado, además de lo realizado; juega con los imaginarios y los traiciona; crea un espacio de incertidumbre. Es este carácter incierto, indefinido, inacabado y consciente del arte donde la propuesta sustentada en este escrito coincide.

Centrar la investigación en artes en el proceso creativo tiene que ver con la consciencia relacional del conocimiento. Las preguntas ya no buscan historias fundacionales, sino respuestas que den cuenta de la vinculación. El mundo de la modernidad tecnocientífico-capitalista está separado, por eso buscaba su esencia, su raíz, su piedra angular sobre la cual construir los sistemas de conocimiento. El mundo actual, en el que el imaginario moderno agoniza y no muere, ha encontrado sustento en las vinculaciones, en el reconocimiento de que todo está relacionado y de que existen y siempre han existido otras vías, otros modos y otros conocimientos. Se trata, dice Lomelí (2025, p. 27), de un trabajo responsable sobre el carácter complejo y relacional de las problemáticas, más que una modificación metodológica.

La investigación en artes tiene que ver con *local*izar a las agentes en situaciones y lugares específicos con una intención y hacer propio que genera conocimiento. A través de investigaciones, experiencias e investigación situada en el aula he podido vislumbrar, en principio, tres elementos que se presentan en el proceso creativo: el elemento simbólico, en donde encontramos al lenguaje con sus componentes extensionales e intensionales; el elemento del juego, donde se da la experimentación; y el elemento de la *techné* o técnica, entendida más allá de su dimensión instrumental. Cabe señalar que aun estos elementos están en investigación; de ahí que lo que se ofrece a continuación sea un panorama general de estos.

2.1. Lo simbólico del proceso creativo

Los seres humanos somos animales simbólicos, apuntaba Cassirer (1967, p. 27) en su *Antropología filosófica.* Es característico de los seres expresarse, manifestar su diferencia en el entramado relacional. Uno de los medios más poderosos en los que los seres humanos hemos

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

hallado nuestra expresión es el arte. El símbolo es lo etéreo que conlleva la función de la creación. Es lo común en las áreas del saber humano. Los símbolos son, como dice Cassirer (1964, p. 28), diversas manifestaciones de una y la misma función espiritual fundamental: la creación. La creación conlleva una fuerza de origen constitutiva; no es pasiva, es la función ejecutante presente en el lenguaje, en el mito, en la religión, en la ciencia y en el arte. La función consiste, según Cassirer (1964, p. 31), en transformar el mundo; en Barad (2023, p. 11) sería intraaccionarlo.

Símbolo y creación van de la mano. Existe una gran variedad de tipos de símbolos. Están, por ejemplo, aquellos que expresan algo de manera inmediata, como el humo, un rostro enrojecido por el llanto, las huellas que encontramos en la arena, etc. Por otro lado, están aquellos que son producto de un acuerdo humano, como la cruz roja, el trébol radiactivo, etc. Todo símbolo tiene una parte sensible, que es lo que se ve, lo que se escucha; esta parte es relativamente fácil de asir, ya que se muestra, está delimitada, formada. De igual modo, todo símbolo tiene una parte interna, ilimitada, relativa y cambiante. Entenderemos la primera como el elemento extensional, pues depende de reglas lingüísticas, contextos de uso, acuerdos, convenciones, etc. La segunda parte tiene que ver con lo que el sujeto que profiere o muestra el símbolo quiere decir, con la intencionalidad, con cómo el que recibe el símbolo interpreta el mensaje, por lo que la entenderemos como el elemento intensional. Tanto el elemento extensional como el intensional están presentes en el símbolo y son inseparables. El primero se aprehende a través de la dimensión sensible y racional; en el segundo intervienen todas las dimensiones. En el símbolo converge nuestra multidimensionalidad. La parte extensional del lenguaje tiene que ver con las anclas, con los cortes, con *local*izarnos en la situación, y la parte intensional tiene que ver con esta función creadora, la que transforma el mundo.

Durante el proceso creativo, la artista toca, juega, mira, escucha, interviene con una diversidad de símbolos. Los materiales del proceso devienen en nociones, conceptos, recuerdos, sensibilidades, sensaciones, sueños, en nadas inalcanzables. La artista decide, significa, ordena, desordena, construye, rompe e interpreta. El rasgo común de lo simbólico en relación con otros elementos del proceso creativo es que en estos converge una fuerza de origen constitutiva, no reproductiva, mediante la cual el símbolo recibe una significación.

Los simbólico del proceso creativo se instancia en materiaciones (Barad, 2023, p. 16), en la relacionalidad que nos *local*iza de manera incondicionada. La apertura de lo simbólico en este entramado de posibilidades caracteriza la indeterminación del arte y nos conecta con el siguiente elemento, que es el juego.

2.2. Juego y ritualidad

El juego es condición de posibilidad de la creatividad: a través del juego supervive la creación. La modernidad convirtió el juego en competencia, en un ganar a toda costa, lo apartó de su serendipia y de su libertad. Lo convirtió en estadística rebuscada llena de razón, y la razón solo se agotó. Uno no aprende a jugar leyendo el manual. Los seres humanos cada vez sabemos menos cómo jugar.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

El juego es una manera determinada de estar en relación con algo, el juego nos vincula de manera profunda. La interacción que implica el juego es lo que dota de sentido a lo simbólico. El juego conlleva reglas, disciplina, resistencia, goce, euforia, concentración, compañerismo, libertad, etc. Se invita a la amable lectora a jugar más. El juego es un asunto que requiere seriedad.

El juego es una ceremonia sagrada que solo atraviesan las personas que participan en él. La ritualidad del juego consiste en una experiencia viva que transforma. Recordemos que la función de la creación es transformar el mundo. Las artistas juegan durante la creación. Para Lomelí (2025, p. 29), el artista es visto como un sujeto libre, inmerso en el juego de sus facultades y referencias culturales, comprometido con el proceso creativo, mientras que la obra de arte se juega en el espacio de la serendipia y la reflexividad sobre el sentido del entrecruce de la naturcultura.

El juego se patentiza en esta naturaleza abierta e indeterminada del símbolo, decidiendo los sentidos, significaciones y multiplicidades concretas. El juego nos permite imaginar otros mundos, otras historias, otras narrativas y, finalmente, al igual que las artes, otras realidades. El juego recalca el carácter indeterminado, abierto, crítico, riguroso y serio de las artes. Jugar es un acto de creación poderoso; de ahí que sea indispensable el paso previo por la autognosis, ya que, si jugamos sin conocernos, el juego puede volverse peligroso y hacer que nos perdamos. Ahora bien, el juego puede interpretarse también como un espacio de libertad técnica, de la dinámica del *saber hacer.*

2.3. La técnica más allá de la domesticación del ser humano

Parece ser que este tercer elemento involucrado en el proceso creativo es bastante controversial. La técnica, desde la mirada del imaginario moderno-capitalista-tecnocientífico, ha sido un mecanismo homogeneizante de eficiencia pura del hacer humano con fines de explotación de recursos de todo tipo, con miras al beneficio económico.

La presente propuesta intenta deslindarse lo más posible de este imaginario tecnocientífico. Otra noción de técnica es posible desde las artes. Se considera partir del elemento *techné,* entendido como los utensilios que las personas humanas y no humanas usan durante sus formas de vida. Este sentido amplio de *techné* nos permite desvincularnos de la mirada tecnocientífica. Así, durante su tránsito en el mundo, los humanos van creando técnicas y tecnologías que obedecen a sus formas de vida específicas, esto es, a su relacionalidad única.

Así, la técnica no se entiende en un sentido meramente instrumental, sino como un hacer situado atravesado por redes, relaciones, que implican imaginación, sensibilidad entrenada, acción crítica y pensamiento multidimensional. La técnica es en donde se encarna el sentido de las artes. Una técnica y tecnología situada, relacional, potencian formas *loca*les de pensar, vivir y sentir el mundo.

Siguiendo a Lomelí (2025, p. 20), es metodológicamente próspero asir el arte-con-tecnología, ya que nos permite vislumbrar el carácter procesual del ente en su compleción,

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

tomando en cuenta sus deficiencias (que son las más) y sus aciertos. Desde aquí se nos devela la multidimensionalidad del proceso, las posibilidades que este conlleva y la *real*ización de estas.

Metodología

Lo desarrollado a lo largo de este escrito es resultado de la investigación, la experiencia docente y la experiencia/reflexión propia y ajena del quehacer artístico.

Al tomar el proceso de creación artística como centro de la investigación en artes, se recurrió a la revisión de material bibliográfico que aporta las nociones suficientes para el análisis de este. Algunas de las nociones construidas a partir de esta revisión son: autognosis, ocio, silencio, ser relacional, ser multidimensional, responsabilidad, proceso creativo, símbolo, juego y *techné.*

La revisión del material bibliográfico no se hizo de manera aislada, sino en el marco de la impartición de al menos tres cursos en una licenciatura en artes, donde se trabajó en la construcción de estas nociones. El aula se transformó en el espacio para que una comunidad hiciera investigación. Lo escrito líneas arriba es el resultado de esas sesiones.

Además de esto, varios de los resultados obtenidos vienen de un curso impartido a cerca de sesenta estudiantes de arte, a quienes se introdujo en las nociones antes mencionadas y se solicitó hacer varios ejercicios de reflexión sobre sus propios procesos creativos. Se revisaron y discutieron varias reflexiones escritas en las que las y los estudiantes describían sus procesos, recalcando los elementos simbólicos, el caos, la incertidumbre, el juego, la libertad, la frustración, el ensayo y error, así como el uso de utensilios y materiales diversos. Finalmente, se hizo un análisis y reflexión del proceso creativo propio y se acompañó a algunos colegas y estudiantes en el desarrollo de sus creaciones y en la exposición de estas.

Con todo ello, la reflexión final se construye con miras a promover una conciencia metodológica del proceso creativo a partir de la autognosis.

Resultados

La propuesta aquí presentada tomó la autognosis y al proceso creativo como centros para el desarrollo de la investigación en artes. En cada apartado se intentó cuidar el carácter crítico, indeterminado, poético y situado de la práctica artística. Se mostró la aplicación de conceptos que manan de la antropología filosófica de García Olvera para aplicarlos a las prácticas artísticas conscientes. Se vio cómo el ocio y el silencio son condiciones de posibilidad para la autognosis y cómo se conectan con la práctica artística a través del espacio de relaciones. La autognosis nos permitió entender al ser humano y su producción como seres relacionales, y a este como un ser multidimensional.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

Se observó también cómo las dimensiones humanas racional, volitiva, sensible y espiritual son los límites de los ensamblajes de nuestras relaciones y funcionan como facultades de vinculación.

Cuando el sujeto se reconoce relacional y multidimensional, puede dirigir su impulso con sentido propio a través de la formulación de un objetivo. En la investigación artística, el objetivo no es una estructura lingüística rígida, sino un símbolo vivo y mutante que *loca*liza la intención del hacer, materializando ciertas posibilidades y dejando fuera otras en una relación simbiótica entre crear e investigar. Se habló también de la respons*habilidad* que conlleva la práctica artística.

La indagación sobre el proceso creativo permitió vislumbrar al menos tres elementos de este: lo simbólico, el juego y la técnica. Se vio que el elemento simbólico puede concebirse como diversas manifestaciones de una y la misma función espiritual fundamental: la creación. Por su parte, el juego se concibió como la actividad sagrada que la narrativa moderna aún no han podido emular; en este hay goce, euforia, compañerismo, vinculación cuidada, transformación, compromiso. Finalmente, se invitó a entender a la técnica como una nueva relacionalidad *loca*l.

Conclusiones

Develar el camino de la investigación en artes es una tarea inmensa que requiere el trabajo colaborativo y multidisciplinario de aquellas y aquellos interesadas por las artes. Una de las vías que hemos encontrado es que la investigación en artes descanse en el análisis-reflexión del proceso mismo de la creación artística.

En el presente escrito se proveyeron herramientas teóricas suficientes para emprender el camino de la investigación en artes. Herramientas que, como artistas, nos ayudan a mirar nuestras propias obras. Así, es posible nutrir la práctica artística con la autognosis y la conciencia metodológica de su proceso.

Hacer esto es indispensable desde los niveles formativos. De ahí la importancia de haber transformado el aula en una comunidad de investigación en la que las y los estudiantes de arte fueron protagonistas de sus propias reflexiones.

Lo sostenido aquí nos permite reconocer que las artes han sido y siguen siendo un campo fecundo en la generación y desarrollo del conocimiento humano. Por tanto, su riqueza y fecundidad tanto conceptual como material deberá verse reflejada en los imaginarios despertados en la investigación.

La clave del camino descrito es la conciencia metodológica, esto es, enfocar el análisis en el proceso de la práctica artística como una entidad indeterminada, abierta y posible.

La intención ulterior fue ofrecer alternativas a las prácticas salvajes del capitalismo y a las hegemonías interpretativas, así como desafiar los sistemas de producción injustos e instrumentalizados en los que muchas de las veces se insertan las artes.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

Por tanto, *local*izarnos a nosotras mismas y nuestras prácticas desde la relacionalidad y multidimensionalidad nos permite crear *otros* espacios de posibilidad seguros para el desarrollo de una comunidad de investigación respons*hable.* Nos acerca a la comprensión de las obras y su producción como dispositivos de conocimiento situado.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

Referencias

Barad, K. (2023). *Cuestión de materia: Trans/materia/realidades y performatividad* queer *de la naturaleza.* Ediciones Holobionte.

Blackburn, S. (1993). *Morals and modals: Essays in quasi-realism.* Oxford University Press.

Cassirer, E. (1964). *Filosofía de las formas simbólicas* (T. I). Fondo de Cultura Económica.

Cassirer, E. (1967). *Antropología filosófica: Introducción a una filosofía de la cultura* (5.ª ed.). Fondo de Cultura Económica.

Dewey, J. (1934). *Art as experience.* Penguin Books.

Ezcurdia, M. (Comp.). (2014). *Los indéxicos y la semántica de Kaplan.* Universidad Nacional Autónoma de México.

García Olvera, F. (1991). *Anthropos: El misterio del hombre*. Facultad de Estudios Superiores Acatlán-Universidad Nacional Autónoma de México.

García Olvera, F. (1995). *Anthropos: El misterio del hombre* (T. II). Facultad de Estudios Superiores Acatlán-Universidad Nacional Autónoma de México.

García Olvera, F. (2011). *La estética como disciplina filosófica de conocimiento.* Universidad Nacional Autónoma de México.

Haraway, D. (2016). *Manifestly Haraway.* University of Minnesota Press.

Leibniz, G. W. (2001a). Demostración de las proposiciones primarias. En E. de Olaso (Ed.), *Escritos filosóficos.* Editorial Charcas.

Leibniz, G. W. (2001b). Meditaciones sobre el conocimiento, la verdad y las ideas. En E. de Olaso (Ed.), *Escritos filosóficos.* Editorial Charcas.

Leibniz, G. W. (2001c). Verdades necesarias y contingentes. En E. de Olaso (Ed.), *Escritos filosóficos.* Editorial Charcas.

Lipman, M. (2016). *El lugar del pensamiento en la educación.* Octaedro.

Lomelí, S. (2025). *Prototipos: Procesos de investigación artística sobre tecnología y vida.* Universidad Nacional Autónoma de México.

Peacocke, C. (1999). Necessity. En *Being known* (pp. 119-202). Oxford University Press.

Peacocke, C. (2012). Understanding and rule-following. En C. Peacocke & A. Coliva (Eds.), *Mind, meaning and knowledge: Themes from the philosophy of Crispin Wright* (pp. 49-76). Oxford University Press.

Pico della Mirandola, G. (1984a). *De la dignidad del hombre* (L. Martínez Gómez, Trad.). Ediciones Nacional.

Pico della Mirandola, G. (1984b). *El ente y el uno* (L. Martínez Gómez, Trad.). Ediciones Nacional.

Priest, G. (2008). *An introduction to non-classical logic* (2nd ed.). Cambridge University Press.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

Rodríguez Zaragoza, M. E. (2019). *Desacuerdo modal, cautela y necesidad* [Tesis de doctorado]. Universidad Nacional Autónoma de México. https://hdl.handle.net/20.500.14330/TES01000796537

Wittgenstein, L. (2003). *Investigaciones filosóficas.* Instituto de Investigaciones Filosóficas-Universidad Nacional Autónoma de México.

Wittgenstein, L. (2007). *Tractatus logico-philosophicus* (3rd ed.). Tecnos.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

Todo arte fue contemporáneo: principios didácticos para una enseñanza emancipatoria de la historia del arte

Leticia A. Fernández Vargas

Universidad de las Artes de Yucatán

Resumen

El presente artículo expone una investigación teórica y autoetnográfica orientada a la construcción de un modelo didáctico innovador para la enseñanza de la historia del arte en la educación superior, centrándose específicamente en el ámbito de la profesionalización de jóvenes artistas en la Universidad de las Artes de Yucatán. Partiendo del marco metodológico del conocimiento situado y sistematizando una trayectoria docente de más de veinticinco años como fuente de datos empíricos, el texto cuestiona las posturas pedagógicas rígidas y tradicionales que asumen al catedrático como poseedor exclusivo de un saber estático.

En contraposición al caótico torrente informativo de la era digital y la inteligencia artificial, se propone una tríada de principios fundamentales: el sentido del humor como dispositivo epistemológico capaz de disolver tensiones cognitivas; la concepción de que todo arte es contemporáneo a su tiempo —comprendiendo la historia desde la inmanencia temporal y el reconocimiento de nodos problemáticos universales compartidos por los creadores de todas las épocas—; y la deconstrucción crítica del poder mediante la metahistoria. Asimismo, se proponen cuatro nodos de sincronía atemporal identificados mediante la práctica reflexiva del autor, que permiten transformar el aula y la disciplina en un espacio de horizontalidad y gozo compartido, donde el estudiantado aprende a interpretar el pasado de forma genealógica para construir un relato propio, emancipatorio y directamente pertinente para su propia práctica creativa contemporánea.

Palabras clave: pedagogía del arte, conocimiento situado, autoetnografía, humor epistemológico, metahistoria, profesionalización artística.

Abstract

This article presents a theoretical and autoethnographic study focused on developing an innovative didactic model for teaching Art History in higher education, specifically within the context of professionalizing young artists at the Universidad de las Artes de Yucatán. Grounded in the methodological framework of situated knowledge and systematizing over twenty-five

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

years of teaching experience as a source of empirical data, the text challenges rigid, traditional pedagogical stances that view the professor as the sole custodian of static information.

In contrast to the chaotic torrent of digital media and generative Artificial Intelligence, the proposal establishes a triad of core principles: the use of humor as an epistemological tool to dissolve cognitive tensions; the premise that all art is inherently contemporary to its own time—approaching history through temporal immanence and the shared, timeless challenges faced by creators across eras—; and the critical deconstruction of power through metahistory. It introduces four atemporal synchrony nodes identified through the author's reflective practice, transforming the classroom and the discipline into a horizontal space of shared joy, where students learn to interpret the past genealogically to construct a personalized, emancipatory narrative relevant to their contemporary creative practices.

Keywords: art pedagogy, situated knowledge, autoethnography, epistemological humor, metahistory, artistic professionalization.

Cómo citar este artículo/How to cite this article: Fernández Vargas, L. A. (2026). Todo arte fue contemporáneo: principios didácticos para una enseñanza emancipatoria de la historia del arte. *Xletra, II*(1), 23-36.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

Introducción

El presente artículo forma parte de una investigación teórica sobre la docencia de la asignatura de historia del arte en contextos de formación académica, particularmente en el contexto de la profesionalización artística. El objetivo principal de esta investigación es hacer pertinente para las y los estudiantes universitarios el análisis histórico de la práctica artística; en sí, se trata de desarrollar un modelo didáctico de la historia del arte para artistas en formación que, a través de la horizontalidad, el humor y el análisis crítico del poder, promueva la construcción de un relato histórico pertinente para la creación contemporánea.

Metodología: conocimiento situado y trayectoria docente

Metodológicamente, utilizo en primera instancia el concepto de *conocimiento situado* para enmarcar la investigación. Haraway, en otoño de 1988, definió por primera vez este concepto en su artículo seminal titulado "Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective" (1988). En este texto explica que no se puede hablar de conocimiento si no se hace a partir de una perspectiva; explícitamente se refiere a la perspectiva femenina y a cómo la condición de género transforma el análisis de la realidad. Dice: "I would like a doctrine of embodied objectivity that accommodates paradoxical and critical feminist science projects: Feminist objectivity means quite simply situated knowledges" (p. 581); así, la objetividad de la mirada siempre está condicionada, está resuelta desde una perspectiva. Esto lo acota un poco más adelante en el mismo artículo cuando explica: "Feminist objectivity is about limited location and situated knowledge, not about transcendence and splitting of subject and object. It allows us to become answerable for what we learn how to see" (p. 583). A partir de Haraway, se ha puesto de moda el uso de este concepto para explicar cómo la mirada (ese "how to see") determina la visión de un fenómeno dado.

El uso metodológico del concepto de conocimiento situado exige el autoconocimiento del investigador que hace el análisis de un fenómeno, a la vez que pide dar este punto de referencia previo a toda explicación. En este sentido, la investigación sobre la docencia de la historia del arte surge a partir también de una práctica docente de más de 20 años y, por lo tanto, adquiere un carácter biográfico y autorreferencial. Esta trayectoria se asume como un ejercicio de observación participante continua, donde el aula no es solo un espacio de instrucción, sino un laboratorio para la exploración de ideas que la investigación académica tradicional suele omitir. Esta investigación, por lo tanto, adopta una metodología cualitativa de corte autoetnográfico y autorreferencial. Mi trayectoria docente de veinticinco años no se utiliza como un relato biográfico, sino como un archivo de datos empíricos que, al ser cruzados con la teoría del conocimiento situado, permiten la construcción de categorías analíticas (como los *nodos de sincronía* que propongo más adelante) para validar la efectividad del modelo didáctico propuesto.

Al situar este trabajo, debo comenzar reconociendo que mi trayectoria en las aulas inició en 1999, lo que me ha permitido acumular más de veinticinco años de experiencia frente a grupo de manera ininterrumpida. En aquel entonces, cuando contaba con apenas veintiún años, asumí

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

la determinación de alejarme de los modelos pedagógicos rígidos y autoritarios bajo los cuales fui formada, buscando en su lugar un enfoque que no se limitara a la mera transmisión de datos, sino que se orientara a generar curiosidad y reflexión crítica en los estudiantes. Esta cercanía generacional inicial me facilitó establecer conexiones horizontales, hablando desde un lugar de equidad y proximidad que, con el tiempo, se convirtió en el cimiento de mi filosofía docente. A través de las asignaturas teóricas, históricas y de investigación que he impartido, he descubierto que la docencia es un espacio privilegiado para la exploración de ideas que la investigación académica tradicional a veces descuida, permitiéndome disfrutar de un gozo pedagógico que deseo compartir en esta propuesta.

El gozo pedagógico permite al docente mantener la vocación docente a lo largo del tiempo. La docencia, por su naturaleza social y comunitaria, trasciende lo que sería una mera transacción laboral; se trata de un trabajo colaborativo donde la relación docente-estudiante crea vínculos que no ocurren en otros contextos ―quizá el que más se asemeja es el familiar―, lo que explica su importancia y trascendencia social. Proponer una pedagogía no puede pasar por alto la creación de estos vínculos sociales, y considero que son estos los que permiten a las y los docentes disfrutar su trabajo y crear entornos emocionalmente sanos, así como cumplir con el objetivo básico de la enseñanza y aprendizaje de nuevas competencias y habilidades de los estudiantes.

Para el caso de la enseñanza de la historia del arte, propongo aplicar ciertos principios que guíen la didáctica educativa al interior de las aulas. También en este sentido debo situar el contexto en el que, según mi experiencia, dichos principios son aplicables. Hablo desde la educación artística en una universidad, la Universidad de las Artes de Yucatán, que se dedica, más que a la formación, a la profesionalización de jóvenes artistas. Esta universidad es una institución pública, por lo que responde a expectativas políticas específicas de un estado como lo es Yucatán, que se encuentra en la periferia provincial mexicana, pero que a su vez se ha constituido como un centro regional al que las y los ciudadanos de estados como Campeche, Quintana Roo, Tabasco y Chiapas, e incluso de países como Guatemala y Cuba, acuden por servicios educativos y de salud.

Una vez contextualizada la investigación, presento los principios con base en los cuales se propone una pedagogía de la historia del arte. El primero es *no tomarte las cosas tan seriamente.* Considero que uno de los problemas de la docencia es tomarse las cosas muy seriamente, creer que el docente es quien tiene la responsabilidad del conocimiento, la guía y proveedor del conocimiento, disminuyendo la responsabilidad del propio estudiante de generar el deseo por aprender. Comparto un comentario que me hizo una compañera docente con mucha experiencia aconsejándome ser rígida y poco flexible en clase como medio para ganarme el respeto de las y los estudiantes. Creo que esto es un error, creo que el ser rígida en clase precisamente es contraproducente, tanto como ser laxa. El medio para ganarse el respeto, propongo, es la sinceridad. Por experiencia aprendí que el llegar preparada a clase ayuda mucho, pero también el reconocer que no se sabe todo. Una estrategia que aplico en clase es no prohibir el uso de equipos digitales; los usamos mucho. Cuando estamos hablando de un tema y surge alguna duda que no podemos resolver, usamos los celulares, las tabletas y las *laptops* para buscar información. Esto permite a estudiantes tímidos o inseguros participar en clase, pues son precisamente aquellos que no participan en clase a los que pido que busquen información.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

Entonces tienen la sensación de que aportan algo al grupo, que su voz es importante, que son capaces de enriquecer la clase. Para ello debemos admitir como docentes que no sabemos todo y que no tenemos la responsabilidad de saberlo. La sinceridad es contagiosa: las y los estudiantes también son capaces de admitir que no saben algo y entonces la o el docente puede colaborar con el aprendizaje de nuevas ideas.

Marco conceptual: modernidad líquida y pedagogía

Esto nos lleva a un eje principal de la investigación que propongo: el *sentido del humor.* Eso de no tomarse uno tan seriamente como la encargada de dar toda la información es un aspecto que considero muy importante para todo docente en la era actual. La postura de que el docente es el que sabe, mientras que el estudiante no, es muy retrógrada e inútil en estos tiempos donde se tiene acceso a tantos datos e información como se desee, a través de la inteligencia artificial. Esto plantea la pregunta de cuál es el papel del docente hoy. Creo, en este sentido, que la educación en un mundo líquido de Bauman (2002) resulta muy sugerente, porque el docente se convierte en una especie de castor que encauza y controla el flujo de la información para que tenga el ritmo adecuado, a fin de que las y los estudiantes se puedan acercar a beber lo que necesitan para su crecimiento individual. El papel del docente, visto así, tiene como responsabilidad ralentizar el flujo de información para que sea accesible; también acota la misma, la depura o decanta para que sea más digerible para las y los estudiantes.

En *Sobre la educación en un mundo líquido,* Bauman describe la realidad de la docencia de la siguiente manera:

> La cultura líquida moderna ya no siente que es una cultura de aprendizaje y acumulación, como las culturas registradas en los informes de "historiadores" y "etnógrafos". A cambio, se nos aparece como "una cultura del desapego, de la discontinuidad y del olvido" (Bauman y Mazzeo, 2013, pp. 45-46)

En este sentido, la o el docente no tiene el control de la información, no tiene el control del aprendizaje y mucho menos tiene el control del resultado de la clase. Muchos compañeros docentes sienten pánico por la falta de control, pero a mí me relaja saber que no existe este control y que mi trabajo es exponer a las y los estudiantes a saberes que pueden serles útiles en su propia formación artística; es una manera de garantizar una enseñanza individualizada sin que ocurra necesariamente en un contexto individual. Así cada uno elige qué es útil en un momento dado y para un fin determinado: es una elección no grupal sino individual, y esto es muy importante en el contexto de las artes, puesto que, si bien el trabajo suele ocurrir en entornos colectivos, el resultado es juzgado de forma individual. Bauman describe el proceso de aprendizaje con una analogía quizá más violenta:

> Los misiles inteligentes, a diferencia de sus antiguas parientes cercanas, las balas, "aprenden sobre la marcha". De tal modo que, en primera instancia, hay que dotarlas con la "habilidad" de aprender, y de aprender rápido. Sin embargo, lo que ya no resulta tan claro, aunque sea tan crucial como la aptitud de saber asumir un aprendizaje rápido, es la capacidad de "olvidar" de forma instantánea lo que han aprendido con

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

> anterioridad... Lo que los "cerebros" de los misiles inteligentes nunca deben olvidar es que los conocimientos que adquieren son básicamente "desechables", buenos sólo hasta que llegue el siguiente aviso, y sólo útiles de modo temporal (Bauman y Mazzeo, 2013, p. 26).

En las sociedades del siglo XXI, las estructuras sólidas que antes resguardaban e institucionalizaban el conocimiento se han disuelto. El aula ya no es el contenedor exclusivo del saber; por el contrario, se encuentra inundada por lo que denominamos *El Torrente.* Este concepto define el flujo incesante, caótico e hiperestimulante de información digital, potenciado de manera exponencial por el libre acceso a datos masivos y el advenimiento disruptivo de la inteligencia artificial generativa.

Discusión

1. Propuesta didáctica: la tríada de principios y nodos de sincronía

Bajo estas coordenadas de saturación informativa, la postura tradicional del catedrático erudito que pretende poseer el monopolio del saber resulta no solo inútil, sino anacrónica y retrógrada. El estudiante no necesita que el maestro le provea más datos, pues estos se encuentran a un clic de distancia. La respuesta metodológica que se propone ante El Torrente consiste en la creación de *El Remanso* y la operatividad de *El Filtro.* El docente debe actuar bajo la metáfora ecológica del castor: un agente que no detiene el flujo del río de manera autoritaria, sino que construye estratégicamente diques y ramificaciones para encauzar la corriente, controlando los ritmos pedagógicos para que el estudiante pueda asimilar éticamente solo aquello que requiere para nutrir su pensamiento crítico y su proceso creador.

El exceso de información y lo indiscriminado de su acceso hace imposible el axioma tradicional de que "mientras más sabes, más efectivo eres". Esto es especialmente cierto en las artes puesto que el saber mucho de ellas no te hace más ni mejor artista; la enseñanza de su historia no tiene como fin hacer mejores a los artistas, por lo que si un docente en una licenciatura en arte cree que colabora en la formación de mejores artistas simplemente por aportar información, está completamente equivocado. La aportación del docente de historia del arte en la educación artística va en otro sentido, como veremos más adelante.

1.1. El humor y la mitigación de la parálisis cognitiva

Otro aspecto del no tomarse las cosas tan en serio es precisamente el humor en clase. Hay varios autores que apoyan esta idea, desde John Morreall, en su clásica obra sobre la filosofía del humor (1987), hasta autores más contemporáneos y específicamente dedicados a la relación de la pedagogía con el humor, como Fernández Solís (2014), quien defiende la idea de que, en el contexto actual, donde las generaciones jóvenes se estresan ante la idea del fracaso y lo desconocido, la capacidad para reírse dentro del aula es una herramienta pedagógica que permite abrirse al desconocimiento, entendido como el miedo al saber que se ignora, el descubrirse ignorante.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

Para mitigar esta parálisis cognitiva producida por el mundo líquido, el humor no es entendido aquí como un mero entretenimiento o trivialización del espacio académico, sino como un dispositivo epistemológico de alta precisión. La función primordial del humor en el aula de arte consiste en operar como un desarmador de tensiones cognitivas: transforma la angustia de la ignorancia en un liberador "saber que no se sabe". Al desacralizar el aura mística de la academia y las figuras divinizadas de la historia del arte a través del ingenio y la comedia autoconsciente, se habilita una atmósfera de confianza horizontal que permite a los estudiantes dialogar e interpretar realidades sociohistóricas profundamente incómodas, violentas o complejas de forma rigurosa y enteramente libre de estrés paralizante. Al respecto, Morreall apunta que "la atmósfera abierta que crea el humor no sólo hace que los estudiantes se sientan cómodos, más aún; también fomenta una apertura de pensamiento que es esencial" (2012, p. 66). Así, el humor potencia la enseñanza, el docente se muestra vulnerable y permite a las y los estudiantes tener un referente mucho más positivo ante los contextos actuales que señalan y estigmatizan la ignorancia.

Hay una discusión mucho más amplia detrás del problema del estrés y la ansiedad de las generaciones actuales que obviamente da para varias ponencias y textos que valdría la pena discutir. Personalmente no me gusta el calificativo "de cristal" con el que con frecuencia se describe a los jóvenes hoy, porque sugiere debilidad y delicadeza, lo que en muchos sentidos está lejos del carácter de la juventud en estos tiempos. La expresión describe más bien el hábito interiorizado de generaciones como la propia de aguantar injusticia e inequidades bajo el principio de "así es el mundo" o de "así funcionan las cosas", lo cual evita que se traten temas difíciles y comunes como un primer paso para mejorar la situación, contribuyendo a que se perpetúen costumbres francamente incorrectas. Insisto, esta es una discusión larga y que merece su propio espacio. La traigo a colación porque es el buen humor, la capacidad para reírse de temas importantes o conflictivos, lo que permite hacer mucho más abierta la discusión de estos dentro del salón. El apunte de Morreall en este sentido es muy claro:

> Los maestros que tienen un sentido del humor sobre sí mismos y su papel, en contraste, ni siquiera tienen que decir que están abiertos a modos no usuales de mirar las cosas, pues ellos lo muestran en el modo en el que tratan la lectura y el debate. (2012, p. 67).

A través de las aportaciones de la pedagogía crítica, se demuestra que la profunda ansiedad que manifiestan las y los estudiantes ante lo desconocido, el error o el fracaso institucional no deriva de una debilidad intrínseca de carácter, sino de cuestionamientos existenciales legítimos y agudos en torno a su propia identidad, su precarización laboral y su lugar en un mundo fragmentado. La educación tradicional asume que el control se logra mediante la tensión, el silencio y la distancia. Cuando los estudiantes actuales colapsan por la presión, se les etiqueta erróneamente como "frágiles". Bell Hooks, filósofa y pedagoga, tiene una visión muy interesante respecto a la pedagogía crítica:

> El aula, con todas sus limitaciones, sigue siendo un lugar de posibilidad. En ese espacio de posibilidad tenemos la oportunidad de trabajar por la libertad, de exigirnos a nosotros mismos y a nuestros camaradas una apertura de mente y corazón que nos permita mirar la realidad de frente al mismo tiempo que imaginamos colectivamente formas de

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

> transgredir, de atravesar fronteras para revivir el aula, para que el aprendizaje empiece a ser un lugar de felicidad y alegría. (1994, p. 27).

El aula se convierte en un espacio seguro o, como me gusta decir a mis estudiantes, en "tu lugar de descanso de todos los problemas que nos esperan fuera del aula". Adentro solo aprendemos para crecer o mínimamente para desaprender colectivamente, y el humor es el mecanismo que desbloquea el aprendizaje.

Algo que no he mencionado antes es que siempre he impartido asignaturas relacionadas con la investigación, la teoría y, sobre todo, con la historia. Todas estas disciplinas detonan dudas y cuestionamientos serios sobre la realidad en la que se vive, sobre la identidad, sobre el sentimiento de pertenencia y, muy frecuentemente, sobre si la o el estudiante está en el lugar adecuado, en la licenciatura adecuada, en la profesión adecuada. Aquí el sentido del humor como principio pedagógico ayuda a la apertura en clase y definitivamente a hacerla mucho más entretenida. Sería aburridísima una clase de historia sin buen humor, donde solo se resuman hechos sin enmarcarlos dentro de lo que pasó en esos días y relacionarlos con lo que se vive y siente hoy.

1.2. La inmanencia temporal: todo arte fue contemporáneo

Esto me lleva al segundo principio, uno más cercano al contexto de la docencia en una universidad donde exclusivamente se ofrecen programas relacionados con el arte: *el arte siempre es contemporáneo.* Esto puede parecer contradictorio cuando lo expreso desde la docencia de la historia o la teoría, las cuales siempre se manejan en pretérito. Me permito explicar por qué creo que es un principio que por lo menos funciona en la pedagogía de la historia del arte. Todas y todos los artistas sin excepción hacen arte para su tiempo: ninguno pensó en hacer arte para un público, espectador o lector que no existe en su tiempo presente. Por lo tanto, sus motivaciones, ideología, sensaciones y sentimientos, toda la inmanencia con base en la cual produjeron arte, está enmarcada por su propio contexto. Gilles Deleuze conceptualiza esto como la naturaleza de lo que es el todo. Me permito recomendar tres libros donde aborda la inmanencia a aquellos interesados en la filosofía deleuziana: *Dos regímenes de locos* (2005), *¿Qué es la filosofía?* (1993) —escrito en coautoría con Félix Guattari— y, sobre todo, *Spinoza: Filosofía práctica* (2001). En este último sostiene la idea de que no hay nada fuera de la realidad —la historia solo es parte de esa misma naturaleza de la realidad— y explica la célebre frase *Deus sive natura* ('Dios, es decir, la naturaleza').

Frente a las visiones teleológicas e historicistas occidentales que observan la historia del arte como una línea de progreso ascendente hacia la perfección técnica o conceptual, esta propuesta adopta la ontología de la inmanencia. Rescato el principio ético-filosófico de Baruch Spinoza (2001), sintetizado en la fórmula *Deus sive natura.* Llevado al plano de la historiografía artística, este axioma postula que no existe una trascendencia histórica ajena a las condiciones materiales de la existencia; es decir, no hay nada fuera de la realidad material e inmanente. La historia no es un ente abstracto que juzga el pasado desde el presente, sino un tejido continuo e indivisible de la propia naturaleza humana (Spinoza, 2001).

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

Esta premisa se profundiza mediante la lectura del pensamiento de Deleuze (1993; 2005) respecto a la naturaleza de la inmanencia. El autor relaciona la inmanencia con el trabajo creativo, explicando que en este se da desde la inmanencia pura —esa *que es eso,* la inmanencia que es— hasta el plano de composición, que es el propio del arte (Deleuze y Guattari, 1993). El plano de composición es el espacio puramente inmanente del arte. No es un plano material (como el lienzo físico de la pintura o las páginas de un libro), sino un plano donde las fuerzas del universo se vuelven visibles, audibles o tangibles. El artista toma todo lo que lo constituye (sus memorias, su genética, los traumas de su contexto histórico) y, en lugar de dejarlo como simples recuerdos personales, los arroja a ese plano para transmutarlos. Bajo esta óptica, se deconstruye el mito romántico del genio visionario que crea obras pensando en la posteridad o anticipando el futuro. Ningún artista a lo largo de la historia de la humanidad ha trabajado jamás orientado hacia el porvenir; por el contrario, todos han producido sus obras impulsados estrictamente por las urgencias políticas, las obsesiones estéticas, los traumas íntimos y las contradicciones materiales de su propio y estricto contexto epocal. La conclusión metodológica de este pilar es radical: todo arte fue rigurosamente contemporáneo en su tiempo. El *David* de Miguel Ángel o las vanguardias históricas no nacieron como piezas museísticas inalcanzables, sino como respuestas vivas y urgentes a problemáticas concretas del momento de su producción.

Este principio desemboca en la siguiente reflexión. Enseño historia del arte a jóvenes que son en más de un sentido artistas y que en la universidad buscan profesionalizarse, así que los contenidos históricos tienen una utilidad específica para ellos: sirven de ejemplo. Y no me refiero a simple inspiración, me refiero a que los artistas del pasado enfrentaron problemas humanos que los artistas actuales también enfrentan. Es posible que haya cambiado mucho la tecnología, pero la necesidad de ser felices y no sufrir es atemporal; todos los artistas de la historia han tenido problemas familiares o dudas sobre su vocación, todos han tenido que exponer su trabajo al público, resolver su economía, etc., igual que las y los estudiantes de arte hoy tienen que enfrentar estas circunstancias. El contexto acentúa o enfatiza unos problemas o realidades, pero históricamente son comunes a todos: *Deus sive natura.* Así, los artistas, su vida, se convierte en ejemplo para las y los artistas actuales, son una referencia pertinente para las y los estudiantes y también se sienten mucho más comprendidos, menos solos, descubren su linaje.

1.3. Nodos de sincronía y la construcción de un linaje

Durante las sesiones de discusión crítica, los estudiantes descubren de manera orgánica que las tensiones psíquicas y materiales que experimentaron las grandes figuras artísticas del pasado coinciden con absoluta precisión con sus propios conflictos vitales en el siglo XXI. En una investigación paralela sobre el perfil del aspirante a la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad de las Artes de Yucatán (Fernández Vargas, 2024) logré identificar cuatro nodos de sincronía atemporal que comparten los artistas sin importar la época:

- Problemas familiares: Conflictos derivados de la incomprensión familiar ante la elección de la carrera artística, rupturas de linajes parentales tradicionales y dinámicas de violencia doméstica compartidas por creadores históricos.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

- Economía y supervivencia: Constante precariedad material, búsqueda de financiamiento, endeudamiento, gestión de talleres y estrategias extremas empleadas por los artistas de todas las épocas para garantizar el sustento material diario.

- Exposición al público: Terror paralizante ante la mirada del espectador, vulnerabilidad psicológica ante la crítica especializada y miedo al escarnio social y los mecanismos de autoexposición que han condicionado la subjetividad del creador histórico tanto como la del actual.

- Dudas vocacionales: Crisis profundas de fe creativa, bloqueos expresivos, pánico a la pérdida de relevancia estética y sensación de obsolescencia técnica o discursiva.

Estos cuatro nodos, insisto, son pertinentes tanto para los artistas del pasado como para los presentes. La constatación cualitativa de que la necesidad profunda de no sufrir ante estas contingencias es enteramente atemporal e inmanente provocó un efecto de catarsis pedagógica. El estudiante ya no observa al artista de la historia como una estatua de mármol lejana, sino como un colega de oficio distanciado únicamente por el tiempo cronológico. Gracias a este reconocimiento especular, la o el estudiante universitario logra descubrir y reclamar activamente su verdadero linaje profesional.

No pretendo hacer una pedagogía de la historia del arte que niegue el hecho histórico, sino convertir a este en un elemento para la reflexión de las realidades presentes, capaz de reforzar el sentido crítico de las y los estudiantes y, sobre todo, el autoconocimiento orientado a problematizar y dotar de fuerza a sus propios ejercicios creativos. La asignatura se entiende entonces como un espacio para la reflexión profunda de la vida propia de los creadores y se reconoce a las y los estudiantes como artistas, de manera que la clase pueda enriquecer su formación profesional. En este contexto, los nodos funcionan como categorías analíticas que permiten validar la pertinencia del modelo didáctico propuesto.

1.4. La metahistoria como deconstrucción del poder

Hay un principio más que abordaré aquí: *el arte sigue al dinero, sigue al poder.* Es un indicio de que estamos en un contexto profesional, en una universidad que, como mencioné antes, más que formar artistas, fue creada hace más de veinte años con el propósito de profesionalizar a las y los artistas de la región. Si algo me ha enseñado la historia del arte es que está inserta en relaciones de poder, donde la individualidad del artista choca a veces violentamente con la realidad económica y política. Así que con frecuencia el eje conductor de mis clases —los márgenes del río de la información al que hacía referencia en el otro principio— está constituido por la situación económica y política en la que vivieron los artistas que vemos en clase. De nuevo, más que hacer que las y los estudiantes aprendan datos, me interesa que conozcan las consecuencias de las acciones, así que enfatizo cómo reaccionaron los artistas ante esas realidades, qué decisiones tomaron ante la disyuntiva de tener para comer y tener que crear, ambas necesidades básicas para el ser artístico, aunque con frecuencia en conflicto, puesto que no siempre el público consume el arte que nace de una necesidad entrañable del ser artístico

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

individual. Sin embargo, también expongo ejemplos donde las estrellas se alinean y las necesidades artísticas del público coinciden con las de los creadores. En cualquier caso, no es tan interesante saber los hechos como indagar por qué ocurren, cómo es que se dio la divergencia o convergencia; no se trata de conocer realidades, sino de interpretarlas para construir un relato pertinente para el artista actual, ese que está en nuestros salones.

Más que una clase de historia, me gusta pensarla como una clase de *metahistoria,* siguiendo a Hayden White (1992), quien señala que detrás de los libros siempre hay una voz con una ideología e intereses políticos y sociales a partir de los cuales se cuenta la historia. Según White, detrás de cada relato histórico hay una voz con ideologías e intereses específicos. Por ello, es crucial situar a los propios estudiantes dentro de esta realidad metahistórica, hacerles reconocer que forman parte de una institución pública mediada por realidades locales y nacionales que condicionan su práctica presente y futura. Incluso, creo pertinente situarlos en su realidad más inmediata, enfatizando que están en una institución que recibe fondos del gobierno, con un cuerpo docente que tiene tanto vocación como necesidades económicas en conflicto, y que se encuentran en un país con públicos también mediados por la realidad local y nacional.

En el modelo pedagógico que propongo se asume la metahistoria como el método analítico supremo para el aula de arte. El fin de este artículo no es narrar la biografía de una docente, sino proponer un modelo didáctico transferible basado en la horizontalidad y la deconstrucción del poder, validado por años de aplicación frente a grupo. Se establece una diferenciación jerárquica entre tres niveles de comprensión de la materia: la clase de historia del arte no debe estancarse en el nivel inicial (el material crudo, los datos). Un segundo nivel sería aquel en el que las y los estudiantes pueden analizar las obras de arte; este es un nivel meramente estético, pero que también aporta a la formación profesional por su utilidad para avanzar técnicamente. Sin embargo, su objetivo metodológico fundamental consiste en escalar hasta el nivel más alto, el metahistórico, que dota al estudiantado de las capacidades críticas necesarias para descifrar la voz ideológica, las agendas políticas y los sesgos de clase o género que se ocultan detrás del relato historiográfico institucionalizado. No se trata de obligar al creador en formación a memorizar pasivamente las realidades del pasado, sino de enseñarle a interpretarlas genealógicamente para que sea capaz de construir un relato propio, crítico y plenamente pertinente para sus búsquedas creativas contemporáneas.

Conclusiones

La transformación del aula universitaria de historia del arte en un dispositivo crítico, interpretativo y metahistórico modifica sustancialmente los fines mismos de la educación artística superior. Se ha comprobado que el modelo historicista tradicional centrado en la acumulación pasiva de datos empíricos únicamente genera alienación, aburrimiento y desconexión práctica en los creadores en formación. Por el contrario, al estructurar la docencia

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

sobre los principios de horizontalidad, inmanencia temporal, pedagogía del humor y deconstrucción de las narrativas hegemónicas oficiales, el aula asume un papel verdaderamente emancipatorio y vital para la praxis artística contemporánea.

Asumir la docencia de la historia del arte desde estas coordenadas implica, en última instancia, transformar el aula universitaria de un frío almacén de datos históricos en un verdadero laboratorio vivo y emancipatorio. Queda de manifiesto que el verdadero peligro de la educación tradicional no reside en la ignorancia o en la saturación que provoca el torrente digital, sino en el aburrimiento y la alienación que desvinculan el pasado de las urgencias del presente creativo. Cuando logramos desacralizar la academia mediante el humor autoconsciente y la horizontalidad, no estamos restando rigor a la materia, sino abriendo las compuertas para que acontezca un genuino diálogo ético y de confianza donde las y los estudiantes puedan descubrirse ignorantes sin verse paralizados por la culpa o la ansiedad. Es ahí donde el docente abandona el papel anacrónico de monarca del saber para convertirse, al igual que el castor (el misil para Bauman), en un cuidadoso encauzador de flujos, un generador de remansos donde el torrente se decanta y adquiere un sentido crítico individual.

Del mismo modo, la ontología de la inmanencia y la perspectiva metahistórica actúan como potentes puentes temporales. Al comprender que todo arte fue estrictamente contemporáneo a su propio y turbulento contexto, las grandes figuras del pasado descienden de sus pedestales de mármol y museos inalcanzables para revelarse ante el estudiante como colegas de oficio.

Los nodos de conflicto —las tensiones familiares, las crisis vocacionales, la exposición al escarnio público y las asfixiantes dinámicas del dinero y el poder— resultan ser hilos conductores atemporales que unen a los creadores de distintas épocas en un mismo linaje de supervivencia y resiliencia humana. El aula se convierte de este modo en un espacio de descanso y, a la vez, de profunda catarsis pedagógica. No se enseña historia para acumular pasivamente una erudición estéril, sino para dotar al artista en formación de las herramientas genealógicas indispensables que le permitan descifrar las agendas políticas del relato institucionalizado y, a partir de ese desaprendizaje colectivo, reclamar con soberanía su propia voz en el plano de composición contemporáneo.

Al final, este modelo didáctico reafirma que, aunque las tecnologías y las estructuras cambien a ritmos vertiginosos, el gozo pedagógico y los dilemas fundamentales del ser artístico permanecen inalterados; nuestro compromiso como maestros consiste, entonces, en proporcionar el cobijo y la agudeza crítica necesarios para que el estudiante reconozca su lugar en el tejido de la historia y actúe con lucidez, profesionalismo y plena libertad en su propio tiempo presente.

Como conclusión de este recorrido pedagógico, considero que la enseñanza de la historia del arte para artistas debe ser un espacio de reflexión activa donde se interprete la realidad a

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

través del lente de la creación. A lo largo de estos veinticinco años, he comprobado que la horizontalidad, el humor y el análisis crítico del poder permiten que los estudiantes profesionalicen su mirada y construyan un relato propio que sea pertinente para su contexto contemporáneo. La docencia no es solo un acto de instrucción, sino una oportunidad de gozo compartido donde reconocemos en el artista del pasado mucho de nosotros mismos. Al final, aunque las tecnologías y las sociedades cambien, los dilemas fundamentales del ser artístico permanecen, y nuestro trabajo como maestros es proporcionar las herramientas para que el estudiante reconozca su lugar en la historia y actúe con conciencia y profesionalismo en su tiempo presente.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

Referencias

Bauman, Z. (2002). *Modernidad líquida.* Fondo de Cultura Económica.

Bauman, Z., y Mazzeo, R. (2013). *Sobre la educación en un mundo líquido: conversaciones con Ricardo Mazzeo.* Paidós.

Deleuze, G. (2005). *Dos regímenes de locos: Textos y entrevistas (1975-1995).* Pre-textos.

Deleuze, G. (2005). *Spinoza: Filosofía práctica.* Tusquets.

Deleuze, G., y Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Anagrama.

Fernández Solís, J. D. (2014). Pedagogía del humor: El valor educativo del humor en la educación social. *Revista de Educación Social,* (18), 1-7.

Fernández Vargas, L. A. (2024). *Perfil del aspirante a la Licenciatura en Artes Visuales: Informe estadístico.* Universidad de las Artes de Yucatán.

Haraway, D. (1988). Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective. *Feminist Studies, 14*(3), 575-599.

Hooks, B. (1994). *Enseñar a transgredir: La educación como práctica de la libertad.* Capitan Swing.

Morreall, J. (1987). *The philosophy of laughter and humor.* State University of New York Press.

Morreall, J. (2012). El filósofo como profesor: Humor y filosofía. *Diálogo Filosófico,* (82), 55-72.

Spinoza, B. (2001). *Ética demostrada según el orden geométrico.* Trotta.

White, H. (1992). *La metahistoria: la imaginación histórica de Europa en el siglo XIX.* Fondo de Cultura Económica.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

Habitar el umbral. El arte como forma liminar de conocimiento en Maria Grazia Carriero y Sofía Echeverri*

Giuliana Schiavone

Universidad de Alcalá†

Resumen

Este artículo analiza las prácticas artísticas de Maria Grazia Carriero y Sofía Echeverri a partir de la noción de liminalidad, entendida como categoría estética, política y epistemológica. Mediante un enfoque comparativo y situado, el estudio examina cómo ambas artistas activan formas contemporáneas de ritualidad vinculadas al cuidado, la memoria, el duelo y la relación con el territorio. En el caso de Carriero, la *performance,* el cuerpo, la voz y la tierra configuran dispositivos de copresencia y reparación simbólica; en el caso de Echeverri, la pintura opera como una gramática visual del tránsito, donde la figura femenina asume funciones de guía, mediación y relectura crítica del archivo. El marco teórico articula los estudios sobre los ritos de paso de Arnold van Gennep y Victor Turner con perspectivas contemporáneas sobre el dispositivo, la crisis de presencia y la ética del cuidado. La investigación sostiene que el arte contemporáneo no reproduce simplemente el rito, sino que produce condiciones liminares capaces de reorganizar la mirada, activar memorias comunitarias y generar formas sensibles de vínculo. Desde esta perspectiva, la liminalidad se propone como una categoría analítico-operativa para interpretar prácticas artísticas feministas orientadas a la vulnerabilidad compartida y a la reparación de lo común.

Palabras clave: liminalidad, ética del cuidado, arte contemporáneo, ritualidad, epistemologías feministas.

Abstract

This article analyzes the artistic practices of Maria Grazia Carriero and Sofía Echeverri through the notion of liminality, understood as an aesthetic, political, and epistemological category.

* Este artículo surge de una línea de investigación presentada oralmente en el II Coloquio de Mexicanistas e Italianistas, celebrado en 2025 en el marco del I Congreso Internacional México-Italia y del IX Congreso Anual ARIM, convocado por la Asociación de los Investigadores Italianos de México y la Red de Mexicanistas, Académicos e Investigadores en Italia, en colaboración con la Embajada de México en Italia, el Instituto Italiano de Cultura-Embajada de Italia en México, la Universidad Autónoma de la Ciudad de México y la Universidad Nacional Autónoma de México.

† Programa de Doctorado en Estudios Interdisciplinares de Género.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

Through a comparative and situated approach, the study examines how both artists activate contemporary forms of rituality connected to care, memory, mourning, and the relationship with territory. In Carriero's work, performance, body, voice, and land configure devices of co-presence and symbolic repair; in Echeverri's work, painting operates as a visual grammar of passage, where the female figure assumes functions of guidance, mediation, and critical rereading of the archive. The theoretical framework brings together Arnold van Gennep's and Victor Turner's studies on rites of passage with contemporary perspectives on the dispositif, the crisis of presence, and the ethics of care. The article argues that contemporary art does not merely reproduce ritual, but produces liminal conditions capable of reorganizing vision, activating communal memories, and generating sensitive forms of relation. From this perspective, liminality is proposed as an analytical-operative category for interpreting feminist artistic practices oriented toward shared vulnerability and the repair of the common.

Keywords: liminality, ethics of care, contemporary art, rituality, feminist epistemologies.

Cómo citar este artículo/How to cite this article: Schiavone, G. (2026). Habitar el umbral. El arte como forma liminar de conocimiento en Maria Grazia Carriero y Sofía Echeverri. *Xletra, II*(1), 37-53.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

Introducción

Entre los *calanchi*[1] de Basilicata, en el sur de Italia, y los paisajes naturales de México se traza una cartografía compartida del umbral, un territorio de erosión y tránsito donde las prácticas artísticas contemporáneas reactivan memorias y vínculos con la tierra. Estas restituciones estéticas sitúan en el centro la presencia femenina como depositaria de saberes y como agente de articulación comunitaria, en una politicidad de lo sensible que vuelve operativo el lazo entre lugar y cuidado.

Desde que los rituales se desplazaron del templo al museo y, más recientemente, al territorio por mediación del arte, su estatuto estético y público quedó en disputa. Hacer rito en el arte contemporáneo implica habitar condiciones atravesadas por precariedad material, memorias fragmentadas y conflictos de representación. Por ello, la noción de *liminalidad* requiere ser repensada desde una perspectiva situada, encarnada y contextual. Ya no se trata únicamente de identificar la persistencia de formas rituales en el campo artístico, sino de comprender cómo determinadas prácticas producen umbrales de percepción, relación y conocimiento.

Este artículo analiza las prácticas de Maria Grazia Carriero y Sofía Echeverri a partir de una hipótesis central: en ambas artistas, la liminalidad opera como dispositivo estético y político de cuidado, capaz de desplazar el foco del objeto artístico hacia procesos de copresencia, reparación y reactivación comunitaria.

En Carriero, el cuerpo, la voz y la tierra configuran una ritualidad performativa vinculada a la reparación simbólica del territorio; en Echeverri, la pintura produce una gramática visual del tránsito, donde la figura femenina funciona como guía, mediadora y agente de relectura del archivo.

Desde el punto de vista epistemológico, el artículo parte de la premisa de que la práctica artística no constituye únicamente un objeto de análisis, sino también un modo específico de producción de conocimiento. Las obras aquí estudiadas no se limitan a representar temas vinculados al rito, al duelo o al cuidado; más bien, generan procedimientos sensibles mediante los cuales esos conceptos se ponen en acto. La lectura situada permite reconocer que toda producción de conocimiento se articula desde una posición parcial, encarnada y relacional (Haraway, 1988). En este sentido, la investigación se inscribe en el horizonte de la creación artística como investigación, entendida como un campo en el que la experiencia estética, la materialidad, el cuerpo y la memoria producen formas de saber no reducibles a la explicación discursiva.

La liminalidad se propone, por tanto, no solo como tema iconográfico o categoría antropológica, sino como operador metodológico capaz de leer las obras en su capacidad de

[1] *Calanchi:* paisajes erosivos de origen arcilloso, característicos de Basilicata y otras regiones del Mediterráneo italiano, donde la meteorización y el escurrimiento del agua producen hondonadas y crestas afiladas; se consideran emblema de territorios "en tránsito" por su morfología cambiante. En Basilicata, estos escenarios han sido también el marco de la acción performativa *Versus* (2024), de Maria Grazia Carriero.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

activar relaciones, temporalidades y modos de atención. A través de una perspectiva comparativa y situada, el artículo articula herramientas procedentes de la antropología del rito, la cultura visual, los estudios feministas y la práctica curatorial.

La comparación entre Carriero y Echeverri no persigue establecer una equivalencia directa entre los contextos italiano y mexicano, ni reducir sus prácticas a una matriz común. Por el contrario, busca identificar resonancias, divergencias y traducciones simbólicas en torno a tres ejes: la ritualidad como forma de conocimiento, el cuidado como práctica relacional y la figura femenina como instancia de mediación crítica. Esta orientación permite desplazar la pregunta desde qué representan las obras hacia qué formas de saber, relación y comunidad producen.

El aporte principal del artículo consiste en proponer la liminalidad como una categoría analítico-operativa para leer prácticas artísticas feministas contemporáneas que trabajan con ritualidad, memoria y cuidado. A partir de los casos de Carriero y Echeverri, se sostiene que la figura femenina puede funcionar como instancia de mediación crítica, no desde una esencialización de lo femenino, sino desde una agencia situada que reorganiza vínculos entre cuerpo, territorio y archivo.

En consecuencia, el arte contemporáneo no reproduce simplemente formas rituales heredadas, sino que produce condiciones liminares capaces de reorganizar la mirada, activar memorias y generar formas sensibles de vínculo.

Marco teórico: liminalidad, comunidades y cuidado

Pensar la liminalidad significa interrogar el momento en que una forma deja de coincidir plenamente consigo misma y se abre a una condición de suspensión, tránsito y exposición. Un cuerpo, una imagen, una comunidad o un territorio dejan entonces de responder a categorías estables y acceden a una zona de indeterminación donde la identidad se vuelve porosa y la relación se configura como experiencia de mutación. El rito no opera únicamente como estructura de paso, sino como tecnología simbólica capaz de sostener la exposición, la pérdida y la recomposición. Las formas transitorias de comunidad y el cuidado se inscriben en esta misma zona crítica: no como formas pacificadas de pertenencia, sino como modos frágiles de relación que emergen allí donde el vínculo se reconfigura y la vulnerabilidad deja de ser un resto para convertirse en condición de conocimiento. Desde esta perspectiva, el cuidado puede entenderse como una práctica pública y política, vinculada a la interdependencia y a la organización ética de la vida común (Tronto, 1993).

1. Ritos de paso, fase liminal y comunidades transitorias

La *liminalidad* —del latín *limes,* 'umbral'— nombra la fase transitoria de los ritos de paso en la que se suspenden temporalmente las posiciones sociales ordinarias y el sujeto habita una condición intermedia. Constituye una indeterminación ontológica que desordena posiciones y jerarquías, produciendo una desposesión provisoria de atributos; su potencia radica en las

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

formas de *communitas* que habilita. En el planteamiento clásico de Arnold van Gennep, los ritos de paso acompañan cambios de lugar, estado, posición social o edad, y se organizan a partir de tres momentos: separación, margen o fase liminal y reintegración (Van Gennep, 1986).

Victor Turner retoma y amplía esta perspectiva al precisar la naturaleza de la fase liminal en relación con los cambios de estado y con la suspensión transitoria de las posiciones sociales:

> El tema en cuestión viene representado en primer lugar por la naturaleza y características de lo que Arnold van Gennep (1960) ha denominado la "fase liminal" de los *rites de passage.* El mismo Van Gennep los definió como "ritos que acompañan todo cambio de lugar, estado, posición social y edad". Para indicar el contraste entre "estado" y "transición", empleo el término "estado" para referirme a todas sus otras acepciones; es un concepto más global que *status* o "cargo", y designa cualquier tipo de condición estable o recurrente culturalmente reconocida (Turner, 1988, p. 101).

En el marco clásico de los ritos de paso, la fase liminal acompaña cambios de lugar, estado, posición social o edad, y opera como mediación entre separación y reintegración. Turner describe este intervalo como un tiempo suspendido, situado a la vez dentro y fuera de la estructura social ordinaria, donde puede emerger una copresencia igualitaria. No obstante, subraya que aquello que se resiste a la clasificación estable suele percibirse como peligro o contaminación; por ello, cuando la suspensión se prolonga, la liminalidad tiende a ser contenida mediante prescripciones, prohibiciones y dispositivos de regulación. Su simbólica se asocia con muerte y renacimiento, oscuridad, invisibilidad, desnudez, útero y tumba, repertorio que permite pensar el tránsito y su potencia de reconfiguración.

Trasladada al campo artístico, la liminalidad permite comprender la obra no solo como representación de un pasaje, sino como producción de una condición umbral. En este sentido, determinadas prácticas contemporáneas no se limitan a citar formas rituales heredadas, sino que activan situaciones de suspensión, exposición y recomposición de los vínculos. El gesto, la imagen, la voz o la disposición espacial pueden funcionar como operadores liminares, en la medida en que interrumpen temporalmente los marcos ordinarios de percepción y habilitan otras formas de relación entre sujetos, territorios y memorias.

2. Cuidado, vulnerabilidad y prácticas artísticas feministas

En el contexto de este artículo, el *cuidado* no se entiende como una disposición afectiva privada ni como una virtud "femenina" esencializada, sino como una práctica relacional, situada y política. Desde una perspectiva feminista, atender, sostener y reparar implican reconocer la interdependencia, la vulnerabilidad y la exposición como condiciones estructurales de la vida en común. Esta lectura permite desplazar el término fuera de una asignación doméstica o naturalizada, para pensarlo como una forma de agencia crítica capaz de intervenir en los modos de relación entre cuerpos, memorias, territorios e imágenes.

La articulación entre liminalidad y prácticas de sostén permite pensar el rito como una tecnología sensible de acompañamiento. Allí donde la fase liminal abre una zona de tránsito,

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

pérdida o transformación, la acción ritual produce formas de contención simbólica que no clausuran la herida, sino que la inscriben en un horizonte compartido.

En las obras de Maria Grazia Carriero y Sofía Echeverri, esta dimensión no aparece como tema secundario, sino como una operación que estructura la relación entre cuerpo, tierra, duelo, archivo y comunidad. Lo vulnerable deja de ser entendido como resto pasivo o carencia, y se convierte en condición de vínculo, percepción y conocimiento. Esta perspectiva resulta especialmente relevante para una lectura feminista de la ritualidad contemporánea. La figura femenina, en los casos estudiados, no opera como objeto pasivo de representación ni como símbolo esencializado de una supuesta cercanía natural al rito o a la tierra. Por el contrario, funciona como instancia de mediación crítica: guía, testigo, oficiante o activadora de relaciones. Su agencia se manifiesta en la capacidad de sostener el tránsito, reorganizar la memoria y producir formas de comunidad sensible. A través de imaginarios mágico-rituales transmitidos en el tiempo, la mujer recupera así una posición activa como mediadora y articuladora de vínculos, desplazando el registro privado de la asistencia hacia una dimensión estética y política donde la práctica artística interviene en los modos de mirar, recordar y estar en común.

Metodología: análisis comparativo y lectura situada

La investigación adopta un diseño cualitativo de tipo comparativo, centrado en el estudio de dos casos. El corpus está constituido por un conjunto delimitado de obras y proyectos seleccionados por su pertinencia respecto al problema de investigación: en el caso de Maria Grazia Carriero, la performance *Versus* (2024) y la exposición *Malerbe. Poetica della dissidenza* (2024), con referencia al proyecto *Limen* (2022); en el caso de Sofía Echeverri, las series *Rituales funerarios* (iniciada en 2018) y *Arqueología secreta* (iniciada en 2017). La comparación no persigue establecer equivalencias directas entre los contextos italiano y mexicano, sino identificar resonancias, divergencias y traducciones simbólicas en torno a la liminalidad, el cuidado y la figura femenina como instancia de mediación. La selección de las obras responde a criterios de relevancia temática, coherencia interna de las prácticas, presencia de procedimientos rituales o pararituales y articulación entre materialidad artística, memoria y mediación femenina.

El análisis se organiza a partir de cuatro criterios comparativos: los medios y procedimientos empleados; la relación entre obra, espacio y contexto; la función asignada a la presencia o figura femenina; y los modos de activación de memoria, tránsito y vínculo comunitario. Las fuentes utilizadas incluyen documentación visual, registros fotográficos y, en el caso de las prácticas performativas, materiales videográficos; asimismo, se consideran textos curatoriales, información proporcionada por las artistas y bibliografía teórica procedente de la antropología del rito, los estudios feministas y la teoría del arte contemporáneo. El procedimiento analítico combina análisis formal, contextualización histórico-cultural e interpretación crítica. En primer lugar, se identifican los elementos materiales, espaciales y simbólicos de cada obra; en segundo lugar, se examinan sus relaciones con prácticas rituales, archivos visuales o memorias territoriales; finalmente, se contrastan los resultados para establecer convergencias y divergencias entre ambos casos. El enfoque articula herramientas procedentes de la antropología del rito, la cultura visual, los estudios feministas y la práctica

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

curatorial. Desde esta perspectiva, las obras no se consideran únicamente como objetos visuales o documentales, sino como dispositivos de relación y producción de conocimiento situado.

Esta metodología permite atender tanto a la materialidad de las obras —cuerpo, imagen, voz, paisaje, archivo— como a los modos en que dichas prácticas generan formas de copresencia, reparación simbólica y reorganización de la mirada. La lectura situada resulta fundamental porque evita la reducción de los casos de estudio a meras ilustraciones de una teoría previa. Por el contrario, las obras son consideradas como espacios de pensamiento en los que la teoría se verifica, se desplaza y se complejiza. En este sentido, la práctica artística no se aborda únicamente desde una perspectiva descriptiva, sino como un campo epistemológico en el que los saberes del cuerpo, la memoria, el territorio y la imagen producen formas específicas de inteligibilidad. La comparación entre Carriero y Echeverri permite, por tanto, observar cómo la liminalidad se traduce en lenguajes distintos —acción performativa, instalación, sonido, pintura y archivo— sin perder su potencia como categoría de análisis transversal.

Resultados y discusión: prácticas artísticas como dispositivos liminares

Sobre esta base, el arte contemporáneo produce umbrales más que ilustrarlos. En escenarios complejos, las operaciones artísticas activan condiciones liminares sin sujeción a calendarios rituales y ensayan comunidades sensibles provisionales, donde se redistribuye la atención y se reconfiguran los vínculos. Los lenguajes estéticos funcionan como lenguajes liminares y suspensivos, como regímenes de signos que interrumpen momentáneamente la gramática estructural y abren un espacio de indeterminación en el que se reorganizan percepciones, afectos y formas de responsabilidad relacional.

La imagen puede leerse como dispositivo liminar en un sentido agambeniano amplio, no como objeto cerrado, sino como entramado que captura, expone y reconfigura usos, suspendiendo temporalmente los marcos de inteligibilidad para abrir posibilidades de relación. Su valor reside menos en la clausura icónica que en su agencia liminar, capaz de trazar pasajes entre cuerpos, territorios y archivos.

Desde aquí se lee la convergencia entre Maria Grazia Carriero y Sofía Echeverri. En paisajes naturales italianos, Carriero performativiza el cuidado y la reparación; en entornos mexicanos, Echeverri cartografía el duelo y la guía en clave pictórica. En ambos casos se instituyen umbrales que suspenden jerarquías y desarticulan mandatos de género. La figura guía femenina media la experiencia y desplaza el foco desde la objetualización propia del *male gaze* (Mulvey, 1975) hacia procesos activos de copresencia y reparación.

La referencia a imaginarios rituales persistentes —tradiciones sincréticas y memorias locales— activa un repertorio simbólico que funciona como técnica colectiva de contención y reconfiguración de la experiencia frente a la "crisis de presencia", entendida en sentido demartiniano como el riesgo de desanclaje del sujeto ante situaciones de pérdida, duelo o catástrofe (De Martino, 2021). En este encuadre, la vulnerabilidad se asume como condición constitutiva y compartida, no como derivación de una asignación subalterna de lo femenino. La ritualidad artística contemporánea permite así desplazar la atención a la vulnerabilidad de una

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

atribución identitaria hacia una práctica crítica de relación, en la que cuerpo, imagen y territorio devienen superficies de inscripción, duelo y reparación.

1. Maria Grazia Carriero: cuerpo, tierra y reparación

La investigación de Maria Grazia Carriero parte del cuerpo femenino como espacio de exposición y conocimiento, desplazándolo tanto de una lectura esencialista como de una reducción puramente fenomenológica. La temporalidad extendida de sus acciones, la economía del gesto y la incorporación de medios diversos ―fotografía, *performance,* escultura e instalación― componen una poética de lo precario que interroga los límites entre pasado y presente, memoria ritual y experiencia contemporánea.

En su obra, el cuidado opera como una práctica estética que articula fragilidad y agencia. Los tejidos reparados, los cuerpos que se sostienen mutuamente, las pequeñas coreografías de proximidad y los exvotos de la serie *Malerbe* funcionan como ritos mínimos en los que la vulnerabilidad se reconoce y se comparte. La tierra adquiere así un papel de acogida, regeneración y restitución simbólica. Esta orientación se relaciona con una investigación más amplia de Carriero en torno al umbral, las prácticas mágico-protectoras de raíz popular y las tradiciones sincréticas vinculadas a la tierra y al ciclo agrícola.[2]

La *performance Versus* (2024) se sitúa en el paisaje arquetípico de los *calanchi* lucanos y despliega una procesión femenina de contención y reparación. En la acción, unos paños negros se entrelazan con las hendiduras de la tierra y con las sombras proyectadas por la luz solar, como si suturaran simbólicamente las grietas del suelo.[3] La obra se documenta en video y fotografía y se acompaña de un tejido sonoro que reinterpreta el horizonte acústico de las lamentaciones fúnebres y de los cantos de tradición oral registrados por Ernesto De Martino y Diego Carpitella en el sur de Italia, actualmente conservados en el Fondo de la Accademia Nazionale di Santa Cecilia en Roma.[4]

[2] En *Limen* (2022), Carriero configura el umbral como mediación entre lo visible y lo invisible mediante prácticas mágico-protectoras de raíz popular, materiales orgánicos y tradiciones sincréticas vinculadas a la tierra y al ciclo agrícola. La referencia a Angizia, divinidad itálica asociada al mundo ctónico y al culto de las serpientes, remite a imaginarios protectores que reaparecen en la Fiesta de los Serpari de Cocullo, donde ritualidades cristianas populares y antiguos cultos paganos se entrelazan en una zona liminar entre protección y amenaza, entre lo sagrado y lo profano.

[3] En viticultura mediterránea, los *tendoni* designan estructuras de parral o pérgola sobre las que se instalan mallas de sombreo y lonas agrícolas, habitualmente sintéticas, para atenuar la radiación solar, mitigar el estrés térmico y proteger los racimos de granizo y aves. Su uso regula además el microclima del cultivo y la pérdida hídrica.

[4] El Fondo Sonoro de la Accademia Nazionale di Santa Cecilia conserva registros de campo realizados en el Mezzogiorno italiano entre 1952 y 1963, asociados a las campañas etnomusicológicas de Ernesto De Martino y Diego Carpitella. Entre ellos se encuentran documentos sonoros lucanos que abarcan nanas, cantos de trabajo y lamentos rituales.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

La intervención performativa surgió de un proceso participativo previo centrado en la investigación vocal, la escucha colectiva y la adaptación de textos de tradición oral en un dialecto local hoy en desuso. Este trabajo preparatorio implicó una pluralidad de presencias femeninas en un ejercicio compartido de aprendizaje, pronunciación, prosodia y memoria colectiva. La voz no funcionó únicamente como material sonoro, sino como dispositivo de transmisión y copresencia, mediante el cual el archivo oral dejó de operar como documento para devenir práctica encarnada, experiencia común y forma de conocimiento situado.

La acción colectiva instituye un dispositivo liminar en el que gesto, luz y sonido trasladan la reparación desde el plano material hacia una praxis simbólica y comunitaria. Cada presencia femenina aporta una experiencia subjetiva y se integra en un tiempo de escucha y de preservación de lo vulnerable que culmina al atardecer en un gesto colectivo de restitución, apertura y agradecimiento a las antepasadas. El rito se configura, así como dispositivo de intercesión, desplegando su potencia transformadora en la fisura que articula lo visible y lo invisible (figuras 1 y 2).

La ética del cuidado se entiende aquí como espacio de crítica ecofeminista orientado a la tierra y al ambiente, con la doble tarea de reparar el territorio y de repararse a sí mismas. En ese umbral, la frontera entre el yo y la otra, entre vida y muerte, se vuelve permeable, y el paisaje se transforma en un lugar de relación y acogida. El dispositivo visual que emerge entre fotografía y video no se limita a documentar la acción, sino que restituye con atención formal la complejidad del gesto, la intensidad de la presencia y la trama afectiva que enlaza los cuerpos con el territorio.

En este sentido, el cuerpo femenino deviene espacio ritual: resuena con la tierra y para la tierra, evocando un duelo que no es solo individual, sino colectivo y atávico. La pérdida no aparece como cesura definitiva, sino como movimiento de transfiguración y memoria, dimensión constitutiva de una relación más amplia entre cuerpo, historia y territorio.

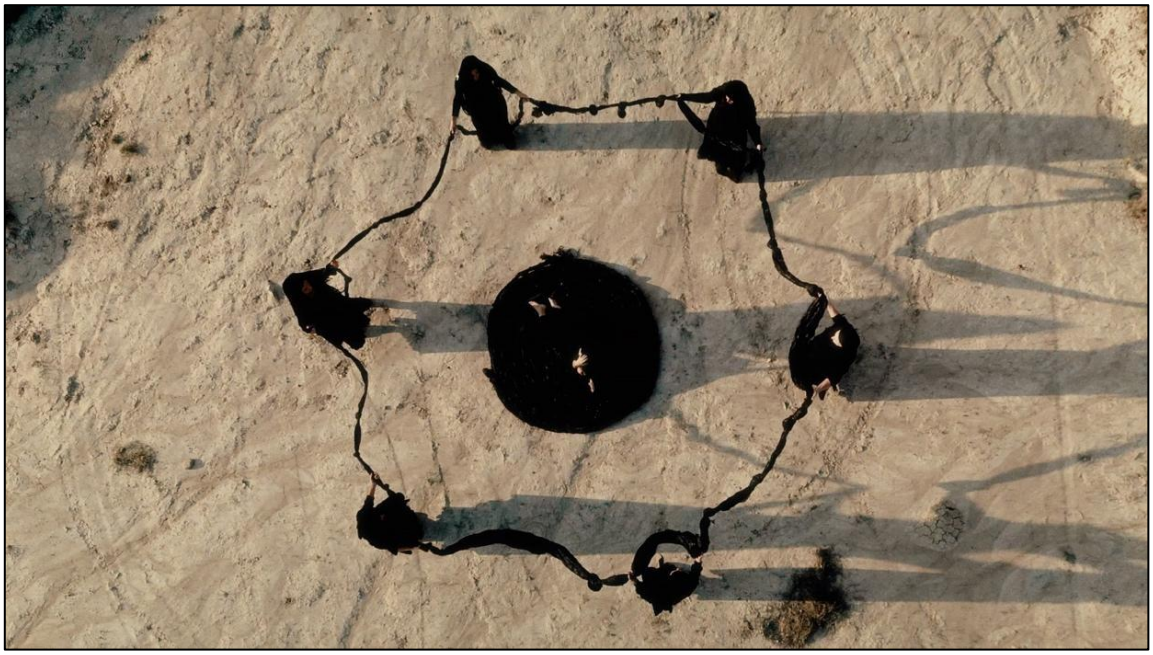
En la exposición *Malerbe. Poetica della dissidenza* (2024), la resistencia de las plantas llamadas “malas hierbas” se asocia con formas de comunidad alternativa que prosperan en los márgenes. La obra enlaza la lógica del exvoto con una ecología liminar en la que la dimensión ruderal se afirma como índice de resistencia frente a las lógicas productivas modernas (figura 3). La muestra incorpora, además, un paisaje sonoro construido por superposición de voces que recitan el Salmo 104, 13-18, del Antiguo Testamento. Este tejido vocal invoca la creación y el ciclo del sustento, situando la escucha en proximidad con la tierra.

En este caso, la liminalidad no remite a un pasaje codificado, sino a un régimen de copresencia en el que lo residual rehace vínculos y la dimensión votiva reescribe el cuidado como economía sensible de mantenimiento de la vida. Carriero configura así una práctica en la que el rito se actualiza como operación de reparación simbólica: no restaura una totalidad perdida, sino que hace perceptible la posibilidad de sostener lo frágil, lo marginal y lo expuesto.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

Figuras 1 y 2

Versus *(acción performativa en los* calanchi *lucanos), 2024, por Maria Grazia Carrero*





Nota. Imágenes reproducidas con autorización de la autora.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

Figura 3

Malerbe *(vista de instalación), 2024, por Maria Grazia Carriero*



Nota. Imagen reproducida con autorización de la autora.

2. Sofía Echeverri: topologías del umbral y del duelo

La investigación visual de Sofía Echeverri articula un dispositivo estético en el que la liminalidad no se tematiza únicamente, sino que se produce materialmente a través de gramáticas formales y espaciales. La serie *Rituales funerarios* despliega un régimen cromático dominado por la escala de grises, interrumpida por motivos geométricos y bandas de color que funcionan como huellas de tránsito. El gris estabiliza transitoriamente la superficie, mientras el color introduce vectores de atención y jerarquiza nodos simbólicos, instituyendo el rito en la propia materialidad pictórica.

La espacialidad se organiza en torno a escenarios liminares: orillas acuáticas, cavernas, acantilados y claros boscosos. Estos espacios, reconocibles en la antropología del rito como topologías de tránsito, producen una dimensión ambiental ambigua, desprovista de una localización geográfica estable y capaz de conservar un potencial ritual fuera del tiempo histórico lineal (figuras 4 y 5).

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

Figura 4

Chamana activando el mecanismo del cosmos, *de la serie* Rituales funerarios, *iniciada en 2028, por Sofía Echeverri*



Nota. Imagen reproducida con autorización de la autora.

En esta partitura visual del tránsito, la figura femenina ocupa el lugar de guía. No aparece como alegoría psicologizada ni como objeto pasivo de representación, sino como función orientadora. Con máscara, erguida, en penumbra o convertida en silueta, habita la tensión entre aparición y ocultamiento, y actúa como operadora liminar. Su presencia organiza la escena mediante gestos mínimos que transforman la pintura en un espacio de acompañamiento. No se trata de la mujer-objeto del régimen patriarcal de representación, sino de una figura que opera el paso y lo mantiene abierto.

La imagen, como palimpsesto del duelo, revela que en toda memoria laten la falibilidad, el velo y el reinicio. La serie no se limita a acumular variaciones temáticas; compone una sintaxis serial en la que cada pieza constituye un episodio del tránsito, y la repetición de signos y símbolos asegura coherencia ritual. En este marco, el conjunto funciona como cartografía liminar que ensaya, mediante topologías y marcadores visuales, un paisaje del pasaje siempre provisional.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

Figura 5

Tlamincas en ritual, *de la serie* Rituales funerarios, *iniciada en 2018, Sofía Echeverri*



Nota. Imagen reproducida con autorización de la autora.

La serie *Arqueología secreta* parte de una asimetría reconocible en catálogos y vitrinas museales: numerosas figurillas femeninas prehispánicas aparecen clasificadas únicamente por género y postura —"mujer sentada", "mujer de pie"—, mientras las masculinas suelen nombrarse por función o estatus —"guerrero", "sacerdote", "gobernante"—. Esta diferencia no

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

describe la complejidad histórica de los objetos, sino que revela un sesgo clasificatorio moderno que despoja al referente femenino de agencia semántica. En paralelo, la obra mantiene un diálogo crítico con el horizonte de Marija Gimbutas, sin asumir arquetipos transhistóricos ni una lectura esencialista de lo femenino. Los vestigios no se entienden aquí como pruebas de una continuidad originaria, sino como huellas de una memoria que reencanta el presente y permite interrogar los dispositivos modernos de clasificación, nominación y borramiento (Gimbutas, 2014).

Echeverri interviene este régimen de legibilidad mediante recontextualizaciones que reinscriben a las figuras como sujetos de saber y oficio. La imagen deviene así contrarchivo: una operación crítica que disputa los modos institucionales de nombrar, clasificar e interpretar los cuerpos y los objetos (figura 6). La consecuencia crítica de esta investigación es doble. Por un lado, instituye la pintura como tecnología liminar, capaz de reorganizar jerarquías perceptivas y convertir la imagen en procedimiento de paso. Por otro, inscribe duelo y memoria en clave feminista, desplazando la mujer-objeto hacia la figura de la guía que conduce, ordena y sostiene el tránsito.

Figura 6

Las artistas, *de la serie* Arqueología secreta, *iniciada en 2017, por Sofía Echeverri*



Nota. Imagen reproducida con autorización de la autora.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

Desde aquí, su poética confirma la ritualidad artística contemporánea como estrategia estética y política de reconfiguración del vínculo, donde la comunalidad se ensaya en la atención compartida y el umbral se revela como espacio crítico de interdependencia y de justicia sensible. Esta arquitectura simbólica se articula con una contrarqueología que interroga los modos de mirar —quién nombra, quién clasifica, quién interpreta los cuerpos y los objetos— y con una intercesión ritual que hace del arte un laboratorio de copresencia.

3. Convergencias y divergencias: cuerpo, archivo y comunidad sensible

La comparación entre Carriero y Echeverri permite observar dos modos distintos, pero complementarios, de producir liminalidad en el arte contemporáneo. En Carriero, la dimensión liminar emerge desde la acción performativa, la presencia corporal, la voz y la relación directa con la tierra. En Echeverri, en cambio, se articula a través de la superficie pictórica, la serialidad, la organización cromática y la relectura crítica del archivo. La primera trabaja desde la duración del gesto y la copresencia física; la segunda, desde la elaboración visual de un tránsito simbólico que reorganiza la memoria y sus formas de legibilidad.

Ambas prácticas desplazan la centralidad del objeto artístico entendido como entidad autónoma y estable. En su lugar, activan procesos de relación: entre cuerpo y territorio, entre imagen y duelo, entre archivo y comunidad, entre memoria y reparación. La liminalidad opera entonces como una condición de lectura, pero también como una forma de producción sensible. No se trata solo de representar umbrales, sino de generar situaciones en las que la mirada, la escucha y la memoria se reconfiguran.

La figura femenina constituye uno de los puntos de convergencia más significativos. En ambos casos, no remite a una esencia de lo femenino ni a una función naturalizada de cuidado, sino a una posición activa de mediación. En Carriero, esa mediación se encarna en cuerpos que sostienen, reparan y agradecen; en Echeverri, se manifiesta en figuras que guían, orientan y disputan la nominación archivística. La mujer deja de ser objeto de mirada para convertirse en operadora de tránsito, instancia de saber y productora de vínculo.

Esta convergencia permite comprender el cuidado como una práctica estética y política. Su función no consiste en cerrar la herida, clausurar el duelo o restaurar una comunidad idealizada, sino en sostener la exposición de lo vulnerable y abrir condiciones de relación. En este sentido, las prácticas de Carriero y Echeverri permiten pensar una estética de la vulnerabilidad compartida, donde el rito no aparece como supervivencia arcaica ni como representación nostálgica, sino como procedimiento contemporáneo de atención, memoria y recomposición de lo común.

Conclusiones

Los dos casos analizados muestran vías complementarias de producción liminar en el arte contemporáneo. Carriero instituye el rito como copresencia situada, articulando cuerpo, tierra y voz; Echeverri cartografía el pasaje como gramática visual, a través del gris, las marcas

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

cromáticas y la figura femenina como guía. Aunque divergen en tiempos, soportes y procedimientos —duración performativa en un caso, serialidad pictórica en el otro—, ambas prácticas convergen en sus efectos críticos: redistribuyen la mirada, activan memorias comunitarias y producen formas sensibles de vínculo.

La comparación permite sostener que la liminalidad, trasladada del marco ritual clásico al campo estético contemporáneo, opera como una categoría analítico-operativa. Su principal rendimiento teórico consiste en perfilarla como una tecnología estética y política de relación, con efectos sobre la comunidad, las economías de la atención y la redistribución de lo visible. En el plano metodológico, el dispositivo comparativo Italia-México no busca homologías culturales, sino contrastes situados que permiten identificar persistencias, variaciones y traducciones simbólicas en torno al rito, el duelo y el cuidado.

El rendimiento crítico y curatorial del análisis reside en la formalización de la figura femenina como instancia de mediación y agencia situada. Esta figura no aparece como depositaria esencial de una tradición, sino como operadora de tránsito, capaz de activar saberes encarnados y formas de reparación simbólica. Bajo este horizonte, la noción de "estética de la vulnerabilidad compartida" permite describir cómo ciertos ritos mínimos y umbrales de duelo ensayan microcomunidades y reabren la pregunta por la justicia sensible.

En suma, el arte no reproduce el rito: lo produce. Esta productividad ofrece un marco transferible para el análisis de prácticas artísticas afines en otros contextos, especialmente aquellas que trabajan desde la intersección entre cuerpo, memoria, territorio y epistemologías feministas. La liminalidad permite así pensar el arte contemporáneo no solo como espacio de representación, sino como práctica de conocimiento, mediación y cuidado de lo común.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

Referencias

Agamben, G. (2006). *Che cos'è un dispositivo?* Nottetempo.

De Martino, E. (2021). *Morte e pianto rituale: Dal lamento funebre antico al pianto di Maria.* Einaudi.

Gimbutas, M. (2014). *Diosas y dioses de la Vieja Europa (7000-3500 a. C.)* (A. Parrondo, Trad.; J. M. Gómez Tabanera, Introd. y rev.). Siruela.

Haraway, D. J. (1988). Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective. *Feminist Studies, 14*(3), 575-599.

Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen, 16*(3), 6-18.

Tronto, J. C. (1993). *Moral boundaries: A political argument for an ethic of care.* Routledge.

Turner, V. (1988). *El proceso ritual: Estructura y antiestructura.* Taurus.

Van Gennep, A. (1986). *Los ritos de paso.* Taurus.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

Constelaciones de lo geológico en la cultura visual del siglo XXI. Entramados transdisciplinares

Fernando Adrián Tenreiro Lazo

Universidad de las Artes de Yucatán

Resumen

El presente texto estudia la relevancia de lo geológico en la cultura visual contemporánea. Un experimento reflexivo inspirado en la metodología de constelación desarrollada por Walter Benjamin, que consiste en armar un montaje de imágenes o audiovisuales heterogéneos provenientes de distintos campos disciplinares, para buscar significados emergentes que provoquen la reflexión en torno al concepto de geología y otros afines, como Antropoceno, ecocinema y ecología política, que posibilitan un entramado para la imaginación (figuras que emergen), así como nociones éticas y políticas sobre otros mundos posibles.

Palabras clave: constelaciones, geología, ecocinema, Antropoceno, ecología.

Abstract

This text examines the relevance of the geological within contemporary visual culture. It is a reflective experiment inspired by the constellation methodology developed by Walter Benjamin, which involves assembling a montage of heterogeneous images or audiovisual works from diverse disciplines, to seek emerging meanings that prompt reflection on the concept of geology and related ideas such as the Anthropocene, ecocinema, and political ecology. These concepts provide a framework for the imagination (emerging figures) as well as for ethical and political notions regarding other possible worlds.

Keywords: constellations, geology, ecocinema, Anthropocene, political ecology.

Cómo citar este artículo/How to cite this article: Tenreiro Lazo, F. A. (2026). Constelaciones de lo geológico en la cultura visual del siglo XXI. Entramados transdisciplinares. *Xletra, II*(1), 54-78.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

Introducción

¿Notamos la presencia de lo geológico en nuestras vidas cotidianas? Prácticamente todos los materiales que sustentan la vida contemporánea provienen de un yacimiento geológico: nuestras viviendas (cemento, vidrio), recursos energéticos (petróleo, gas, hidroeléctrica), los suelos de los que recogemos nuestros alimentos. Pero si de alguna forma lo geológico ha cobrado aún más relevancia es porque sustenta las tecnologías de la información y la hiperconexión. Estamos hablando de una disciplina que resulta estratégica para la civilización (al menos la occidental moderna). Pero ¿qué relación tiene con las imágenes?

El pensamiento contemporáneo considera a la geología como un factor relevante en el terreno de las imágenes por distintas razones. Por su relevancia teórica para entender la materialidad de la cultura de medios; por la aparición del concepto de Antropoceno como movilizador de la imaginación estética y política; por su relación con los modos de producción (capitalismo, extractivismo) y sus alternativas, que son objetos de las ecocríticas devenidas audiovisuales y arte.

Este texto experimenta con las reflexiones sobre la presencia de la geología en la imagen contemporánea. Busca figuras emergentes a partir de una constelación de imágenes y audiovisuales, metodología utilizada por Walter Benjamin para recoger significados de los escombros de la cultura. ¿Qué encontraremos si rastreamos la presencia de lo geológico en la cultura visual contemporánea? Mi estimación: una mitología contemporánea, un reflejo de nuestros modos de vida. Pero ¿para qué hacer esto?, ¿qué justifica el ejercicio? El componente ético y político: la posibilidad de la emergencia de otros mundos, nuevos modos de existencia. Visibilizar un futuro que habita en el presente. Hacer un mapa de referencias de imágenes seleccionadas arbitrariamente (pero no al azar) como punto de partida para la reflexión. Las posibilidades están abiertas.

Marco teórico

Lo geológico se ha convertido, más allá de la disciplina que la enmarca, en uno de los conceptos claves para entender nuestra contemporaneidad, dialogando con campos diversos, como la ecología política (Moore, 2020), la antropología (Viveiros de Castro, 2004; De la Cadena, 2019), los estudios de medios (Parikka, 2021), la filosofía de la tecnología (Hui, 2020), los estudios sociales y críticos de los géneros cinematográficos (Martín Martín, 2014) y los *ecocinema studies* (Rust et al., 2022), entre otros. Un terreno fértil para construir una aproximación amplia y compleja, bajo el paraguas de los estudios de cultura visual.

En *Una geología de los medios*, Jussi Parikka (2021) reflexiona sobre las formas en que la humanidad produce registros materiales a escala geológica, indisociables de sus visiones sociales, económicas y tecnológicas. Al situar la geología como eje analítico, examina las dinámicas entre los seres vivos y su entorno, y critica la supuesta inmaterialidad de lo digital (el wifi y la nube) al evidenciar la materialidad de toda tecnología, ligada a procesos extractivistas y a impactos ecológicos significativos. Parikka denuncia que las tecnologías de la información dependen de lógicas colonial-capitalistas de alto costo ambiental, generalmente ocultas en los

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

discursos publicitarios. Estas dinámicas generan transformaciones ecosociales de escala planetaria que alcanzan niveles de desastre, incluso de ecocidio. A este régimen lo denomina *Antropobsceno* (p. 47), subrayando el carácter pornográfico de una explotación voraz de la naturaleza como recurso corporativo, indiferente a la dignidad de los cuerpos humanos y no humanos.

El *Antropoceno* es un concepto que remite a la condición actual en la que los proyectos humanos de los últimos 10 mil o 12 mil años (Holoceno) han logrado modificar la Tierra como planeta, entidad viva y ecosistémica, a través de su existencia, prácticas y tecnologías. Es problemático porque no distingue agencias: descuida el papel que ha tenido el capitalismo como (re-)ordenador social a escala planetaria, y desconoce la diversidad de prácticas socio-tecno-ecológicas que constituyen alternativas más sustentables (Moore, 2020).

Por su parte, Michel Nieva (2025) analiza las narrativas que han configurado el Antropoceno como el gran momento de la humanidad (capitalista y occidental) para proyectar un salto hacia las estrellas en *Ciencia ficción capitalista: Cómo los millonarios nos salvarán del fin del mundo*. Se trata de una tecnoutopía en la que los problemas ambientales se resuelven mediante avances tecnológicos, la estabilización del clima y el mejoramiento de la calidad de vida, impulsados por los mesías de Silicon Valley. La era geológica del hombre, el Androceno, se presenta así como motivo de orgullo y celebración (p. 64).

Este entusiasmo, simultáneamente apocalíptico y utópico, se articula en narrativas y visualidades que impulsan y legitiman estos proyectos, interviniendo las subjetividades para facilitar el consumo y la gobernanza. La ciencia ficción, de la literatura al cine, funciona como vehículo de nuevas mitologías: la promesa de un *Homo Deus* por venir, paraísos virtuales desmaterializados, la superación de la identidad orgánica, la colonización de otros planetas o la terraformación de Marte. Una imaginación capturada por el arte y la visualidad, puesta al servicio de los proyectos del capital.

En contraposición y resistencia a las visualidades que impulsan los proyectos de la ciencia ficción capitalista, existen otras formas de entender la relación de la humanidad con la naturaleza, el planeta y la vida. En particular, desde el cine, pero no limitado a este medio, se han desplegado propuestas que dan cuenta de la posibilidad de otros mundos (Viveiros de Castro, 2004), futuros enraizados en el pasado ancestral (modos de existencia indígena, del sur global, de las mujeres), desmontando la idea de una tecnología moderno-occidental, no sólo superior sino monolítica, para dar paso a las tecnodiversidades (Hui, 2020). Dichas propuestas dan cuenta del complejo entramado que se teje entre naturaleza y sociedades humanas, entre seres humanos y no humanos, naturalezas incomunes y equivocaciones, miradas desde los pueblos originarios hacia los otros seres de la tierra, humanos y no humanos, lenguajes tensionados por la modernidad buscando la emergencia de mundos desde la ancestralidad (giro ontológico de la antropología) (De la Cadena, 2019).

Ecocinema designa el conjunto de obras cinematográficas que abordan las preocupaciones ambientales y las formas en que la humanidad concibe su relación con la naturaleza y con el mundo como territorio de lo vivo en relación. Se trata de un paraguas amplio que abarca desde la *space opera* de la ciencia ficción hasta el documental de National

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

Geographic, el cine de desastres, el cine etnográfico latinoamericano y el video experimental. Los *ecocinema studies* buscan articular saberes provenientes de múltiples textos y contextos, una tarea inevitablemente inabarcable, pero fértil para una comprensión compleja, plural y situada, en la que "una simple toma implica ahora mismo al planeta entero, el sistema solar, y tal vez fuerzas mucho más allá" (Rust et al., 2022, p. 6). Sin aspirar a la exhaustividad, este enfoque posibilita conexiones profundas entre cine, crisis ecológica y justicia social.

Metodología

¿Qué tienen en común los lentes Wayfarer con IA de Meta, unas sembradoras de papas en Perú, el *Altar de la Tierra* de Marianne Greve en Schneverdingen, la erupción del Krakatoa y las ilustraciones del *Libro de Job* de William Blake? ¿Qué idea, concepto, coyuntura o razón pudiera enlazar este heterogéneo conjunto con distancias aparentemente irreductibles? Y, en todo caso, ¿para qué?

Armar un montaje de imágenes que incluya objetos de alta tecnología digital, prácticas agrícolas milenarias, prácticas artísticas contemporáneas, incluyendo películas de desastres, ciencia ficción o los monstruos del profeta simbolista. Irrumpir sus discursos dispersos, para desarrollar la emergencia de una conexión significativa. Perseguir la comprensión de un tema complejo, la geología como disciplina central, concepto potente y urgente en el pensamiento contemporáneo.

Para perseguir estos propósitos se realizará un experimento inspirado en las *Constelaciones* de Walter Benjamin, metodología que desarrolla a través de su corpus*,* un "método crítico —el montaje literario o interpretativo— [que] consiste en desarrollar una forma de escritura y de pensamiento que no responde a un sistema filosófico, sino que sigue la idea de *interrupción* del discurso" (Cappannini, 2013, p. 45).

Jameson (2011) nos proporciona una descripción de las constelaciones que puede ser útil para nuestros propósitos. Entiende el acto de juntar fragmentos en un montaje, y las interpretaciones derivadas de este, como un efecto derivado y completamente arbitrario, una reconstrucción conceptual que es posterior por parte del lector y que no puede ser constituida sin tal operación retrospectiva. Identifica la imposibilidad de hacer una cartografía definitiva de ninguna constelación; ningún fenómeno constelado resultará susceptible de ser agotado totalmente, pues sería inadmisible en los códigos de las prácticas de Benjamin. Ante la pregunta de "cómo pudo [Benjamin] sostener al mismo tiempo tantas filiaciones aparentemente contradictorias*"* (párr. 5), refiriéndose a la heterogeneidad de obras, autores y temas susceptibles a ser constelados, responde:

> Mediante este procedimiento de trabajo, que desmenuza los aspectos y aísla los temas o niveles útiles, los capítulos o versos susceptibles de ser citados, nos acercamos lentamente a la pista básica de la autonomización formal —la capacidad y propiedad objetiva que poseen las obras modernas de ser troceadas y empleadas precisamente en este sentido— (párr. 8).

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

Establecer una dialéctica entre fragmentos (imágenes, textos) recogidos por el trapero, "quien rastrea entre los escombros los deshechos de la cultura" (Cappannini, 2013, p. 47) para construir una historia a través del montaje. Este montaje permitirá reconocer la huella detrás de todo objeto de consumo, el encubrimiento del trabajo y las relaciones de producción que no logran visualizarse en las obras de arte, en general, en la cultura visual y sus soportes material-mediales.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, se pretende experimentar la constelación a partir de una selección de imágenes que provienen de los campos del cine y las artes visuales. Más que haber sido seleccionadas por sí mismas, su inclusión responde a una representación (arbitraria y disponible) de ciertas andanzas intelectuales (un flaneurismo disciplinar en concordancia con Benjamin). Representan un bagaje acumulado proveniente de la experiencia docente-académica entre campus de artes y de ciencias de la Tierra, en dos universidades públicas en los años recientes, un crisol interdisciplinar desde el que se extraen sus referencias visuales. Se puede decir que las imágenes con las que se trabajará en realidad pueden ser sustituidas por otras. En ese sentido, este artículo es performativo, dado que el lector puede tomar de referencia otras obras, donde la precisión no resultará tan relevante como la alusión a un sentido que está por establecerse.

Las distancias serán acortadas y las relaciones serán entretejidas en un abordaje arbitrario y abierto a múltiples interpretaciones y líneas de fuga, que posibilite el acontecimiento de la emergencia de algo nuevo, figuras que nos ayuden a entender e intervenir en nuestro presente. Se invita al lector a permitirse deambular entre las ideas, citas y referencias, y permitirse ser afectado (de afecto y sensibilidad), movilizado. Bordar los retazos, articular estos con otros fragmentos.

Las imágenes se integrarán a la constelación por dos vías. La primera es la más directa: su aparición en el cuerpo del texto. En la segunda, indirecta, su presencia estará sugerida por los títulos de las secciones, pero será indicado con mayor precisión a través de las obras que el lector encontrará mencionadas en el cuerpo del texto y en el apartado de referencias (en muchos casos, incluso con *links* directos para su visualización), lo que expandirá y ramificará las imágenes constelables posibles. La diversidad de imágenes, el orden propuesto y los efectos de su aparición en este experimento están sujetos a múltiples significaciones en el montaje.

Discusión

1. La espiral del tiempo geológico

Inicio del experimento de constelación (tejer estas imágenes, acortar los espacios entre ellas, armar un montaje de su conjunto, identificar su efecto-figura). *La espiral del tiempo geológico*

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

(Graham et al., 2008) es clave para entretejer varios temas que se tratarán en imágenes posteriores:

- Abre la conversación sobre lo geológico como disciplina o concepto para entender la civilización contemporánea, ya sea que aparezca de formas explícitas en referencia a sus subdisciplinas o desgajes temáticos (la vulcanología será de gran relevancia), o bien, de formas en las que no resulten obvias e incluso se encuentren ocultas (detrás de proyectos como la realidad virtual o el almacenamiento en la nube).

- Presenta una noción del tiempo geológico, en particular, el tiempo del hombre en la Tierra (Holoceno, 2 millones años), lo que apertura el concepto de Antropoceno, para dimensionar el impacto de la actividad de la humanidad a nivel planetario.

- Consideraciones más allá de lo humano: una idea de la existencia en la Tierra que excede la mirada antropocéntrica (blanca y occidental) y valora a los otros seres no humanos en los ciclos de la historia y la trama del futuro de la vida en un planeta de más de 4 500 millones años.

- Una noción de las ciencias de la Tierra como institución clave para administrar los proyectos de la modernidad a través de medios y métodos visuales (la mitología del progreso y el desarrollo, el dominio de la naturaleza, la reserva permanente de Heiddeger): "Aquí es donde la dinámica de la vida vibrante se encuentra con las realidades corporativas del capitalismo tecnológico, que es un modo de explotación a la vez que un marco de referencia epistemológico" (Parikka, 2021, p. 39).

2. La Erupción del Krakatoa

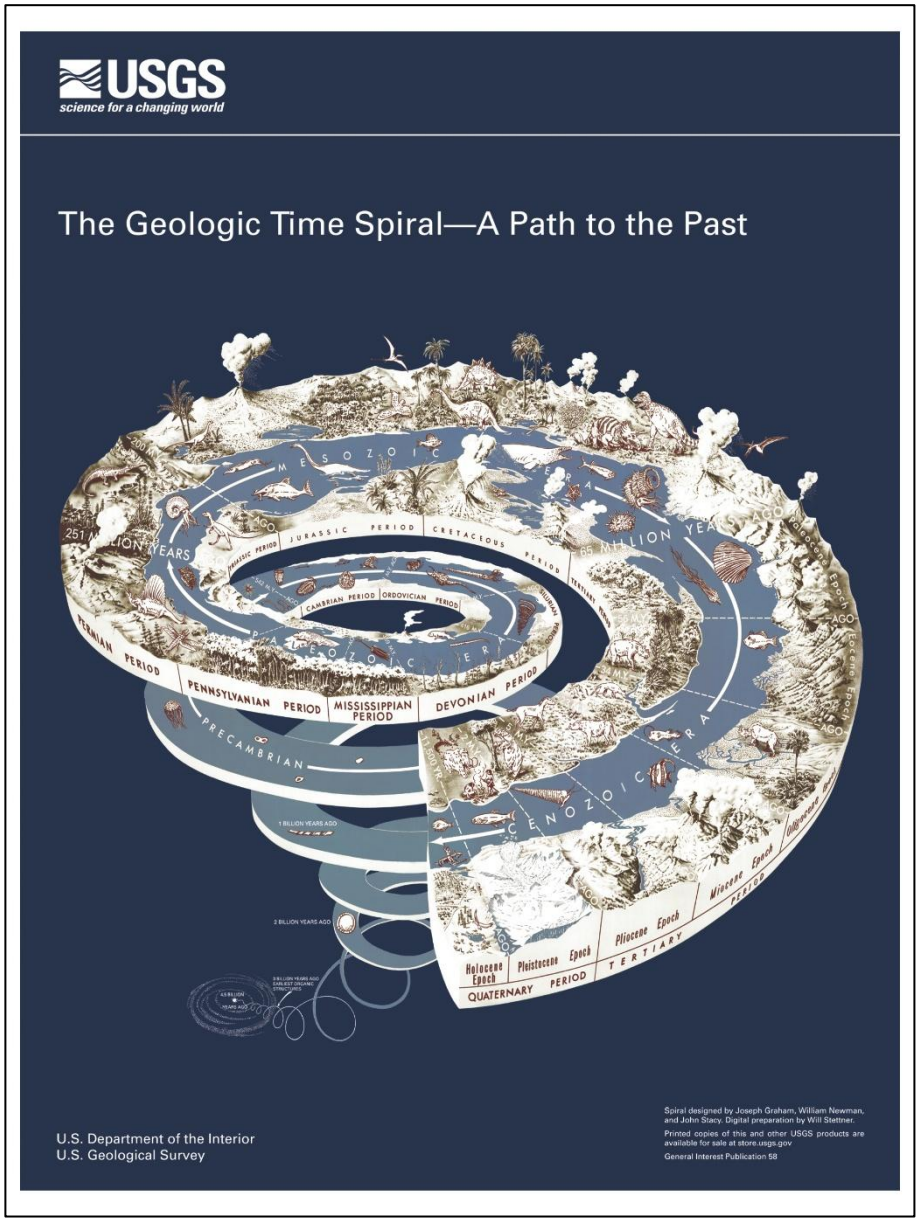
La escena de un volcán en erupción, el encuentro evidente entre geología y cine. En *Geocinema: El cine a través del lente geológico*, el geólogo Nicolás Philippi (2021) analiza 105 escenas de 21 películas grabadas en 12 países, en donde los paisajes naturales son el punto de encuentro del arte cinematográfico con la ciencia divulgativa. Identifica, por ejemplo, las lavas basálticas de las islas volcánicas de Hawái en *Jurassic Park* (Spielberg, 1993), o los sedimentos arcillosos, calizas y yesos del Cañón de Sidi Bouhlel en Túnez, locación de *Star Wars* (Lucas, 1977).

El paisaje natural constituye un elemento fundamental para dar fondo a la narrativa cinematográfica, pero, en algunos casos, su importancia es incluso mayor, deviene protagonista en el género de cine de catástrofes o *disaster movies* (Martín Martín, 2014). Este género nace en 1913 con las películas *Cuando la tierra tembló* (O'Neil), *Los últimos días de Pompeya* (Caserini y Rodolfi) y la danesa *Atlantis* (Blom). Incluye desastres naturales (incendios, terremotos, tornados, asteroides en colisión con la tierra) tanto como plagas, invasiones y amenazas interiores o exteriores, así como desastres no naturales (agencia humana), como siniestros con aviones, barcos, naves espaciales o edificios.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

Figura 1

La espiral del tiempo geológico



Nota. The Geological Time Spiral—A Path to the Past, por Graham et al., 2008, United States Geological Survey (https://doi.org/10.3133/gip58). Dominio público.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

Figura 2

Erupción del Krakatoa



Nota. De uitbarsting van de Krakatau, Anónimo, 1883, Universiteit Leiden (http://hdl.handle.net/1887.1/item:788817). Dominio público.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

En este contexto, se puede decir que las películas de y con volcanes constituyen por sí mismas un subgénero que despertó interés desde el nacimiento del cine (Martínez Parra, 2021). Desde el corto de 1902 *Éruption volcanique à la Martinique,* de George Meliés, quien recrea con maquetas un noticiero sobre la erupción del Monte Pelée (Iconauta, 2022), hasta obras que se orientan en mayor grado al entretenimiento (acción o aventuras), como *Volcano* (Jackson, 1997), o con cierta dosis de drama, como *Pompeya* (Anderson, 2014). Películas como *Krakatoa: Al este de Java* (Kowalski, 1969) ponen énfasis en la estetización de la erupción volcánica, que se torna, al mismo tiempo, desastre y experiencia sublime, mientras los personajes de la historia hacen lo posible por sobrevivir la amenaza.

3. Réquiem para Katia y Maurice Krafft

Dentro del subgénero de volcanes también encontramos películas que se salen del registro del entretenimiento (no necesariamente de la espectacularidad) para entrar en terrenos más reflexivos y de mayor riqueza conceptual. Es el caso de la trilogía de los volcanes de Werner Herzog, compuesta por *La Soufrière* (1977), *Hacia el infierno* (2016) y *Fuego interior: Réquiem para Katia y Maurice Krafft* (2022), que abordan aspectos profundos de la relación de la humanidad con la Tierra, con alcances estéticos sobresalientes, incluso espirituales. Es un cine "permeado por una mirada filosófica, una infinita curiosidad y la conciencia de un universo despiadado, [que] nos lleva siempre a pensar, entre otras cosas, en el sentido de la vida y de la muerte" (Brewster, 2024, párr. 11). En *Fuego interior*, realiza un homenaje póstumo a Katia (física y geoquímica) y Maurice Krafft (geólogo), cuyos registros fílmicos (16 mm) constituyen una joya del híbrido entre ciencia y arte. Herzog hace un montaje de este material. Le agrega una potente narración escrita por él mismo y música épica (la *Misa en si menor* de Bach, el *Réquiem* de Verdi y la ópera *Tristán e Isolda* de Wagner).

Remarca el tono sublime de las escenas y transmite una escala que supera lo humano, una experiencia estética que trasciende lo meramente natural y evoca una sensación de grandeza y asombro propia de las experiencias religiosas, con la maestría de saber construir el encuentro poético con lo sagrado en concordancia con lo señalado por Rudolf Otto:

> Ni en lo sublime ni en lo mágico, por efectivos que sean, tiene el arte más que un medio indirecto de representar lo numinoso. De métodos más directos, nuestro arte occidental solo tiene dos, y son notablemente negativos, a saber: la oscuridad y el silencio (Otto, 1958, como se citó en Poch, 2019, p. 118, traducción propia).

Herzog enfatiza los paisajes descomunales, vertiginosos e inhumanos, aludiendo tanto a la inmensidad de la naturaleza como a la interioridad de los personajes, generando una sensibilidad mística y contemplativa sobre la vida y la muerte: "El paisaje está ahí como la prueba de una naturaleza y de un universo sobrehumanos, inexpugnables e indiferentes al mundo de los humanos" (Jurado González, 2018, p. 68). Sin embargo, el trabajo de Herzog también permitirá aludir a ciertas problemáticas que aparecerán de nuevo en este ejercicio: ¿cuál es el lugar de enunciación del creador de imágenes? ¿Cuáles son los límites de la estetización de lo sobrecogedor?

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

4. Ray-Ban Meta Wayfarer Gen2

¿Qué relación guardan estos lentes antisolares con lo que hemos estado hablando hasta ahora? ¿Qué efecto provoca la irrupción de este elemento aparentemente inconexo? La respuesta viene organizada en tres partes. En primera instancia, estamos hablando de la marca de lentes Ray-Ban (2026), construidos a base de plásticos y elementos metálicos, que se hicieran icónicos por su aparición en películas como *Risky Business* (Brickman, 1983), *The Blues Brothers* (Landis, 1980), *Miami Vice* (1984- 1990), *The Breakfast Club* (1985) y *Reservoir Dogs* (1992), entre otros. Hoy en día, los lentes Ray-Ban incorporan la IA de Meta como asistente virtual que administra sus funciones (comunicación manos libres, captura de video en 3K, traducción).

En segundo lugar, este asistente virtual nos remite a escenarios de la ciencia ficción en los que, a través del uso de *gadgets* (*hardware*), se accede a mundos virtuales cargados en la nube (*software*). En películas como *Ready Player One* (Spielberg, 2018) o *Her* (Jonze, 2014) se enfatizan las posibilidades de la interacción con dichos mundos, permitiendo visualizar (y desear) los proyectos de futuro promovidos y mediados por las tecnologías de la inmersión a través de la imaginación posthumana (liberación de lo real, realización de los deseos). Sin embargo, y como tercer punto, estos productos audiovisuales ocultan la materialidad requerida para la consecución de dichos proyectos. Todos implican procesos de extracción de materiales para los componentes del *hardware* que sustenta lo virtual, aunque no sea visible al consumidor:

> La tercerización de la producción, por caso, es también la tercerización de esta geología del *hardware* desde la perspectiva occidental hacia lugares remotos. La tercerización está históricamente conectada con discursos en torno al consumidor que enfatizan la ligereza y la movilidad de la tecnología digital. Sin embargo, estos discursos encubren la dureza tercerizada (Parikka, 2021, p. 174).

Queda oculta también la dureza que experimentan los cuerpos (humanos y no humanos) involucrados en los procesos de extracción. No se visibiliza la escala de la devastación ambiental requerida para dotar de componentes a un par de lentes Ray-Ban Meta.

5. Antropoceno

El trabajo fotográfico de Edward Burtynsky exhibe la escala de la devastación ambiental, mostrando las huellas de la actividad humana en la tierra, con impactantes vistas aéreas realizadas por drones, como dan cuenta los documentales *Antropocene: The Human Epoch* (Baichwal et al., 2015) y *Manufactered Landscapes* (Baichwal, 2006). Con estos proyectos, Burtynsky espera que su público "tome conciencia del resultado, normalmente invisible, del impacto acumulativo de la civilización sobre el planeta" (s. f., párr. 5) e introduce cierta noción sobre la agencia de la responsabilidad de lo que se conoce como *Antropoceno*:

> Nuestro planeta ha sido testigo de cinco grandes extinciones masivas, provocadas por diversas causas: el impacto de un meteorito colosal, erupciones volcánicas masivas y la actividad de cianobacterias oceánicas que generaron una toxicidad letal en la atmósfera … Ahora resulta evidente que la humanidad, con su explosión demográfica, su industria

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

> y su tecnología, se ha convertido, en muy poco tiempo, en un agente de un inmenso cambio global. Podría decirse que estamos a punto de convertirnos (si no lo somos ya) en los responsables de una sexta gran extinción masiva. Nuestro sistema planetario se ve afectado por una fuerza de magnitud comparable a la de cualquier catástrofe global natural, pero causada únicamente por la actividad de una sola especie: nosotros. (párr. 2).

Tomar conciencia del daño que le hemos hecho al planeta a través de imágenes contemplativas de vistas aéreas de los daños ambientales en el tercer mundo exhibidas en los museos del primer mundo. Esto resulta problemático por al menos dos razones. En primer lugar, estetiza la catástrofe ambiental planetaria en clave contemplativa (vista distante, oculta la dureza y el sufrimiento de los cuerpos humanos y no humanos). En segundo lugar, oculta los agentes responsables de la catástrofe planetaria, difuminados en el concepto mismo de Antropoceno, extendiendo la responsabilidad a toda la humanidad, misma razón por la que otros autores han propuesto conceptos como *Capitaloceno, Plantationocene* y *Chthuluceno*, para señalar y explicar con claridad el origen, los procesos de la devastación y las alternativas (Haraway, 2015):

> La contemplación no es solo un modo básico de la percepción humana sino también un concepto controvertido de la imagen humana que se asocia frecuentemente con rasgos ideológicos. La línea divisoria entre el compromiso político-social y la contemplación la determina Hanna Arendt en su estudio de la vida activa … En su marco representativo opone Arendt la interacción política a la contemplación filosófica de Aristóteles y Platón, que ella caracteriza como estado de superioridad libre y distante (Chappuzeau, 2019, p. 169).

A la distancia, se privilegia el goce estético, se excede lo humano. Lo contemplativo desenfoca la dureza del trabajo en las minas y cultivos, no problematiza las razones económicas o productivas, las causas o los efectos sociales y de salud de los mineros y campesinos, mucho menos si cuentan con condiciones sanitarias o de seguridad adecuadas, o si dichos trabajos son bien remunerados. Surge la pregunta sobre la explotación, sobre el sufrimiento humano, el conflicto ético sobre el que ensaya Susan Sontag (2011) en *Ante el dolor de los demás*. ¿Cómo y a quién benefician estas imágenes? ¿Qué rostros muestran y qué rostros ocultan? Sobre esto se regresará más adelante.

Joanie Lemercier, en *Slow Violence* (2021), presenta un testimonio audiovisual de la destrucción del Bosque de Hambach en Alemania (con 12 mil años de antigüedad), devorado por una gigantesca máquina excavadora en la mina de carbón a cielo abierto Tagebau Hambach, muy cerca de Tagebau Garzweiler, que aparece en *Antropocene: The Human Epoch* (Baichwal et al., 2015). Similar en estilo esta última (tomas aéreas y contemplativas), agrega algunos elementos conceptuales:

> Parte de la obra es sumamente contemplativa, casi pacífica, como un momento suspendido, la belleza de este *sublime tecnológico* donde uno puede imaginar fácilmente la continuidad de lo que está presenciando. La devastación ambiental a gran escala ocurre en un marco temporal diferente: las emisiones de CO2 tardan 40 años en impactar

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

> la atmósfera de nuestro planeta, lo que hace que el cambio climático sea tan difícil de comprender a nivel individual. Esto es lo que Rob Nixon, profesor de la Universidad de Princeton, denomina "Violencia Lenta" (Lemercier, 2024, parr. 4).

En el tono de las afirmaciones de Aimé Césaire en *Discurso sobre el colonialismo* (1950), las violencias lentas que retrata Lemercier no son más que el *boomerang* imperial de la violencia del colonialista que brutalizó América, Africa y Asia regresando a casa.

6. La sal de la tierra

La violencia del extractivismo minero a cielo abierto es lenta tanto por la temporalidad de sus efectos sobre el sistema ambiental planetario (escala ecológico-geológica) como por su impacto progresivo en los cuerpos de los trabajadores (escala humana). *La sal de la tierra* (Wenders y Ribeiro Salgado, 2014) recorre la trayectoria del fotógrafo brasileño Sebastião Salgado, destacando dos series clave: *Gold-Serra Pelada* de 1986, que documenta la minería artesanal de oro en Pará, Brasil, realizada por cientos de miles de *garimpeiros* en condiciones extremas de explotación e inseguridad, y *Sahel: L'homme en détresse,* realizada entre 1984 y 1986, que registra la miseria, la hambruna y la muerte provocadas por la sequía en África Oriental.

Aunque estas obras le valieron reconocimiento internacional, también suscitaron críticas recurrentes, recopiladas en *Estética de la miseria* (Ferreyra, 2001): acusaciones de "voyeurismo sentimental" (Chevrier), de producir impactos emocionales despolitizados (Sontag), o de los riesgos éticos de la estetización del sufrimiento (Rossellini). En síntesis, las críticas apuntan a dos problemas principales: la primacía de la experiencia estética sobre la significación política y la integración de estas imágenes en la lógica de la sociedad de consumo, que tiende a homogeneizar los sentidos y a reproducir formas de explotación.

Sin embargo, estas y otras críticas a la obra de Salgado no la descalifican totalmente, sino que permiten reflexionar sobre aspectos éticos y políticos de la representación en la fotografía a considerar a continuación. En el artículo "Sebastiao Salgado: Crítica a las críticas" (2016), Montiel Álvarez señala: "Lo que retrata Salgado es lo que es, es lo que existe y es lo que ha ocurrido" (p. 5), la estética no resta importancia a la tragedia. Y si el autor recibe beneficio económico por comercializar sus fotos, ¿debemos suponer que es poco ético y que debe vivir en la miseria y hambre acorde a lo que retrata? ¿Es menos lícito que retratar la publicidad de los productos del supermercado? "¿Debe el fotógrafo humanista dejar de lado la composición y estética para ser veraz?" (p. 6).

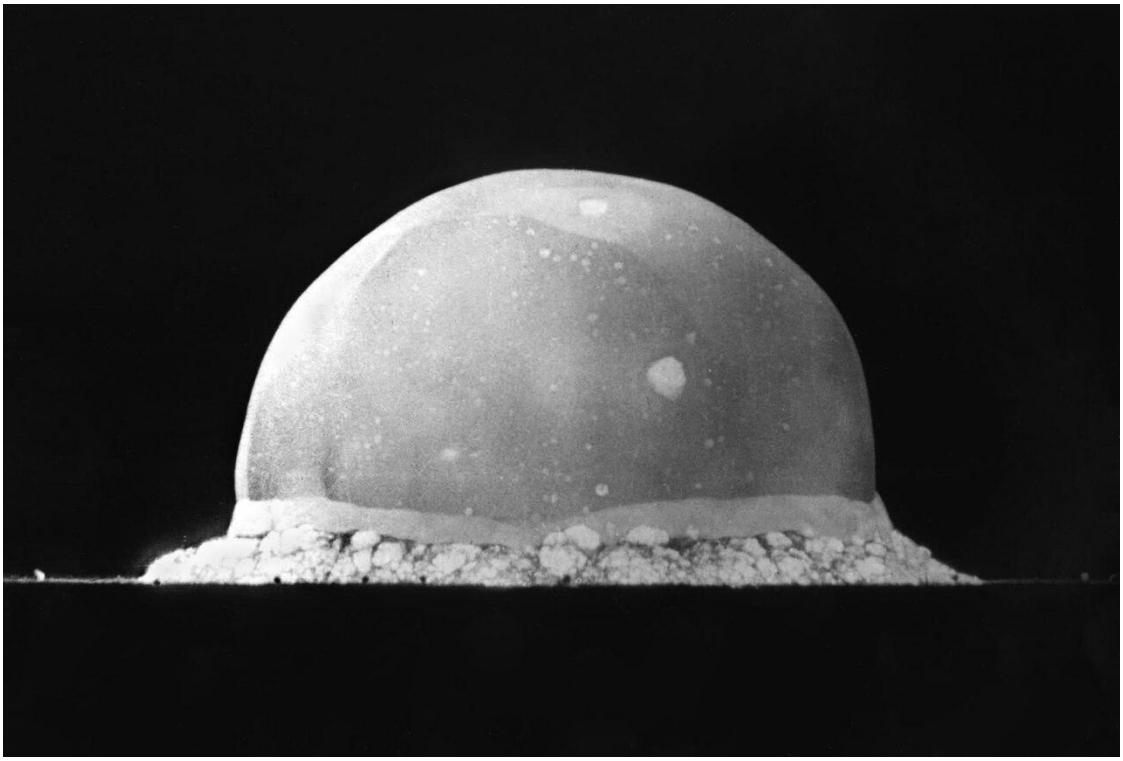
Sin pretender una discusión exhaustiva ni definitiva, cerramos esta sección con conclusiones preliminares. El trabajo de Sebastião Salgado, al igual que el de Herzog, plantea profundas cuestiones éticas y políticas sobre la representación del sufrimiento humano, al tiempo que subraya la importancia del compromiso de los creadores por visibilizar problemáticas que de otro modo quedarían fuera del debate público. Aunque estas imágenes

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

pueden generar incomodidad, rechazo o controversia, también tienen la capacidad de movilizar fuerzas sociales en beneficio de los afectados. Más allá de las consideraciones estéticas, cobran centralidad las preguntas éticas y políticas de la imagen: ¿a quién beneficia?, ¿a quién sirve y con qué finalidad?, ¿qué denuncia y qué fuerzas moviliza?

Figura 3

La prueba Trinity en julio de 1945, propuesta como comienzo del Antropoceno



Nota. Trinity Site explosion, 0.016 second after explosion, por Brixner, 1945, Los Alamos National Laboratory (http://www.lanl.gov/orgs/pa/photos/images/PA-98-0520.jpeg). Dominio público.

7. Behemoth

Visibilizar las condiciones de los trabajadores. Denunciar las precariedades laborales. Exponer la explotación humana y ambiental, los efectos de los riesgos del trabajo (neumoconiosis). Hacer transparentes las razones económicas y comerciales de la devastación corporal humana y no humana. Mostrar el rostro humano desde la dignidad. Solidarizarse con el sufrimiento humano. Hacer que su silencio interpele a la audiencia sin juzgar, sin espectacularidad. El *Behemoth* (2015) de Zhao Liang es un manifiesto de la reconciliación entre estética, poética,

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

ética y política. Es una de las obras cinematográficas que, en el terreno del documental híbrido con ensayo poético, se pueden considerar parte de lo que Sheldon Lu y Jiayang Mi han denominado *ecocinema chino,* que describen como "largometrajes y documentales en lengua china desde la década de 1980 hasta la actualidad, que ... han manifestado una nueva conciencia ecológica al presentar enfoques biocéntricos de la naturaleza, la humanidad y la modernidad" (Li, 2009, p. 1). *Behemoth* pertenece a una nueva generación de cine chino, que intenta burlar la censura por la crítica severa a las afectaciones socioambientales en el contexto del despertar económico del gigante asiático, escondiendo sus señalamientos entre los argumentos de géneros clásicos reinventados (*neo-noir*) o instalándose en el circuito de festivales europeos (Moral Martín, 2014). Se une a títulos consagrados y multipremiados como *Naturaleza muerta* (2006) (León de Oro en el Festival de Venecia) y *Ash Is Purest White* (2018) (Palma de Oro en el Festival de Cannes), ambas de Jia Zhangke, *Black Coal, Thin Ice* (2014), de Diao Yinan (Oso de Oro en el Festival de Berlín), o *Dead Pigs* (2018), de Cathy Yan (Premio Especial del Jurado en el Festival Sundance) (Suñer, 2019).

8. Máxima Acuña y Leydy Pech

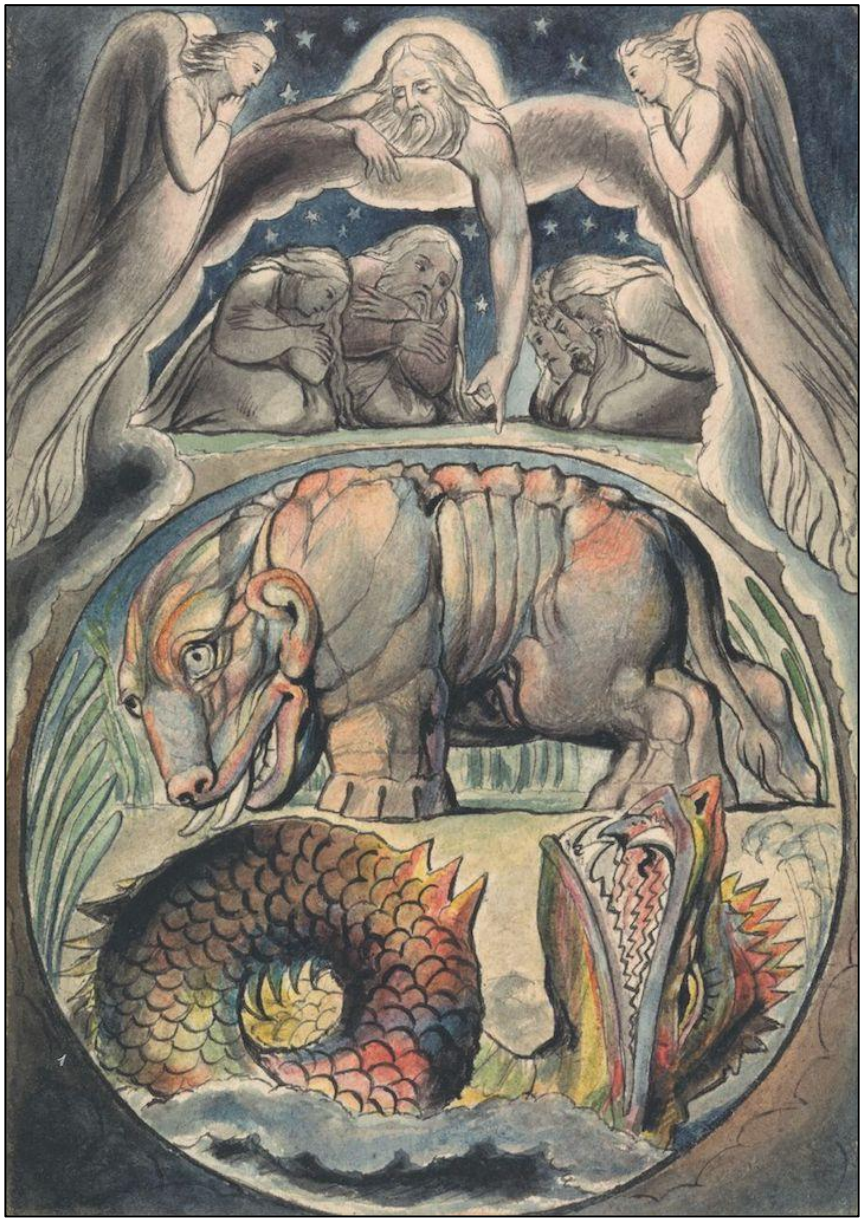
En términos de Viveiros de Castro (2004), existe una *equivocación* cuando las empresas mineras intentan despojar a los pobladores de las lagunas de Cajamarca, en el caso de *Hija de la laguna,* ofreciendo dinero, o desplazar los depósitos de agua a otros terrenos. Lo que para los empresarios o ingenieros de Newmont en Yanacocha representa tan solo recursos materiales aprovechables, homogéneos e intercambiables, para los pobladores representan seres más que humanos con los que tiene una relación ancestral: literalmente, sus madres. No es un simple error, es una diferencia de mundos que se explicita desde la teoría de la alteridad del perspectivismo indígena (giro ontológico de la antropología).

De la misma manera, en *¿Qué les pasó a las abejas?* el agente propiciatorio de la violencia lenta y la destrucción ambiental es una empresa transnacional, Monsanto (hoy Bayer), que despoja de su territorio a las comunidades indígenas y campesinas, destruye grandes extensiones de selva (incluso en áreas protegidas), somete a un gran estrés a la biodiversidad de la región por la pérdida del hábitat y contamina el agua por el uso de agrotóxicos, provocando la aniquilación de los polinizadores (abejas incluidas) y enfermedades humanas (Contreras y Eleisegui, 2023). De nuevo, una equivocación: la idea de desarrollo impulsada por los proyectos de la modernidad representa destrucción y muerte para los modos de vida ancestrales. Sin embargo, algunas mujeres, como Leydi Pech, en Campeche, y Máxima Acuña, en Cajamarca, han establecido asimétricas batallas ante los gigantes capitalistas, verdaderas historias épicas de justicia en clave de documental.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

Figura 4

Behemoth y Leviatán: bestias del caos y la destrucción de la creación



Nota. Behemoth and Leviathan, por Blake, ca. 1805, Public Domain Image Archive (https://pdimagearchive.org/images/beed9487-5222-4f10-9542-c93103769816/). Dominio público.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

9. Dunas

Regresando al género de ciencia ficción en el cine, encontramos también un cine épico, pero que no enfatiza el tono crítico frente a los proyectos extractivistas de la modernidad, sino que destaca la espectacularidad, interviniendo las subjetividades de los espectadores con estéticas hiperestilizadas, discursos emotivos (identitarios y nacionalistas) y la naturalización de la violencia y la guerra. Es el caso de la saga de *Dune,* partes I y II (Villeneuve, 2021 y 2024), donde un mesías (Muad'Dib) convence al pueblo fremen del planeta Arrakis de ir a una guerra santa persiguiendo la promesa de un paraíso verde. Lo que está en juego es un recurso mineral de gran importancia comercial, la especia o melange, que permite viajes espaciales y poderes psíquicos.

También debe mencionarse el trasfondo minero de la saga de películas *Alien,* en particular *Alien: Romulus* (Álvarez, 2024), que deja ver las condiciones casi reducidas a la esclavitud de los colonos de la estación espacial de Weyland-Yutani, que pone sus objetivos económicos por encima de la vida de las personas. En palabras de Michael Nieva (2025), la ciencia ficción capitalista

> es la violencia que restringe el monopolio de imaginar nuestro futuro a las corporaciones. Por eso, en directa conexión con aquel espíritu de época que Mark Fisher llamó "realismo capitalista", la nihilista sensación hegemónica de que el capitalismo es el único sistema político y económico viable porque no se puede imaginar nada mejor ni peor, asistimos a una era en la que el capitalismo enmienda el escepticismo de su catastrófico funcionamiento mediante estéticas y utopías hiperfuturistas (p. 23).

10. Archipiélagos del sur

Sin embargo, existe un archipiélago de propuestas en el cine que sí logran imaginar otros mundos posibles más allá del capitalismo. Es posible ordenarlas siguiendo las proposiciones de imaginación política y modos de experiencia cinematográficos desde América Latina (pero para y desde todo el mundo también) de Sebastian Wiedemann (2023):

- El futuro es más que humano. Pensando en el mundo como medio que canaliza lo viviente en proliferación transindividual, son obras que abordan el problema de la escala, lo cósmico en *Nostalgia de la luz* (Guzmán, 2010), o las miradas astronómicas posthumanas de *Sunshine* (Boyle, 2007); lo más que humano, en *Yakumama* (DocuPeru, 2009), o lo multiespecie, en *The Golden Snail Opera* (Carbonell, 2016); y la cohabitación de lo micro y lo macro, en *Deep Blue* (Wiedemann, 2020) o incluso en el videojuego *Everything* (Playstation, 2017), narrado por Alan Watts.

- La memoria le pertenece al futuro. Obras que plantean el problema de la memoria, "imaginación política como excavación de fuerzas acontecimentales de futuro contenidas en el pasado" (Wiedemann, 2023, p. 196), como *El botón de nácar* (Guzmán, 2015) o *No* (Larraín, 2012), *Aún estoy aquí* (Salles, 2024) y *Argentina, 1985* (Miltre, 2022). Al mismo tiempo, mantienen vigente el recuerdo de las dictaduras militares, reconocen la herida de

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

los pueblos despotencializados por la violencia y actualizan los cuidados para que los acontecimientos advengan por la voluntad humana de la historia: si la liberación está en el pasado, le pertenece al futuro.

- El futuro se levanta de un nosotros en constante expansión. “Lo incierto como camino que nos lleva a una catástrofe que no sabemos si es pasada, presente o futura” (Wiedemann, 2023, p. 198), como en las insinuaciones siniestras de *Oculto* (Wiedemann, 2021-2023), pero también como posibilidad para el optimismo y la sustentabilidad en las fantasías ecofuturistas del *solarpunk,* como *Nausicaä del Valle del Viento* (Miyazaki, 1984), la imaginación compostal harawayana en *WALL-E* (Stanton, 2008), el futuro indigenista-alienígena en *Avatar* (Cameron, 2009) o las relaciones multiespecies en *Scavengers Reign* (Bennett y Huettner, 2023).

- La ancestralidad es el futuro. Se trata de obras que abordan el problema de la alteridad, enfocan la imaginación política en acoger la ancestralidad como futuralidad contenida. Conjuran Brasilia con intervenciones audiovisuales (*videomapping*) de los xapiri (espíritus de la selva) para detener la devastación del Amazonas, con *El soplo de los xapiri* (Instituto Socioambiental, 2020). Visibilizan las *tecnodiversidades* (Hui, 2020) de las prácticas agrícolas andinas, como en *Sembradoras de vida* (Retina Latina, 2021), o las experiencias de lo más que humano en las prácticas religiosas, como en *Xapiri* (Lima et al., 2012).

- El futuro solo se levanta en clave menor. Obras que desmonumentalizan la resistencia, desmontan la persistencia de la narrativa épica del guerrero-cazador hombre, enfocándose en los relatos de ternura y cuidado femeninos, como en los gestos solidarios al migrante de *Llévate mis amores* (González Villaseñor, 2014), o visibilizando gestos infraordinarios —más que extraordinarios—, como en el video del derribo de la estatua de Gonzalo Jiménez de Quesada por parte de los misak en Bogotá (El Espectador, 2021) o en los reportajes sobre mujeres choferes en los caracoles zapatistas (Enlace Zapatista, 2019).

- La imagen no revela futuros, vela sombras de estos como ocasiones acontecimentales. “Una apuesta por un cine de las penumbras, de los umbrales, de lo que se insinúa, de los desvíos y que en ningún momento busca dar cuenta de las cosas” (Wiedemann, 2023, p. 204), que permite aflorar algo desde el umbral del agotamiento como límite diferenciador entre las sombras de *Movimiento* (Bologna In Lettere, 2021), percibir la existencia de la vida en lo inerte en *The Soil Is Teeming with Life* (Alana Bartol, 2015), o la percepción de miradas no humanas de alcance planetario en los trabajos de Geocinema, como *Nervios ópticos y su tiempo* (Solveig Qu Suess, 2025).

Conclusiones

La figura o las figuras que emergen de este ejercicio deben considerarse, cuando menos, provisionales. Nunca definitivas, menos exhaustivas. Sin embargo, es posible compartir ciertos hallazgos, ciertos avances en la identificación de lo que emerge.

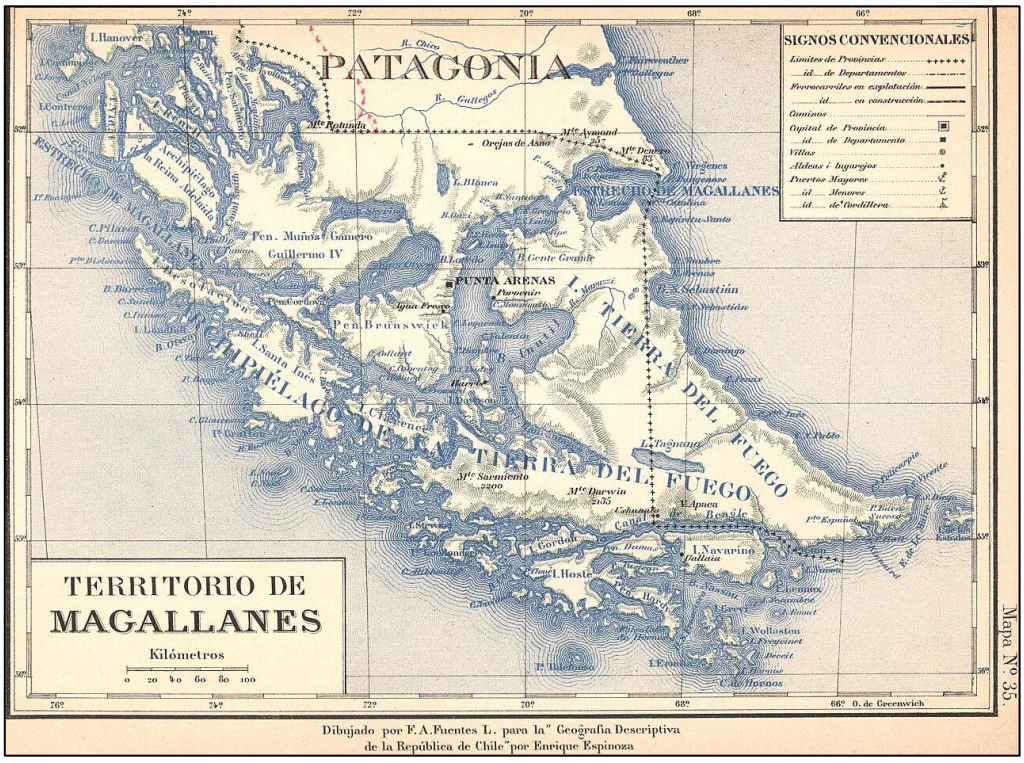
DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

Metodológicamente, a partir de la constelación, se conjura la presencia de lo visual para abrir exploraciones de significado desde la sensibilidad, la emoción y el pensamiento, conexiones con la memoria, incluso con lo sagrado. Se identifica la presencia del poder, los mecanismos de dominación. También se vislumbran las rutas de escape, las tangentes y los proyectos. Emerge la forma de un entramado entre dos campos disciplinares aparentemente inconexos, las ciencias de la Tierra (geología y ecología) y las artes (artes visuales y cine), que de otra forma permanecen aisladas.

Las imágenes propuestas (aquellas referidas en el texto y las que emergen de la imaginación poética o política del lector) permiten reconocer la presencia de lo geológico en una diversidad amplia y heterogénea de campos, territorios y prácticas de la cultura contemporánea, incluso en formas no evidentes. Tecnologías al servicio del capital, pero también geología devenida ecología: política de imágenes, de prácticas y de relaciones, cuyo sentido se revela con mayor complejidad en la constelación de una región conceptual. También desnaturaliza el mito de la inmaterialidad, se revela su ética e instrumentalidad.

Figura 5

Archipiélagos del Territorio de Magallanes, Chile.



Nota. Mapa No. 5. Territorio de Magallanes, por Enrique Espinoza, 1903, Wikipedia (https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Territorio_de_Magallanes-1895-2.jpg#filehistory). Dominio público.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

La relevancia para la investigación artística residirá en la exposición de la visibilidad como mecanismo de poder: qué se ve, cómo se ve, en qué formatos, medios, géneros o espacios; lo regulado por marcas, derechos de autor, dominio público o censura; lo oculto, lo relegado, lo repudiado o lo impensable. En el marco de esta práctica, emergen los aspectos éticos y políticos de la creación de imágenes, que no sustituyen a la técnica, la estética o la poética, sino que hacen visibles los compromisos de sus agentes: industrias culturales, circuitos artísticos, creadores, públicos y sujetos implicados en los territorios del extractivismo.

El experimento permite reconocer los contrapesos potentes y abundantes frente a las imágenes dominantes, construir una máquina de resistencia colectiva, de manera interdisciplinar (agrega la ecología a la economía, la política a la visualidad, la materialidad a la virtualidad extractivista). Reconocer estos dispositivos abre la posibilidad de disputar los regímenes de visualidad dominantes y de activar una mirada exploradora en la cultura visual contemporánea, desde la memoria y la imaginación, que habilite y afirme otros mundos y futuros posibles.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

Referencias

Alana Bartol. (2015). *The Soil Is Teeming with Life* [Video]. Vimeo. https://vimeo.com/143295748

Álvarez, F. (Director). (2024). *Alien: Romulus* [Película]. 20th Century Studios, Scott Free Productions, Brandywine Productions.

Anderson, P. W. S. (Director). (2014). *Pompeya* [Película]. TriStar Pictures, Constantin Film, Don Carmody.

Anónimo. (1883). *De uitbarsting van de Krakatau* [Fotografía]. Universiteit Leiden. http://hdl.handle.net/1887.1/item:788817

DocuPerú. (2009, 2 de Septiembre). *Yakumama* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=F6faKdWKtfY

Baichwal, J., De Pencier, N., y Burtynsky, E. (Directores). (2015). *Anthropocene: The Human Epoch* [Película]. Seville International.

Baichwal, J. (Director). (2006). *Manufactered Landscapes* [Película]. National Film Board of Canada (NFB), Foundry Films.

Bologna in Lettere. (2021, 10 de mayo). *Bologna in Lettere 2021 Duo Strangloscope Movimento 4* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=DWg7ISXA3Rw

Boyle, D. (Director). (2007). *Sunshine* [Película]. Fox Searchlight, DNA Films, UK Film Council.

Brixnel, B. (1945). *Trinity Site explosion, 0.016 second after explosion* [Fotografía]. Los Alamos National Laboratory. http://www.lanl.gov/orgs/pa/photos/images/PA-98-0520.jpeg

Bennett, J. (Creador). (2023). *Scavengers Reign* [Serie Animada]. Titmouse, Green Street Pictures, HBO Max, Max.

Blake, W. (1805). *Behemoth and Leviathan* [Pintura]. Public Domain Image Archive. https://pdimagearchive.org/images/beed9487-5222-4f10-9542-c93103769816/

Blom, A. (Director). (1913). *Atlantis* [Película]. Nordisk Film.

Brewster, S. (2004, noviembre). *Fuego interior: Réquiem para Katia y Maurice Krafft,* de Werner Herzog. *Revista de la Universidad de México,* (914). https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/73783040-c0f7-4dcf-9daa-118846c9082f/fuego-interior-requiem-para-katia-y-maurice-krafft-de-werner-herzog

Brickman, P. (Director). (1983). *Risky Business* [Película]. Geffen Pictures.

Burtynsky, E. (s. f.). *Antropocene.* Edward Burtynsky. https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/anthropocene

Cabellos, E. (Director). (2015). *Hija de la laguna* [Película]. Guarango-Cine y Video.

Cameron, J. (Director). (2009). *Avatar* [Película]. 20th Century Fox, Lightstorm Entertainment, Giant Studios Inc.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

Cappannini, C. (2013). La constelación benjaminiana como efecto de montaje. *Arte e Investigación, 15*(9), 45-49. https://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39541/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Carbonell, I. (2019, 10 de abril). *The Golden Snail Opera Spring Edition (with voiceover)* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=8rtwjQy2uvw

Caserini, M. y Rodolfi, E. (Directores). (1913). *Los últimos días de Pompeya* [Película]. S.A. Ambrosio.

Césaire, A. (2006). *Discurso sobre el colonialismo.* Akal.

Chappuzeau, B. (2019). Cine Arthouse Latinoamericano: La articulación local-global en el cine contemporáneo. *Romanische Studien: Beihefte, 10,* pp. 1-310. https://www.academia.edu/42106839/Cine_Arthouse_Latinoamericano_la_articulaci%C3%B3n_local_global_en_el_cine_contempor%C3%A1neo

Contreras, V. y Eleisegui, P. (2023, 19 de mayo). *Agroindustria y resistencia de las abejas en Los Chenes.* Pie de Página. https://piedepagina.mx/agroindustria-y-resistencia-de-las-abejas-en-los-chenes/

De La Cadena, M. (2019). Uncommoning nature: Stories from the Anthropo-not-seen. En P. Harvey, C. Krohn-Hansen, y K. G. Nustad (Eds.), *Anthropos and the material* (pp. 35-58). Duke University Press. https://www.academia.edu/41144208/Uncommoning_Nature_Stories_from_the_Anthropo_Not_Seen

El Espectador. (2021, 7 de mayo). *Paro nacional: Indígenas Misak tumban estatua de Gonzalo Jiménez de Quesada en Bogotá* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=pmX39zZS-J4

Enlace Zapatista. (2019, 11 de septiembre). *Corto 1 Choferas* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=ZtYorn_F7mA

Ferreyra, J. (2001, 3 de octubre). *Estética de la miseria.* La voz. https://archivo.lavoz.com.ar/2001/1003/suplementos/cultura/nota58107_1.htm

Forns-Broggi, R. (2022). Los retos del ecocine en nuestras Américas: Rastreos del buen vivir en tierra sublevada. *Revista Interdisciplinar de Literatura e Ecocrítica, 8*(1), 57-79. https://asle-brasil.com/journal/index.php/aslebr/article/view/185

González Villaseñor, A. (Director). (2014). *Llévate mis amores* [Película]. Acanto Films, Pimienta Films, Universidad Autónoma Metropolitana.

Graham, J., Newman, W., y Stacy, J. (2008). *The geologic time spiral—A path to the past* (ver. 1.1) [Ilustración]. United States Geological Survey. https://doi.org/10.3133/gip58

Guzmán, P. (Director). (2010). *Nostalgia de la luz* [Película]. Atacama Productions, Blinker Filmproduktion, Westdeutscher Rundfunk (WDR), Cronomedia.

Guzmán, P. (Director). (2015). *El botón de nácar* [Película]. Atacama Productions, Valdivia Film, Mediapro.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

Haraway, D. (2015). Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin. *Environmental Humanities, 6*(1), 159-165. https://doi.org/10.1215/22011919-3615934

Herzog, W. (Director). (1977). *La Soufrière* [Película]. Werner Herzog Filmproduktion.

Herzog, W. (Director). (2016). *Hacia el infierno* [Película]. Werner Herzog Filmproduktion, Matter of Fact Media, Spring Films.

Herzog, W. (Director). (2022). *Fuego interior: Réquiem para Katia y Maurice Krafft* [Película]. Bonne Pioche, Brian Leith Productions, Titan Films.

Hui, Y. (2020). *Fragmentar el futuro: Ensayos sobre la tecnodiversidad.* Caja Negra.

Hughes, J. (Director). (1985). *The Breakfast Club* [Película]. Universal Pictures, A&M Films, Channel Productions.

Iconauta. (2022, 18 de octubre). *Éruption volcanique à la Martinique (1902) Georges Méliès* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=hy_LpSbMDxg

Instituto Socioambiental. (2020, 7 de diciembre). *O sopro dos Xapiri* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=_b-Itr31QwY

Jackson, M. (Director). (1997). *Volcano* [Película]. 20th Century Fox.

Jameson, F. (2011). Lecturas de Benjamin. *Minerva, 4*(17). https://minerva.circulobellasartes.com/lecturas-de-benjamin/

Jonze, S. (Director). (2013). *Her* [Película]. Annapurna Pictures, Stage 6 Films.

Jurado González, D.A. (2018). Mito y catástrofe. Personajes y paisajes en Werner Herzog y su eco en el cine latinoamericano. *Comunicación y Sociedad,* (32), 55-79. https://doi.org/10.32870/cys.v0i32.6952

Kowalski, B.L. (Director). (1969). *Krakatoa: Al este de Java* [Película]. ABC.

Landis, J. (Director). (1980). *The Blues Brothers* [Película]. Universal Pictures.

Larraín, P. (Director). (2012). *No* [Película]. Fabula, Participant Media, Funny Balloons.

Lemercier, J. (2021, 3 de noviembre). *Teaser Slow Violence* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=GTzto2yp_10

Lemercier, J. (2024). *Slow Violence.* Studio Lemercier. https://joanielemercier.com/slowviolence/

Li, J. (2012). Sheldon H. Lu and Jiayan Mi (Eds.), *Chinese Ecocinema in the Age of Environmental Challenge. China Perspectives,* 89-90. https://doi.org/10.4000/chinaperspectives.5978

Liang, Z. (Director). (2015). *Behemoth* [Película]. INA.

Lucas, G. (Director). (1977). *Star Wars* [Película]. Lucasfilm, 20th Century Fox.

Martín Martín, L. C. (2014). *El cine de catástrofes. Roland Emmerich y las* disaster movies: The Day after Tomorrow *y* 2012 [Trabajo de fin de grado]. Universidad Rey Juan Carlos. https://burjcdigital.urjc.es/server/api/core/bitstreams/609ccf17-75b8-0c23-e053-6f19a8c0ba23/content

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

Martínez Parra, M. (2021). El vulcanismo en el cine. *Tierra y Tecnología,* (58). https://dx.doi.org/10.21028/mmp.2021.10.06

Mitre, S. (Director). (2022). *Argentina, 1985* [Película]. La Unión de los Ríos, Kenya Films, Infinity Hill, Amazon MGM Studios.

Miyazaki, H. (Director). (1984). *Nausicaä del Valle del Viento* [Película]. Hakuhodo, Nibariki, Tokuma Shoten, Topcraft.

Montiel Álvarez, T. (2016). *Sebastiao Salgado: Crítica a las críticas. Mito. Revista Cultural, 31*. https://www.aacademica.org/teresa.montiel.alvarez/40.pdf

Moore, J. W. (2020). *El capitalismo en la trama de la vida: Ecología y acumulación de capital.* Traficantes de sueños. https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/PC_22_MOORE_web.pdf

Moral Martín, P. (2014, 2 de octubre). *El neo-noir asiático contra la crisis medioambiental.* El Diario. https://www.eldiario.es/cultura/cine/neo-noir- asiatico-crisis-medioambiental_1_4611106.html

Nieva, M. (2025). *Ciencia ficción capitalista: Cómo los millonarios nos salvarán del fin del mundo.* Anagrama.

O'Neil, B. (Director). (1913). *Cuando la tierra tembló* [Película]. Lubin Manufacturing Company.

Otero, A., y Canul, R. (Directores). (2018). *¿Qué les pasó a las abejas?* [Película]. Memorabilia Casa Productora.

Parikka, J. (2021). *Una geología de los medios.* Caja Negra.

Philippi, N. (2021, 2 de abril). El cine a través del lente geológico. *Revista Ciencias de la Tierra.* https://revistacienciasdelatierra.com/geocultura-y-educacion/geodivulgacion/el-cine-a-traves-del-lente-geologico/9076/

Playstation. (2017, 14 de marzo). *Everything—Gameplay Trailer* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=JYHp8LwBUzo

Poch, C. (2019). Inner and deeper: Motifs of fiction in Werner Herzog's films. *CINEJ Cinema Journal, 7*(2), 101-128. https://doi.org/10.5195/cinej.2019.224

Ray-Ban. (2026). *Lentes Ray-Ban Meta (Gen 2). Luxottica Group S.p.A.* Ray-Ban https://www.ray-ban.com/mexico/ray-ban-meta-ai-glasses-gen-2

Retina Latina. (2021, 11 de julio). *Sembradoras de vida - tráiler* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=14kqmKwIq-g&t=89s

Rust, S., Monani, S. y Cubitt, S. (Eds.). (2013). *Ecocinema: Theory and practice.* Routledge.

Rust, S., Monani, S. y Cubitt, S. (Eds.). (2022). *Ecocinema: Theory and practice 2.* Routledge. https://cupola.gettysburg.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1181&context=books

Salles, W. (Director). (2024). *Aún estoy aquí* [Película]. VideoFilmes, RT Features, MACT Productions, Cospiraçao Filmes, Arte France Cinéma, Globoplay.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

SeLecTV. (2021, 16 de julio). *Xapiri, de Leandro Lima e Gisela Motta, Laymert Garcia dos Santos e Stella Senra, Bruce Albert* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=BA2L5Lta1tA

Solveig Qu Suess. (2025, 5 de diciembre). *Optic Nerves and Their Time 2022* [Video]. Vimeo. https://vimeo.com/1143906624

Sontag, S. (2011). *Ante el dolor de los demás.* Random House Mondadori.

Spielberg, S. (1993). *Jurassic Park* [Película]. Universal Pictures, Amblin Entertainment

Spielberg, S. (2018). *Ready Player One* [Película]. Warner Bros., Amblin Entertainment, De Line Pictures, Village Roadshow, Reliance Entertainment.

Stanton, A. (Director). (2008). *WALL-E* [Película]. Walt Disney Pictures, Pixar Animation Studios, FortyFour Studios.

Suñer, L. (2019, 5 de abril). *El gran salto atrás.* Mutaciones. https://revistamutaciones.com/cine-chino-politica-mejores-peliculas/

Tarantino, Q. (Director). (1992). *Reservoir Dogs* [Película]. Live Entertainment, Dog Eat Dog Productions.

Vega, V. (2020). Cine eco-extramoderno y multiespecie en la época del Antropoceno [Módulo]. En *Certificado en Estudios Visuales.* Máquina de Escribir/17, Instituto de Estudios Críticos.

Villeneuve, D. (Director). (2021). *Dune* [Película]. Legendary Pictures, Villeneuve Films, Warner Bros.

Villeneuve, D. (Director). (2024). *Dune: Part Two* [Película]. Legendary Pictures, Villeneuve Films, Warner Bros.

Viveiros de Castro, E. (2004). Perspectival anthropology and the method of controlled dequivocation. *Tipití: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America, 2*(1), 3-20. https://doi.org/10.70845/2572-3626.1010

Wenders, W., y Ribeiro Salgado, J. (Directores). (2014). *La sal de la tierra* [Película]. Decia Films, Amazonas Images, Solares Fondazione delle Arti.

Wiedemann, S. (2014, 12 de junio). *Los (De)pendientes* [Video]. Vimeo. https://vimeo.com/98099702

Wiedemann, S. (2020, 29 de octubre). *Deep Blue* [Video]. Vimeo. https://vimeo.com/473641412

Wiedemann, S. (2023, 29 de enero). *Oculto* [Video]. Vimeo. https://vimeo.com/793958886

Wiedemann, S. (2023). Imaginación política y modos de experiencia cinematográficos: Algunos apuntes desde América Latina. *Estudios Filológicos,* (72), 189-211. https://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132023000200189

Yan, C. (Director). (2018). *Dead Pigs* [Película]. Jia Zhangke.

Yerkovich, A. (Creador). (1984). *Miami Vice* [Serie]. Universal Television.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

Yinan, D. (Director). (2014). *Black Coal, Thin Ice* [Película]. Boneyard Entertainment China, China Film Group, Omnijoi Media Corporation.

Zhangke, J. (Director). (2006). *Naturaleza muerta* [Película]. Xstream Pictures, Shanghai Film Studios.

Zhangke, J. (Director). (2018). *Ash Is Purest White* [Película]. Arte France Cinéma, Beijing Runjin Investment, Huanxi Media Group, MK2 Productions, Office Kitano, Shanghai Film Group, Xstream Pictures.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

Sujeto del *drag* callejero en Progreso, Yucatán: una articulación situada entre política, género y arte*

Daniel Isaías Ancona Cobá

Universidad de las Artes de Yucatán

Resumen

En Progreso, México, municipio costero aledaño a Mérida —capital del estado de Yucatán—, se realiza un evento callejero denominado Diversiabrazo, donde se presentan espectáculos *drag*. Las circunstancias específicas en que el *drag* callejero sucedió han permitido pensarlo como manifestación de un sujeto político, por lo cual el objetivo del trabajo fue documentar y comprender cómo este último emergió. Para lograrlo, se realizó una aproximación etnográfica entre 2022 y 2025. Se encontró que: el sujeto del *drag* emergió en un contexto propicio; la experiencia *drag* local puede ser liberadora para quienes la practican; y los límites conceptuales que definen tal sujeto son precarios, por lo cual puede reconocerse por nombrarse a sí mismo como *drag*. La investigación ha permitido reflexionar y desplazar preconcepciones para dar lugar a posibilidades donde convergen la política, el género, el arte y otras manifestaciones socioculturales.

Palabras clave: LGBT+, diversidad sexogenérica, travestismo, transformismo, cisheteronorma.

Abstract

Progreso, Mexico, a coastal municipality adjacent to Mérida—the capital of the Yucatan state—holds a street event called "Diversiabrazo", where drag shows are presented. Street drag has been thought of as a manifestation of a political subject due to the specific circumstances under which it emerged, for which the objective of this work was to document and understand its emergence. To achieve this, an ethnographic approach was adopted between 2022 and 2025. It was found that the drag subject emerged in a propitious context; the local drag experience may be liberating for those who practice it; and the conceptual boundaries that frame such a subject are porous, for which it may be recognized by self-identifying as drag. The research

* El protocolo de esta investigación fue evaluado y aprobado por el Comité de Ética para la Investigación (CEI) de El Colegio de la Frontera Sur (ECOSUR) en 2022, de acuerdo con lo señalado en la liga: https://www.ecosur.mx/cei/acerca-de-la-evaluacion-etica-de-la-investigacion-en-ecosur/. Los avances se presentaron en el VXIII Seminario Histórico LGBTTTI+ Mexicano Xabier Lizárraga Cruchaga en noviembre de 2025.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

allows us to reflect on and replace preconceptions to give place to possibilities where politics, gender, arts, and other sociocultural expressions converge.

Keywords: LGBT+, sex and gender diversity, transvestism, transformism, cisheteronormativity.

Cómo citar este artículo/How to cite this article: Ancona Cobá, D. I. (2026). Sujeto del *drag* callejero en Progreso, Yucatán: una articulación situada entre política, género y arte. *Xletra, II*(1), 79-95.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

Introducción

En Progreso, municipio costero de Yucatán, se realizó una serie de eventos artísticos/culturales a los que llamaron "Diversiabrazo". En ellos se presentaron espectáculos *drag*. Fueron organizados por Diversidad Progreso —actualmente, asociación civil (A.C.)— y tuvieron lugar en la calle. La ocurrencia de un *drag* callejero fomentado por una agrupación (ciudadanía organizada) de la *diversidad* en un municipio aledaño a Mérida sugiere la manifestación de un sujeto político situado, es decir, asociado a un contexto específico, lo cual justifica su estudio. Así, esta investigación plantea la pregunta: ¿cómo emergió un sujeto del *drag* en las calles de Progreso, Yucatán? Por lo tanto, el objetivo de este trabajo es documentar y comprender tal emergencia mediante la articulación del sujeto político con el género[1] y el arte.

El *sujeto* es una categoría de las ciencias sociales con múltiples usos académicos que, entre sus significados, expone relaciones abstractas o subjetivas, permitiendo ver al ser humano como tal, por ejemplo, en contraste con el objeto (Moraña, 2018). No hay un consenso sobre su origen o significado, pero ciertas investigaciones sugieren que emerge de la máxima cartesiana "pienso, luego existo" (Balibar, 2000; Moraña, 2018; Valentine, 2000). El sujeto de nuestro interés expone una dimensión política en tanto que surge de un lugar donde convergen varias posiciones sociales conflictivas; en particular, ahí donde la disidencia sexogenérica[2] toma la calle para afirmar la posibilidad "de ser y aparecer en el mundo de otros modos" (Manrique y Quintana, 2016, p. IX), usando el arte como una vía, lo cual sugirió abordarlo en términos de sujeto político.

La noción de sujeto ha sido útil para abordar el devenir sociopolítico de la disidencia sexogenérica. Por ejemplo, Guerrero (2021) desarrolló en su análisis la fragmentación histórica de un "sujeto LGBTI+"[3] que ha priorizado la identidad descrita por la letra "G", de gay. Parrini (2011) expuso la formación de un "sujeto político minoritario" que se construyó como "minoría sexual" transitando de un "estado de excepción" en México hasta incorporarse o asimilarse en un sistema neoliberal y a una economía de privilegios. Por otra parte, Parrini (2012) trazó una genealogía del "sujeto homosexual", caracterizado principalmente por hombres homosexuales, el cual se asocia a la construcción de la nación mexicana y devino en una identidad con normas estrictas de pertenencia, produciendo exclusiones. Leticia Sabsay (2011) propuso un "sujeto de la diversidad" conformado por trabajadoras sexuales trans y cisgénero, quienes lucharon y lograron cierto reconocimiento para su labor en Argentina. Finalmente, el "sujeto político marica" de Vidarte (2010) está conformado por la "buena gente LGBTQ", empeñada en molestar y no integrarse al sistema cisheteronormado. Así encontré a una disidencia sexogenérica que lucha e incide, pero, al mismo tiempo, "sujeta" al conflicto: a la crítica y la autocrítica.

[1] El género entendido como pauta sociocultural.

[2] La disidencia sexogenérica hace referencia a prácticas sociales que ocurren en conflicto u oposición (Duggan y Hunter 2006) a la cisheteronorma, un régimen social dominante de regulación sexual donde la heterosexualidad y la condición cisgénero (lo opuesto a lo trans) son obligatorias.

[3] El acrónimo LGBTI+ significa: lésbico, gay, bisexual, trans, intersexual y otras identidades sexuales. Otras versiones usan más o menos letras, pero generalmente se refieren a la misma colectividad.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

El posestructuralismo ha brindado herramientas para problematizar al sujeto (Morales, 2014) y enfatizar el papel del lenguaje en su elaboración. Por ejemplo, un autor canónico del tema, Michel Foucault (2005), planteó que el sujeto *homosexual* emergió al hablar de sí mismo; y lo hizo como producto de un entramado de circunstancias y relaciones de poder específicas (Foucault, 1988). Laclau y Mouffe (2004) rechazaron al sujeto cartesiano —que emerge del individuo— y concuerdan con Foucault en que es un producto social, colectivo e histórico. Así entienden al sujeto como una posición discursiva, un nodo de sentido —o de significación— precario y contingente. Tal posición se construye políticamente en antagonismo con un régimen social hegemónico —opresivo—, emulando la relación "ellos/nosotros", tal como lo hacen las *minorías sexuales* contra la cisheteronorma. Butler (2007) también incorporó el análisis de las relaciones de poder de Foucault a su cuestionamiento del sujeto feminista: "la(s) mujer(es)". Su argumento fue que esa palabra era desbordada en lo que aquí se nombra disidencia sexogenérica, por ejemplo, a través de la performatividad del género de algunas lesbianas "varoniles" o en el travestismo.

De esta manera, ya sea en el sujeto —homosexual— que habla de sí de Foucault, en las minorías sexuales de Laclau y Mouffe y en la palabra desbordada "mujer(es)" de Butler, encontramos una relación política dada por el conflicto de la sexualidad y el género contra la cisheteronorma. El sujeto del *drag* puede entenderse como una posición política desde la cual se transgrede (Rupp y Taylor, 2003), se juega (Robles y Soriano, 2024) o se experimenta con la estética del género, lo cual puede entrar en conflicto con la normatividad dominante.

De acuerdo con DK (2023), un juicio de 1870 incluyó el primer uso conocido del término *drag* para nombrar el travestismo, lo cual le otorga un carácter histórico. La palabra *drag* es un anglicismo que actualmente hace referencia a una práctica escénica/performativa que emerge en ciertos espacios sexogenerizados, como los bares gais (Rupp y Taylor, 2003), y esto se ha mencionado comúnmente en estudios sobre la disidencia sexogenérica (por ejemplo: Dollimore, 1991) y sexualidades no normativas globalmente. La práctica del *drag* se entiende en estrecha relación con su contexto espaciotemporal, sexogenérico y artístico/escénico en conjunto; por ejemplo, no suele llamársele *drag* al teatro kabuki, a la tradición de disfrazarse de mujer en el carnaval o a la identidad muxe.[4] En el *drag* convergen distintas manifestaciones artísticas (Martínez, 2021), como el baile, el diseño de modas, la imitación y la comedia, entre otras, y se retroalimenta de otras prácticas socioculturales como como el travestismo, el transformismo y el disfraz; se traslapa con ellas, pero cada contexto expone peculiaridades. Por ejemplo, Robles y Soriano (2024) encontraron que sus participantes "drags Queen" se exponían a violencias misóginas cuando estaban en el bar socializando, pero no en el escenario. La consistencia histórica del bar como escenario para el *drag* que se ha documentado en estudios anteriores hace que el carácter callejero del sujeto del *drag* en Progreso, una ciudad periférica, sea peculiar.

El presente trabajo forma parte de una investigación doctoral más amplia que exploró al sujeto sexogenérico disidente en Progreso, por lo cual se agradece a la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (SECIHTI) por la beca otorgada para su realización, a

[4] La identidad muxe es una categoría que nombra a un grupo zapoteco del Istmo de Tehuantepec, Oaxaca, cuyos miembros adoptan ciertos roles y vestimentas femeninas en su comunidad (Miano, 2002).

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

quienes lo retroalimentaron y a quienes de manera voluntaria o incidental proporcionaron información relevante. A continuación, se presentan los métodos que se usaron para abordar a dicho sujeto.

Metodología

Para abordar al sujeto político en Progreso se adoptó una aproximación etnográfica al lugar. De acuerdo con Guber (2001), entre sus significados, la etnografía puede entenderse como una metodología abierta que acepta una multiplicidad de técnicas para la recopilación de información, en particular, la observación participante —o participación observante—, las entrevistas no dirigidas y las conversaciones informales. El trabajo de campo inició con visitas exploratorias en 2022; posteriormente, se realizaron estancias prolongadas entre febrero de 2023 y diciembre de 2024, así como participaciones breves en 2025 y 2026. Se siguieron recomendaciones de la literatura para lograr una experiencia etnográfica "militante" (Sánchez y Sebastiani, 2020), para investigar horizontalmente y evitar el extractivismo académico. Asimismo, la investigación fue "implicada" (Lázaro e Ibarra, 2020), aceptando que quien la realiza no es neutral y se involucra honestamente en la labor activista. Platero (2012) propone la integración de la academia con el activismo para conocer de primera mano las estrategias de resistencia y los espacios de libertad que se construyen desde la disidencia sexogenérica. Así, logré unirme a la agrupación Diversidad Progreso para colaborar en sus actividades, entre ellas, la organización de la marcha del orgullo del municipio y del Diversiabrazo.

Participé de manera presencial en aproximadamente 115 eventos de Progreso, Chelem (una de sus comisarías), Mérida y otros municipios, como Izamal, Kanasín y Conkal, siguiendo a la disidencia sexogenérica progreseña. Grabé los audios con un celular y transcribí más de 20 conversaciones y entrevistas informales, todo lo cual se registró en un diario de campo y fue objeto de un análisis cualitativo mediante el programa Atlas.ti. Si bien hubo siete ediciones del Diversiabrazo entre 2023 y 2025, el espectáculo presentado sirvió para vincular a la agrupación con un bar local en tres ocasiones. Así, el tiempo, el esfuerzo y los recursos gestionados por la agrupación generaron una importante cantidad de información que dio lugar a la categoría emergente *drag,* lo cual sugirió su propio análisis y estudio. Ante esto, se elaboró un cuestionario que se envió a 11 integrantes de la agrupación que participaban en estos eventos haciendo *drag* para recabar sus datos demográficos, así como para conocer sus motivaciones y los significados de sus experiencias. 9 enviaron sus respuestas; lo hicieron en texto y audio a través de las aplicaciones digitales Messenger y WhatsApp. El trabajo etnográfico y la búsqueda de datos específicos permitió abordar al sujeto del *drag* callejero en Progreso en relación con su contexto sociogeográfico y político.

Progreso es un municipio joven, producto de la modernidad decimonónica, pues su fundación data de 1871 (Quezada y Frías, 2006). En su cabecera municipal —del mismo nombre— viven 42 mil de un total de 66 mil (INEGI, 2020) habitantes, y constituye el eje rector de la costa yucateca (García et al., 2011), lo cual lo coloca en una posición favorable y en estrecha relación con Mérida. Su infraestructura es amplia, con hospitales, escuelas, bancos, supermercados y un instituto tecnológico, aunque sufre de algunas deficiencias por temporadas, como es el caso de los servicios de luz, agua, recolección de basura, seguridad, transporte

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

interno y fauna callejera; además, carece de un teatro y una universidad. Las deficiencias tienden a agudizarse en sus comisarías. Su clima tropical y el mar atraen turismo e inmigración, en ambos casos nacional e internacional, de manera que cuenta con una importante comunidad anglosajona residente en la costa, así como con personas de otras partes del país que llegan a trabajar en la naval, la industria de la construcción y la pesca. Si bien algunas costas tropicales tienden a ser asociadas con una moral sexual más relajada, en Progreso no es exactamente así, pues la relación que Fraga (2004) encontró en la labor pesquera, que fluctúa entre la tradición y la modernidad, puede observarse en otros ámbitos sociales, como la sexualidad. Por ejemplo, aquí no hay bares ni lugares de encuentro dirigidos a la disidencia sexogenérica; sin embargo, ésta es visible, participativa e, incluso, influyente, como se mostrará en la siguiente sección.

Resultados

A continuación, se presentan los resultados discutidos en relación con la teoría y subdivididos en cuatro secciones. En primer lugar, se elabora el contexto en el que se manifestó el sujeto del drag callejero de Progreso. Luego se realiza una cronología del Diversiabrazo. Posteriormente se ofrece la perspectiva de quienes hacen drag en Progreso. Finalmente, se desarrollan las diferentes formas de no ser o no hacer drag para comprender mejor la sección previa.

1. El sujeto del *drag* callejero situado

El *drag* callejero progreseño emerge en un contexto donde un sujeto sexogenérico disidente ya incidía sociopolíticamente a nivel estatal y nacional. Por ejemplo, en Yucatán se celebró la legalización del matrimonio igualitario (contrato conyugal realizado entre personas del mismo sexo) en 2022 (Llanes y García, 2023), después de una lucha de varios años, siendo el primer intento en 2009 (Pasos, 2015), lo cual provocó una efervescencia del ánimo en la disidencia sexogenérica yucateca. Esto se reflejó en la multiplicación de marchas del orgullo en Yucatán; de sus 106 municipios, 16 tuvieron una en 2021, 24 en 2022 y, desde entonces, no ha habido menos de 10 al año. Esto adquiere relevancia porque después de las marchas se presentan espectáculos de tipo travesti, transformista o *drag.* A nivel nacional, se había popularizado un programa de telerrealidad llamado La Más Draga (LMD),[5] que se transmitía por la red virtual YouTube. En la segunda temporada, en 2019, participó Leandra Rose, de origen progreseño; en la tercera participó Raga Diamante, de Yucatán, llegando a la final; y en la sexta, en 2023, ganó la competencia la yucateca Cattriona Biñé, lo cual proyectó el *drag* yucateco.

En 2023 iniciaron las precampañas para las elecciones presidenciales y gubernamentales de 2024, las más grandes en la historia del país hasta entonces. La disidencia sexogenérica local y nacional había logrado tal incidencia que el Partido Acción Nacional (PAN), de tendencia conservadora, flexibilizó un poco su postura hacia ella. Esto fue particularmente cierto en Yucatán: un ejemplo —entre muchos— fue que el entonces alcalde de Mérida por el PAN, Renán Barrera, conocido por previas declaraciones homofóbicas, felicitó en su cuenta personal

[5] El término "draga" es una latinización de *drag queen* y hace referencia a quien practica el *drag.*

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

de Facebook (FB)[6] a Cattriona por su triunfo en LMD compartiendo el video de su presentación en el episodio final. En Progreso, la consolidación de la marcha del orgullo local que se celebra cada año desde 2017 y la creación de una Dirección de Desarrollo para la Inclusión de la Diversidad (DDID) durante la gestión del alcalde Julián Zacarías, del PAN, develan la consolidación de un sujeto que actúa, incide e influye, lo cual expone su carácter político (Laclau y Mouffe, 2004).

El sujeto del *drag* callejero emergió a través de la agrupación Diversidad Progreso después de la organización de la séptima[7] marcha del orgullo local en 2023. Para entonces, uno de sus fundadores, Luciano Martínez, originario de Mérida, había dejado la agrupación; su cofundador, Irving Suárez, había quedado a cargo, pero se encontraba atendiendo una serie de complicaciones personales. Ese año se realizó una retroalimentación sobre la marcha (de la cual se tomó el extracto de abajo) en la agrupación y se decidió realizar un evento para recaudar fondos. Así, Esaú Cardeña (23 años, progreseño), un joven que recientemente se había unido al grupo y que tenía nociones de teatro, ideó y organizó un evento drag, el cual marcó el principio de una serie de ellos.

> Entonces, son varios eventos que tenemos […] pero que obviamente hace falta buscar como una tipo sede, un lugar donde se puedan llevar a cabo estos eventos y, pues obviamente, buscar a las personas, ¿no?, que quieran… pues ahora que no tenemos presupuesto, que quieran ayudarnos, por amor [risas] al activismo y al movimiento. Para poder empezar al menos, hasta que podamos nosotros… poder tener los recursos para ya poder hacer las cosas mejor. Y, obviamente, pues no desviándonos del objetivo que es la asociación civil.

Si bien en Progreso no hay un teatro, en general, los eventos culturales, las academias de baile, las pasarelas, los concursos de belleza y los títulos de realeza para diversos eventos, incluidos los concursos travestis, tienen gran aceptación localmente. Por tal motivo, los eventos artísticos y culturales se organizan en una variedad de espacios públicos: en salones para fiestas, en la Casa de la Cultura, en parques, escuelas, centros deportivos, explanadas y el malecón.[8] Estas circunstancias dieron lugar a las relaciones de poder *específicas* (Foucault, 1988) que permitieron o fomentaron la emergencia del sujeto del drag progreseño en su cualidad artística y callejera.

2. El Diversiabrazo

Al igual que DK (2023) intenta rastrear el primer uso de la palabra *drag* para referirse al transformismo como dato histórico, el primer evento donde se observó el *drag* callejero

[6] Liga a la publicación (29 de noviembre de 2023): https://web.facebook.com/reel/2995714700560817

[7] La séptima marcha del orgullo de Progreso fue organizada en conjunto por las agrupaciones Diversidad Progreso, Orgullo Progreso y la DDID.

[8] El malecón de Progreso se divide en dos partes: la original, a la que se conoce como Malecón Tradicional, y una ampliación que se construyó recientemente al oeste, a la que se denomina Malecón Internacional.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

progreseño fue el Diversiabrazo, cuyos objetivos fueron visibilizar el "arte drag" y recaudar fondos para que la agrupación pudiese conformarse como asociación civil. En él participaron dos jóvenes dragas de Progreso y dos de Mérida, además de un joven bailarín local de danzas árabes que se integró al elenco, quienes presentaron sus números en el Malecón Internacional. Los Diversiabrazos realizados hasta 2025 se enlistan en la Tabla 1; en ella se muestran la fecha, la temática, la ubicación, una breve descripción y la liga a una red social donde se pueden ver fotografías y videos de los diferentes eventos. Los carteles promocionales fueron realizados por integrantes del grupo y distribuidos virtualmente.

Tabla 1

Los Diversiabrazos

Fecha	Temática	Ubicación	Descripción	Liga
1. 22/07/23	Sin especificar	Waikiki Beach, Malecón Internacional	La primera edición fue en las vacaciones de verano y atrajo a la prensa local. Se montó un escenario sencillo y duró poco más de dos horas.	https://www.instagram.com/p/Cvkn4RHudDz/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=NTc4MTIwNjQ2YQ==
2. 04/11/23	Pixane's (Día de las ánimas)	Callejón del Amor	Se realizó un altar con fotos de activistas. Solo asistió una draga, apoyaron cantantes. El ayuntamiento facilitó un equipo de sonido.	https://web.facebook.com/share/p/19smujoaHo/
3. 20/07/24	Amor y respeto	Plaza central de la comisaría de Chelem	Se realizó durante las vacaciones con un solo bafle; fue breve, pero muy llamativo, y lo cubrió la prensa local.	https://web.facebook.com/share/p/14ZKa9eV3Vz/
4. 17/08/24	Itinerante	Malecón Tradicional	Inició en la estatua de Juan Castro y culminó frente al Museo del Meteorito. Participaron *drags* de Mérida y duró más de dos horas (solo se usó un bafle).	https://web.facebook.com/share/p/18byuVMBUS/
5. 21/09/24	El mes patrio	Malecón Tradicional	*Ídem.* Esta vez, el ayuntamiento facilitó un equipo de sonido.	https://web.facebook.com/share/p/1HkQ5tLSHz/
6. 14/12/24	Navidrag	Malecón Tradicional	*Ídem.* Participó también una academia de baile con un grupo de niñas.	https://web.facebook.com/share/v/1AyCCJ69tv/

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

7. 16/08/25	Sin especificar	Frente a la feria, Malecón Internacional	Se fue la electricidad en el malecón por dos horas, se presentó con la luz de la feria y se usó un solo bafle.	https://web.facebook.com/share/p/18VjAcYKoG/

Nota. Elaboración propia.

El director de Diversidad Progreso no participó en el primer Diversiabrazo por complicaciones personales y el joven grupo de organizadores publicó las fotografías solamente en la red virtual Instagram. Entre las ligas proporcionadas, la tercera corresponde a la nota periodística digital de un medio local y la sexta a un video realizado para un canal televisivo yucateco. Todas las demás corresponden a publicaciones en la cuenta de FB de Diversidad Progreso. En febrero de 2024, la agrupación participó en el Carnaval de Progreso gracias a varios patrocinios y esto provocó que más jóvenes que hacían alguna forma de *drag* o travestismo se unieran. Sin embargo, el fundador de los Diversiabrazos se retiró del grupo en febrero de 2024 para dedicarse a proyectos personales, pero conservó la amistad con sus integrantes; así, debutó como draga en el cuarto evento y continuó haciéndolo en otras ocasiones.

Las recaudaciones del grupo ―dentro de un rango de entre ciento cincuenta y poco más de mil pesos mexicanos por evento― fueron muy poco significativas en relación con la movilización de personas y recursos que estos eventos requirieron. Por otro lado, el talento de las dragas locales permitió que la agrupación se vincule con un bar local: Ay Amor, el cual había empezado a promover su "Dominpride" (que se puede interpretar como "domingo de orgullo") para atraer al mercado sexogenérico disidente. De esta manera, tal nombre evolucionó a "Domindrag"[9] y los fondos recaudados por la agrupación se usaron para la organización de la octava marcha del orgullo de Progreso. Si bien el *drag* emerge en los "bares gais" (Rupp y Taylor, 2003), un aspecto interesante de Progreso es que esta práctica comienza presentándose al aire libre, en las calles, y de ahí llega a un bar, cuya clientela no es precisamente la disidencia sexogenérica, pero está abierta a ella. Todo esto habla de la especificidad del contexto en que emerge un sujeto (Foucault, 1988) y de la cualidad situada del *drag* o de las dragas que protagonizan esta historia, de quienes se hablará a continuación.

3. "Nosotrxs": el *drag* de Progreso

El sujeto que habla de sí (Foucault, 2005) puede ser el sujeto *drag queen/king*, el sujeto draga o cualquiera que se entienda que practica el *drag;* por tal motivo, se presenta lo que dicen las personas progreseñas que hacen *drag* y lo que les hace conformar un "nosotrxs" colectivo o político (Laclau & Mouffe, 2004). La Tabla 2 muestra algunas respuestas de 9 jóvenes locales que hacen *drag* a un cuestionario que se les envió digitalmente en junio de 2025 y que respondieron mayormente por WhatsApp, mediante texto y audio. La tabla muestra sus edades, de dónde viene su nombre *drag,* los significados de la experiencia, los gastos, el tiempo haciendo *drag* y el tiempo invertido en hacer sus vestuarios. Ésta ofrece una aproximación a la

[9] Se realizaron tres "Domindrags": el 11 de abril, el 25 de mayo y el 27 de julio de 2025.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

forma en que se crean los personajes y, muy probablemente, a las prácticas de elaboración de sí para la conformación de un sujeto político (Manrique y Quintana, 2016). Keylanix (Junior Medina, progreseño, 22 años) es la única draga que ha participado en todos los Diversiabrazos y Domindrags, y los ha fomentado desde la salida de Esaú de la agrupación. Además, es "madre de la casa Glamx", un subgrupo en el que se comparten prácticas y saberes sobre el *drag.* En Diversidad Progreso participan también integrantes de la "casa Glamazons"; sin embargo, no todas las personas que participan en los eventos pertenecen a la agrupación, pero aprovechan los espacios creados por ella y la apoyan como un compromiso ético con el *drag* y la disidencia sexogenérica local.

Tabla 2

Quiénes hacen drag *en Progreso*

Personaje[10]	Edad	Tiempo en el *drag*	Nombre	Por qué hacerlo	Tiempo invertido creando	Gastos ($MXN)
1. BG	13 años	1 año	De las muñecas *Bratz.*	Para: mostrar sus habilidades, visibilizar el arte drag y reivindicar la edad.	3 días	3-4 mil
2. BD	23 años	3 años	De la caricatura *Steven Universe;* sus primeros indicios de inclusión.	Para: expresar lo que siente; mostrar sus cualidades; contra la depresión.	-	-
3. AJ	21 años	2 años	Una diosa griega en el videojuego *KCF;* una diosa vikinga.	Es una forma de expresión; se siente "vivo, querido, admirado".	1 semana	3 mil, mínimo.
4. KG	22 años	5 años	Es una mezcla de las letras de sus nombres y apellidos.	Es un "curita" emocional. Para despejar la mente y visibilizar el *drag.*	1 semana o 3 días sin dormir	5 mil al principio; ahora, de 1 500 a 2 mil.
5. L	22 años	1.5 años	Aspecto físico (lobo) y canción de Shakira; la "x" es para "jotears".	Para: jugar con el género; empoderar y transmitir un mensaje.	1 mes	≈ 8 mil
6. *S*	19 años	1 año	Del inglés; significa luz de estrella.	Por gusto, *hobby,* desestrés, amigos, maquillaje. Es un arte.	4-6 semanas	Entre 2 500 y 3 mil.
7. BK	30 años	3 meses	Inspirado en un *king* que lo cautivó.	Es arte; es vivir y disfrutar a través de un personaje.	Varias semanas	≈ 6 500
8. H	29 años	1 año	Feminización de su nombre de hombre.	Para liberar energía negativa; es su "lugar seguro".	3 días o más	≈ 3 mil

[10] Las iniciales corresponden a los nombres originales de los personajes *drag,* pero se omitieron los nombres propios de quienes los encarnan por cuestiones de anonimato.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

9. DG	24 años	1 año	Así se llamaría si fuera mujer	"D hace todo lo que a Henry le da miedo hace".	6 horas por tres días	≈ 2 500

Nota. Elaboración propia.

En la Tabla 2 se puede ver que el rango de edad (13-30 años) de quienes hacen *drag* lo convierte localmente en una práctica juvenil. Además, algunos nombres *drag* hacen referencia a las infancias de sus creadores, a través de juguetes, caricaturas y videojuegos, lo cual emula el "jugar con el género" que mencionó L y coloca tal práctica nuevamente en una posición política. En varias ocasiones se describió a Diversidad Progreso como una "familia", ampliando el "nosotrxs" disidente; esto aporta a la experiencia profundamente emocional y colectiva que se muestra en la Tabla 2 a través de los motivos para hacer *drag.* Quienes lo practican, coinciden en que el *drag* es un arte e invierten una gran cantidad de recursos, esfuerzo, talento y creatividad en su elaboración, como se ve en la misma tabla, a la vez que obtienen reconocimiento social y una experiencia gratificante, reconfortante e incluso emancipadora, como se expone en los siguientes extractos de las respuestas al cuestionario.

> Cuando subo a un escenario, en realidad no veo nada más que a mí en un espacio en blanco disfrutando el momento, la música, mis movimientos, mi libertad (AJ).
>
> Me ayuda a liberar toda esa energía negativa en el escenario y llenarme de la buena vibra que recibo a cambio. Literalmente, el *drag* se ha convertido en mi lugar seguro (H).

Además de que el escenario se puede configurar como un espacio seguro para la disidencia sexogenérica a través del *drag,* quienes lo practican encuentran nuevas oportunidades para desarrollar su creatividad, como aprender a costurar, maquillarse o bailar; de esta manera, el arte, el género y la política convergen en la elaboración de un sujeto *drag.* Por otra parte, en la práctica se manifestaron expresiones donde no estaban claros los límites entre el *drag,* el transformismo, el travestismo y el disfraz. Por ejemplo, cuando *S* se unió al grupo en el Diversiabrazo de Chelem, expresó que quería ser travesti y se integró a los espectáculos *drag;* por otra parte, un chico de Mérida presentó un número en un traje que emulaba al personaje Namor de las películas de superhéroes. De manera que, tal vez, una regularidad discursiva clave en el *drag* es que se nombra a sí mismo como tal, así como el sujeto de Foucault (2005) que habla de sí y se asume "diferente". En el sentido del sujeto de Butler, (2007), el *drag* se desborda o, tal vez, siguiendo a Laclau y Mouffe (2000), el sujeto es precario y contingente porque no se cierra o no logra delimitarse en su totalidad, pero eso no impide su colectivización. Para abundar en esto, se desarrollará a continuación en qué consiste el "ellxs" político, o quienes no hacen *drag.*

4. "Ellxs": quienes no hacen *drag*

En el trabajo de campo se develaron diferentes formas de no hacer *drag.* En primer lugar, están quienes exponen un antagonismo (Laclau y Mouffe, 2004) sexogenérico y utilizan la cisheteronorma como referencia para desvincularse discursivamente de quienes disiden de ella. Esto se expresó en redes virtuales donde ciertas publicaciones desataron oleadas de comentarios

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

hostiles; por ejemplo, en una publicación de FB del medio digital Relevante MX sobre el cuarto Diversiabrazo[11] se comentó (con mínimas correcciones de ortografía y signos de puntuación):

> Vergüenza y tristeza que las autoridades se presten para esas aberraciones, esas sí son porquerías. Que prefieran lo que sean, que no está bien, pero no quieran que se les aplaudan. Y las autoridades que apoyan eso, de verdad, decepción de disque autoridad (Anónimo 1).
>
> Qué pena alcalde que permita esos eventos de y para depravados y degenerados, porque normal no es (Anónimo 2).
>
> No deberían de permitir este tipo de eventos que son un mal ejemplo para las nuevas generaciones. Las preferencias sexuales se deben de tratar en privado (Anónimo 3).

Las "autoridades" invocadas por los Anónimos 1 y 2 exponen el carácter político de la relación opresiva contra la disidencia, al igual que el carácter público del evento (callejero), porque contraviene la demanda expuesta por el Anónimo 3 de mantener la posición disidente en privado. Por otro lado, la heterosexualidad no es la posición antagónica sino la normatividad, aquella de donde emana lo "normal", como se menciona en el Anónimo 2. La heterosexualidad se puede entender como parte de un "exterior constitutivo" (Orozco, 2023) para el sujeto porque aporta a su construcción, ya sea estando en contra o a favor, por ejemplo, otorgándole cierta validación. Esto se ilustra en el discurso de la mamá y el papá de Keylanix al ser coronada como Reina de la Diversidad en la octava marcha del orgullo de Progreso, título ganado por su activismo y participación en los Diversiabrazos:

> Nunca me imaginé qué tan especial serías. Tú la hiciste especial. Creaste a Keylanix jugando con algo que pensamos que era intocable: el género. Mi amor por ti no disminuyó en absoluto, pero tampoco aumentó porque el amor que siento por ti ya no puede ser más grande; no tiene dimensión. Quiero hacer lo correcto y no esconderme más. Quiero gritarle al mundo que tienes una madre que te apoya sin importar tu género o tu orientación, si haces *drag* o si eres bisexual. Eso no importa, lo que me gustaría que sepas es que quiero tu felicidad… Soy tu fan y tu admiradora número uno (Vilma Koyoc, progreseña, 39 años).
>
> Cuando uno se convierte en padre, enfrenta muchos retos y muchas demandas de la sociedad, de la escuela y de la familia. Y, como padre, esperas que tus hijos crezcan con las mismas ideas y las mismas formas porque pensamos que así debe ser. Luego, cuando tienes un hijo excepcional, todo es diferente. Tener que educar a alguien que no se amolda a las mismas normas con las que nosotros crecimos es un reto. Uno se pregunta qué debo hacer. Y así uno decide que lo más importante es el amor por sus hijos… Te amo, Joel, te amo, Keylanix, y les deseo ese mismo amor a todas, a todos y a todes ustedes, querida comunidad LGBT+ (Joel Medina, progreseño, 46 años).

El sujeto *drag* se configura y valida también a través del público que aplaude, apoya, toma fotos y deja propinas. Por ejemplo, el Navidrag fue un evento con varios momentos

[11] Publicación del 13 de agosto de 2024: https://web.facebook.com/share/p/14ZGmfcRpnD/

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

particularmente conmovedores; uno de ellos fue cuando un hombre se acercó a Keylanix y le entregó una nota en un formato rudimentario: una hoja reciclada y doblada por la mitad con un mensaje escrito en tinta roja y letras mayúsculas. Por un lado decía: "Qué hermoso *show*", y por el otro:

> *To*: Quien corresponda.
>
> Son todos ustedes un ejemplo para el mundo de lo que es el amor. No importa su decisión, para mí son personas hermosas. Yo los apoyo. Atte. Arceo Fernando.[12]

Finalmente, el no-hacer-*drag* incluye a algunas personas que se afirman en la práctica del travestismo o el transformismo y se desvinculan del *drag;* esto podría estar asociado a un conflicto generacional. Por ejemplo, Catalina (progreseña, 38 años), una popular activista y mujer trans del puerto, definió el *drag* como una "payasada" porque las chicas brincan y se tiran al suelo, cuando el espectáculo travesti consiste en la reproducción más fiel posible de la cantante a la que se imita. En este sentido, *travesti* es también un nodo de sentido que abarca una serie de prácticas y goza de cierta reputación sociocultural y artística. Por ejemplo, en campo, cuando alguien que hacía *drag* realizaba una improvisación vistosa en una reunión informal, se le vitoreaba gritando: "¡ella sí es travesti!". Por el contrario, no serlo puede usarse para denostar; así le hizo La Paloma —una de las travestis consolidadas del puerto— a *S* cuando esta última le comunicó su idea de comenzar a "vestirse", por lo cual la primera exclamó: "¡tú no eres travesti, tú eres un puto mañoso!". De manera que el *drag* no es algo ni plenamente bien definido ni plenamente bien aceptado en la disidencia sexogenérica, lo cual le otorga un carácter precario y contingente, en términos de Laclau y Mouffe (2004). Pero, de nuevo, eso no impide que se nombre, se colectivice, se reconozca como tal y se lleve al ámbito público: a la calle, al aire libre, como en Progreso, de manera particular, desde una posición juvenil sexogenérica disidente.

Conclusiones

El sujeto del *drag* callejero progreseño emergió en una ciudad costera aledaña a Mérida, la capital del estado, la cual es un referente socioeconómico y cultural regional. Progreso, entre otras características, es joven y moderna, pero con ciertas deficiencias en su infraestructura; por ejemplo, no cuenta con un teatro y tampoco con bares gais. Sin embargo, su población es afecta a diversas manifestaciones artísticas y culturales. En este contexto, la disidencia sexogenérica local ha logrado cierto nivel de visibilidad e incluso de influencia sociopolítica y se retroalimenta de su relación con la capital, el estado, el país y el mundo.

El sujeto *drag* o el sujeto del *drag* se puede entender como una posición reconocible o diferenciada, un nodo en el que convergen lo político, el género y el arte. Ya sea para referirse a quien lo practica o al conjunto de prácticas y saberes que le dan forma, el *drag* adquiere sus significados socialmente, lo cual evidencia su carácter discursivo. El *drag* ocurre como una

[12] Solamente se usaron algunos pseudónimos en este trabajo. Los nombres de los fundadores de Diversidad Progreso y del Diversiabrazo son los reales por su relevancia. En el caso de Keylanix y su familia, estos solicitaron que se usen sus nombres reales como una forma de activismo.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

producción artística/escénica en la que destacan las transgresiones a la estética del género, pero busca incidir en el gusto del público. Sin embargo, sus límites con el travestismo, el transformismo y el disfraz no siempre están claros, porque se retroalimenta de ellos y, así, la palabra drag se desborda. Tal vez uno de los identificadores clave del *drag* es que se nombra a sí mismo y logra que sea reconocido como tal. Por otra parte, al ocurrir en un espacio creado o fomentado desde la disidencia sexogenérica, tiene la capacidad de incitar desaprobación y hostilidad, pero también simpatías. Esto es precisamente lo que permite comprenderlo como sujeto político o, al menos, como parte de uno: en una posición subordinada y de lucha, pero con agencia.

Además del carácter callejero del sujeto del *drag* progreseño, se encontró un importante componente juvenil en su producción, como se vio a través de las edades de quienes hacen *drag* ahí. Las referencias a caricaturas, videojuegos y juguetes evocan el juego como un medio para la construcción del personaje y, probablemente, también para la elaboración de sí, lo cual constituye una oportunidad de investigación. Sin embargo, jugar con el género —un constructo social— resulta contranormativo; no así quienes —en la adultez— juegan con pelotas o con autos de carreras, los cuales son meros objetos. Así surge la pregunta: ¿por qué es válido jugar con objetos y no con el género si al final, ambos se construyen socialmente?

También se observó un conflicto generacional al interior de la misma disidencia sexogenérica, el cual puede ser agresivo cuando implica comunicar desde otra posición etaria cómo se piensa que deben ser las cosas. Esto es lo que produce homonormas, las cuales tienden a emular la cisheteronorma y requieren ser cuestionadas y analizadas para fomentar la autocrítica y transformar las relaciones opresivas al interior de la misma colectividad sexogenérica disidente. Y aun así, la experiencia del *drag* puede ser liberadora y el escenario —incluso aquel montado en la calle— puede configurarse como un "lugar seguro" para quienes lo practican.

Finalmente, la estrategia metodológica usada para este trabajo incluyó la implicación del investigador en el activismo local. Esto le permitió empatizar con quienes compartieron sus historias y fomentar vínculos afectivos honestos con las personas, el lugar y la práctica del *drag*. Si bien se observó desde cierta distancia generacional, gran parte de las experiencias que se vivieron y expresaron en diferentes momentos durante el trabajo de campo fueron sentidas como propias y atesoradas para la transformación personal. La emergencia del sujeto del *drag* o del sujeto *drag* callejero en Progreso ha requerido mirar desde otro lugar: desplazar preconcepciones sobre cómo deberían ser las cosas para dar paso a la imaginación y pensar en cómo podrían ser. Transformar los propios espacios, físicos, mentales y emocionales, en lugares donde pueden confluir la política, el género, el arte, el disfraz, la imaginación, la cultura, el amor, la familia, la libertad, la vida.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

Referencias

Balibar, E. (2000). Sujeción y subjetivación. En B. Arditi (Ed.), *El reverso de la diferencia: Identidad y política* (pp. 181-195). Nueva Sociedad.

Butler, J. (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.

DK. (2023). *The LGBTQ+ history book: Big ideas simply explained*. DK Publishing.

Dollimore, J. (1991). *Sexual dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. Oxford University Press.

Duggan, L., & Hunter, N. D. (2006). *Sex wars: Sexual dissent and political culture* (10th ed.). Routledge.

Foucault, M. (1988). El sujeto y el poder. *Revista Mexicana de Sociología*, *50*(3), 3-20. https://doi.org/10.2307/3540551

Foucault, M. (2005). *Historia de la sexualidad I* (30.ª ed.). Siglo XXI editores.

Fraga, J. (2004). Los habitantes de la zona costera de Yucatán: entre la tradición y la modernidad. En E. Rivera, G. J. Villalobos, I. Azuz y F. Rosado (Eds.), *El manejo costero en México* (pp. 497-506). Universidad Autónoma de Campeche, SEMARNAT, CETYS, Universidad Autónoma de Quintana Roo. https://www.mda.cinvestav.mx/FTP/EcologiaHumana/profesores/Fraga/Fraga2004.pdf

García, A., Xool, M., Euán, J. I., Munguía, A., y Cervera, M. D. (2011). *La costa de Yucatán en la perspectiva del desarrollo turístico*. SEMARNAT-CONABIO.

Guber, R. (2001). *La etnografía: Método, campo y reflexividad* (20.ª ed.). Grupo Editorial Norma.

Guerrero, S. (2021). Identidad y diversidad sexogenérica en México. Historias, narrativas y políticas. En L. Loeza (Ed.), *Políticas de identidad en el contexto de la crisis de la democracia*. Universidad Nacional Autónoma de México.

INEGI. (2020). *Censo de población y vivienda*. https://www.inegi.org.mx/programas/ccpv/2020/#datos_abiertos

Laclau, E., y Mouffe, C. (2000). Posición de sujeto y antagonismo: la plenitud imposible. En B. Arditi (Ed.), *El reverso de la diferencia: Identidad y política* (pp. 153-167). Nueva Sociedad.

Laclau, E., y Mouffe, C. (2004). *Hegemonía y estrategia socialista: Hacia una radicalización de la democracia* (2.ª ed.). Fondo de Cultura Económica.

Lázaro, R., e Ibarra, M. I. (2020). Análisis crítico de la producción académica hegemónica: hacia una antropología implicada y comprometida. En O. Jubany y O. Guasch (Eds.), *Intersecciones encarnadas: (Con)textos críticos en género, identidad y diversidad* (pp. 153-178). Bellaterra.

Llanes, R., y García, S. (2023). Movilización y contramovilización por el matrimonio igualitario en Yucatán. *Revista Mexicana de Sociología*, *85*(3), 723-753.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

Manrique, C. A., y Quintana, L. (2016). Introducción: Repensar el sujeto político desde la contingencia de lo social. En C. A. Manrique y L. Quintana (Eds.), *¿Cómo se forma un sujeto político?: Prácticas estéticas y acciones colectivas* (pp. IX-XXVI). Ediciones Uniandes.

Martínez, B. J. M. (2021). *Drag Queen.* Tecnologías del género y de la esponja. En *Memoria Segundo Encuentro: Estésticas de ciencia ficción. Perspectivas de la ciencia ficción en América Latina* (pp. 186-200). Secretaría de Cultura-Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura-Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas. https://cenidiap.net/j/es/201-cenidiap-principales/372biblioteca-memorias

Miano, M. (2002). *Hombre, mujer y muxe' en el Istmo de Tehuantepec*. Plaza y Valdés Editores.

Morales, M. V. (2014). Discurso, performatividad y emergencia del sujeto: un abordaje desde el post-estructuralismo. *Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Socialigital*, *14*(1), 334–354.

Moraña, M. (2018). Introducción: sujeto, decolonización, transmodernidad. En M. Moraña (Ed.), *Sujeto, decolonización, transmodernidad: Debates filosóficos latinoamericanos* (pp. 11-37). Iberoamericana.

Orozco, W. (2023). El concepto de exterior constitutivo en Derrida, Staten, Laclau, Mouffe, Butler y Hall. Notas para el análisis de identidades. *Praxis Filosófica*, *59*. https://doi.org/10.25100/pfilosofica.v0i59.13184

Parrini, R. (2011). Excepción, tiempo y nación. La formación de un sujeto político minoritario. En M. I. Cejas y A. L. Jaiven (Eds.), *En la encrucijada de género y ciudadanía: Sujetos políticos, derechos, gobierno, nación y acción política* (pp. 207-240). Universidad Autónoma Metropolitana, Ítaca.

Parrini, R. (2012). La nación invertida. Genealogías del sujeto homosexual, México siglo XX. En M. Rufer (Ed.), *Nación y diferencia: Procesos de identificación y formaciones de otredad en contextos poscoloniales* (pp. 207-240). Ítaca.

Pasos, G. (2015). *Mérida gay: Crónica de los movimientos LGBTTT en la ciudad de Mérida (1960-2014).* Libros en Red.

Platero, R. L. (2012). Introducción. La interseccionalidad como herramienta de estudio de la sexualidad. En R. L. Platero (Ed.), *Intersecciones: Cuerpos y sexualidades en la encrucijada* (pp. 15-72). Bellaterra.

Quezada, D., y Frías, R. (2006). *Puerto Progreso, Yucatán: Pasado y presente*. Colegio Yucatanense de Antropólogos, Ayuntamiento de Progreso.

Robles, A. L., y Soriano, D. (2024). Violencias, género e identidades diversas. Apología de las drags Queen. *Revista Iberoamericana ConCiencia*, *9*(2), 58-70. https://doi.org/10.70298/ConCiencia.9-2.5

Rupp, L. J., y Taylor, V. (2003). *Drag Queens at the 801 Cabaret*. The University of Chicago Press.

Sabsay, L. (2011). *Fronteras sexuales: Espacio urbano, cuerpos y ciudadanía*. Paidós.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

Sánchez, A., y Sebastiani, L. (2020). Reimaginar la entrevista de manera no extractiva para tratar de activar procesos colaborativos junto a la Asamblea Centro de Stop Desahucios Granada-15M. En A. Álvarez, A. Arribas y G. Dietz (Eds.), *Investigaciones en movimiento: Etnografías colaborativas, feministas y decoloniales* (pp. 325-354). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

Valentine, J. (2000). Antagonismo y subjetividad. En B. Arditi (Ed.), *El reverso de la diferencia: Identidad y política* (pp. 197-2000). Nueva Sociedad.

Vidarte, P. (2010). *Ética marica: Proclamas libertarias para una militancia LGTBQ* (2.ª ed.). Egales.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

El camino a la colectividad, ¿una utopía?

Jorge Viñas

Universidad Nacional Autónoma de México[*]

Resumen

Este texto reflexiona sobre la creación colectiva en el grupo Eutheria Teatro, a partir del proceso de creación de su obra *Vine a Rusia porque me dijeron que acá vivía un tal Antón Chéjov.* Desde una escritura situada, el ensayo articula memoria, práctica escénica y pensamiento crítico para indagar cómo se configuran los vínculos, las decisiones artísticas y las tensiones internas dentro de un colectivo. Asimismo, el texto dialoga con el concepto de utopía como motor del quehacer escénico colectivo para replantearlo no como un horizonte idealizado, sino como una práctica concreta que atraviesa los modos de producción, la organización del trabajo y la relación entre las personas que crean juntas.

Palabras clave: creación colectiva, colectivo teatral, utopía, teatro mexicano, memoria.

Abstract

This text reflects on collective creation within the group Eutheria Teatro, based on the creative process of their play *Vine a Rusia porque me dijeron que acá vivía un tal Antón Chéjov* [I Came to Russia Because I Was Told a Certain Anton Chekhov Lived Here]. From a situated writing perspective, the essay articulates memory, stage practice, and critical thinking to investigate how bonds, artistic decisions, and internal tensions are shaped within a collective. Furthermore, the text engages with the concept of utopia as a driving force for collective stage work, aiming to reframe it not as an idealized horizon, but as a concrete practice that permeates modes of production, labor organization, and the relationships between those who create together.

Keywords: collective creation, theater collective, utopia, Mexican theater, memory.

Cómo citar este artículo/How to cite this article: Viñas, J. (2026). El camino a la colectividad, ¿una utopía? *Xletra, II*(1), 96-115.

[*] Colegio de Literatura Dramática y Teatro.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

Introducción

Ella está en el horizonte.
Me acerco dos pasos,
ella se aleja dos pasos más.
Camino diez pasos
y el horizonte se corre
diez pasos más allá.
Por mucho que yo camine
nunca la voy a alcanzar.
¿Para qué sirve la utopía?
Sirve para eso:
para caminar

EDUARDO GALEANO

> Nareni: Uno no sabe, cuando es joven, que no hay lugar alguno donde poder quedarse para siempre. Uno ignora, de joven, que los principios no se parecen nunca a los finales.

COLECTIVO EUTHERIA TEATRO, *Vine a Rusia porque me dijeron que acá vivía un tal Antón Chéjov*

Desde finales del siglo XX hasta ahora, los colectivos teatrales han formado parte de la escena mexicana y latinoamericana. Surgen de la necesidad de buscar distintos modelos de producción y creación frente a los ya establecidos; modelos que aboguen por una colectividad donde los y las involucradas tengan injerencia artística y participación activa en la creación de sus proyectos, evitando jerarquías que obstaculizan el diálogo.

Yo formé parte de un colectivo de manera activa entre los años 2012 y 2021, que logró crear y sostener una puesta en escena con ochenta y cinco funciones en la Ciudad de México y otros estados del país. Hoy, algunos años después, ha crecido en mí la inquietud de dejar algún tipo de registro sobre este proceso que reconozco como fundamental en mi formación y determinación como creador escénico, artista y académico. Decido escribir nuestra historia y reflexionar sobre la vida colectiva por la necesidad de poder ver el pasado, darle una especie de cierre a lo ya vivido, honrarlo, y de que quede un registro de mi propio testimonio.

Con el tiempo, las acciones y el interés de seguir con el colectivo se fueron desvaneciendo y, por lo menos para mí, hay algo que se siente inconcluso. Alguna vez escuché en un pódcast de teatro que los colectivos o el trabajo colectivo son una utopía. Desde entonces no me pude sacar esa idea de la cabeza y me pregunté si esa sensación de que algo está inconcluso tendría que ver con la *utopía.*

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

La Real Academia Española (RAE) la define como "plan, proyecto, doctrina o sistema ideales que parecen de muy difícil realización" (Real Academia Española, s. f.-b). Enfocándome en la reflexión y, en específico, en la vida de mi colectivo, esta noción parece contraponerse con los hechos: nosotros logramos cumplir varios de nuestros objetivos como equipo. Pero creo que hay algo esencial en la búsqueda del ideal colectivo, en emprender el viaje en sí, que parece utópico.

Esta reflexión indaga en la pertinencia de los colectivos teatrales en la escena mexicana a partir de mi experiencia y en cómo su existencia se construye, al parecer, desde la búsqueda de una utopía. El ensayo sigue el viaje que emprendimos juntas y las preguntas que nos guiaron: ¿qué es un colectivo teatral?, ¿cómo funciona?, ¿cómo se da la creación colectiva? y, finalmente, la utopía. ¿Vale la pena apostar por la búsqueda de modelos de creación colectiva alejados de los referentes tradicionalmente jerárquicos?

Marco teórico

La experiencia del colectivo Eutheria Teatro constituye el eje de la presente reflexión. El ensayo pone en diálogo mi testimonio como integrante del grupo con las nociones de *creación colectiva, colectividad teatral* y *utopía,* buscando comprender cómo estas categorías se manifiestan y adquieren sentido dentro de una práctica artística concreta.

Para pensar los procesos de creación y organización colectiva se retoman los planteamientos de Enrique Buenaventura y las reflexiones desarrolladas en torno a su trabajo, así como las aportaciones de Teresa Marín sobre la historia, las implicaciones políticas y la dimensión social de la creación colectiva.

Por otra parte, la noción de *función utópica* desarrollada por Ernst Bloch permite comprender la utopía no únicamente como un ideal inalcanzable, sino como una aspiración que orienta la acción y la creación. Las reflexiones reunidas en *Utopías y religiones seculares* complementan esta perspectiva al pensar la utopía como una fuerza capaz de imaginar otras formas de convivencia y organización social. Desde este marco, la experiencia colectiva se entiende no sólo como un modelo de producción teatral, sino también como una búsqueda de formas distintas de relacionarse, crear y habitar el trabajo artístico.

Metodología

La presente reflexión parte de mi testimonio y experiencia como integrante del colectivo Eutheria Teatro. Desde una escritura situada y una aproximación cercana a la autoetnografía y a la investigación basada en la práctica, el ensayo toma la experiencia colectiva como una fuente legítima de conocimiento artístico.

El trabajo se construye a partir de la memoria del proceso de formación del colectivo, las inquietudes que lo atravesaron y la experiencia de creación de la obra *Vine a Rusia porque*

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

me dijeron que acá vivía un tal Antón Chéjov, así como de los retos y tensiones que surgieron durante el proceso.

La escritura no busca separarse de la experiencia, sino pensar desde ella, entendiendo que la práctica escénica y la vivencia colectiva constituyen también formas de conocimiento susceptibles de ser interpretadas y puestas en diálogo con marcos conceptuales como la creación colectiva, los colectivos teatrales y la noción de utopía.

Discusión

1. ¿Quiénes fuimos?

El colectivo Eutheria Teatro fue fundado en 2012 con la creación de la obra *Martes líquido,* presentada en un departamento de la colonia Del Valle con amigos del Colegio de Literatura Dramática y Teatro. En 2013 produjimos y montamos la obra *Riñón de cerdo para el desconsuelo,* de Alejandro Ricaño. En 2016 llevamos a cabo la creación de *Vine a Rusia porque me dijeron que acá vivía un tal Antón Chéjov,* obra que nos consolidó como grupo. En 2018 se hizo el trabajo de investigación y creación para la obra *La noche de nuestros padres,* y en 2019 se hizo el trabajo de investigación, creación y producción de *Fuimos Einstein*, que se presentaría en 2020. Por la pandemia de COVID-19, esta obra tuvo que posponerse y tener posteriormente funciones en línea.

2. Un viaje imposible al otro lado del mundo

La etapa del colectivo en la que me centraré será cuando hicimos la obra *Vine a Rusia porque me dijeron que acá vivía un tal Antón Chéjov*. Una de las sinopsis que diseñamos fue la siguiente:

> Cinco amigos han vivido encerrados por mucho tiempo. La nieve ha invadido el país y ellos queman libros para darse un poco de calor; sin embargo, es tiempo de abandonar el sillón, tomar lo necesario y salir de casa. Da miedo abrir la puerta porque el mundo de afuera es abrumador, pero ¿hasta cuándo se puede vivir aislado? ("*Vine a Rusia porque me dijeron que acá…*", 2018).

Nuestro objetivo era exponer la preocupación de nuestra generación como jóvenes con relación al futuro incierto, al dejar la comodidad y sentir el deseo de romper la rutina y el temor al fracaso. También nos interesaba mostrar que, ante la falta de certezas, queda la amistad, los lazos directos con quienes congeniamos, personas con las cuales compartir el frío.

Los personajes eran Jo, Hache, Alita, Nosi y Lina. Ellas emprenden un viaje a Rusia que representa un ideal, así como en las obras de Chéjov, donde se cree que todo será mejor en ese otro lugar donde no estamos. El personaje de Alita habla de una Rusia construida desde la fantasía, y, aun así, emprenden el viaje hacia una utopía.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

El término *utopía* viene de Tomás Moro, quien en 1516 lo usó para describir una "isla imaginaria con un sistema político, social y legal perfecto" (RAE, s. f.-b). La RAE añade que también es la "representación imaginativa de una sociedad futura de características favorecedoras del bien humano" (s. f.-b).

Moro describe la utopía como un lugar ideal, una sociedad o comunidad donde la justicia, la igualdad y la cooperación son fundamentales. A pesar de la antigüedad de este texto, el autor hace una crítica a la desigualdad social e imagina esa utopía donde los bienes son compartidos, la propiedad privada es limitada, la educación y el trabajo son obligatorios y la ley busca promover el bienestar común.

Por origen, la palabra es fruto de la imaginación. Podría pensarse incluso como un ejercicio de ciencia ficción. Aunque en nuestra época ha predominado su opuesto: la distopía. Así que la palabra se utiliza también para verbalizar la idea de una sociedad mejor de la que ya existe. Su etimología alude a un lugar inexistente, y en el uso común se emplea para señalar lo imposible, lo inalcanzable o lo fantasioso. De ahí surge la pregunta: ¿pensar en la colectividad teatral, con un sistema más horizontal, no pertenece también a esa fantasía?

No obstante, el filósofo Ernst Bloch retoma esto y, analizando sus ideas, Galvez señala: "este 'mejor lugar que no existe' se abre ante la perspectiva de que 'puede existir'" (2018, pp. 51-52). La utopía se convierte en un motor, en lo que llama "órgano metódico para lo nuevo": no un deseo cualquiera, sino algo que encuentra fundamento en la realidad y por eso puede realizarse en el futuro. Bloch vincula esta función utópica con la esperanza: una fuerza que, al reconocer lo que falta, impulsa a imaginar y crear estrategias para alcanzarlo.

Según Bloch, la búsqueda de la utopía comienza con un "no": la ausencia de algo. Ese "no" se transforma en un "todavía-no", es decir, en una realidad en movimiento. De ahí puede derivar en dos extremos:

> Desemboca en el todo o la nada. El todo sería el cumplimiento total de la utopía en su plenitud. La nada constituiría el fracaso total de la utopía. No acepta puntos intermedios entre el todo y la nada precisamente porque quiere evitar la complacencia con lo ya logrado y que impida se llegue al todo absoluto (Gálvez, 2018, p. 55).

Más allá de la idea de utopía como un lugar concreto, Bloch propone estas funciones utópicas, capaces de orientar la acción. Entiendo que se trata de caminar con el "no" por delante, pero también con cierta esperanza. ¿Es un juego con la ilusión?, ¿un modo de sostener la conciencia crítica?

Nuestros personajes iban en busca de esa utopía, quizá sin saberlo. Y nosotras, las protagonistas de la historia real, ¿qué estábamos buscando? ¿Cuál era nuestro objetivo? ¿Lo alcanzamos?

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

3. ¿Amigos para entretenernos mientras la vida pasa?

Para mí, el viaje comenzó cuando decidí estudiar la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Yo venía del contexto de escuelas de teatro musical donde los sistemas de producción son muy estructurados, específicos e inamovibles, donde el actor o la actriz llega a hacer lo que le dicen que tiene que hacer. Esto lo digo de manera exagerada y desde un contexto mexicano, donde las obras musicales que se producen suelen ser réplicas de las creadas en otro país, principalmente Estados Unidos. Aquí, él o la intérprete tienen que hacer algo que comenzó a hacer o hasta creó otro intérprete, años atrás.

Estudiar teatro cambió toda mi idea del teatro. No solo por los distintos modos de producción, sino también por la posibilidad de conocer otras maneras de pensar el teatro que permiten diferentes estructuras, con distintas dimensiones, y que me hicieron sentir que podía profundizar más allá de lo poco que conocía. Algo que es fundamental y, en mi opinión, muy característico de estudiar en la UNAM es la diversidad de personas que llegan allí desde distintos contextos y, en consecuencia, se convierten en personas que amplían tus referentes y, quizá, "te sacan de la burbuja" en la que vives antes de esa etapa.

Para el final del segundo semestre de la carrera, un grupo de amigas hizo un ejercicio en clase de actuación, que consistió en crear un personaje y concebir el mundo en que todos los personajes creados convivirían entre sí. La pequeña puesta en escena que realizaron fue celebrada por todo el grupo, y poco después decidieron sacarla de las aulas, perfeccionarla y convertirla en una obra de teatro que se llamó *Martes líquido* y se presentó en un departamento por una temporada corta, donde algunas de nosotras fuimos a dar nuestro apoyo con lo que se pudiera en producción, taquilla y difusión. El nombre de la compañía que presentó la obra fue Colectivo Eutheria Teatro.

Muy pronto, una de ellas nos convocó a algunas de sus amigas para conformar oficialmente ese colectivo. Y, sin entender a qué se refería, yo dije que sí, solo por la emocionante idea de hacer comunidad, de pertenecer a algo y, claramente, de hacer teatro con los amigos. El punto era tener un espacio de creación, de juego, de exploración, y comenzar a hacer nuestras propias cosas.

Comenzamos a vernos una vez a la semana. Practicamos diferentes disciplinas y ejercicios, desde yoga hasta cosas que nos inventábamos por el simple deseo de probarlas. En algún momento se nos propuso un texto para explorarlo y eventualmente montarlo; no se logró y, de todas maneras, continuamos.

La sede del colectivo muy pronto fue mi casa. Con el tiempo, decidimos jugar a intervenir espacios dentro de la arquitectura y cada quien diseñó un pequeño ejercicio escénico personal que organizamos para presentar. Después, abrimos las propuestas a un público muy selecto.

Entonces, ¿qué es un colectivo? ¿Qué lo hace diferente a una compañía de teatro convencional? ¿En qué momento nos volvimos uno más allá del título? Principalmente porque,

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

para este momento, no había un objetivo o puerto de llegada, solo el placer de descubrir juntas la vida artística.

Según la RAE, *colectivo* es "una colectividad o agrupación de personas, o constituido por ellas", o bien, un "grupo de personas con una actividad o unos intereses comunes" (RAE, s. f.-a). Lo que más destaco de estas definiciones es "constituido por ellas" e "intereses comunes", ya que la naturaleza del colectivo está en su propia unión. Otra fuente en línea señala: "lo habitual es que el colectivo tome decisiones en base al consenso" (Pérez Porto y Gardey, 2021), lo cual me parece clave, ya que creo que puede ser una de las razones principales para que se intente crear un colectivo. Por lo menos, creo que ese era nuestro deseo como agrupación.

Con Eutheria, recuerdo nuestra necesidad de tener algo propio. Como juventudes, nos surge el deseo de crear, innovar y experimentar, y hacerlo colectivamente fortalece esa experiencia. Para mí, hacer grupo y comunidad nace del mismo impulso de hacer teatro: habitar con otros. En un archivo "perdido" encontré esta descripción que hicimos del grupo:

> Somos un grupo de creadores escénicos que vemos en el teatro una posibilidad de habitar con los otros. A través de procesos de investigación, abordamos nuestras inquietudes personales para convertirlas en experiencias escénicas significativas, indagando en estructuras que permitan el diálogo lúdico con el espectador.

4. Haciendo teatro en equipo

Debido a que estábamos estudiando, fue muy sencillo que cada determinado tiempo tuviéramos que parar actividades para priorizar nuestros deberes escolares. No obstante, para finales de nuestro tercer semestre, por iniciativa de cuatro de nosotras, decidimos hacer el montaje de la obra *Riñón de cerdo para el desconsuelo,* de Alejandro Ricaño, para presentarnos en la siguiente temporada de la muestra académica del colegio. Poco después postulamos la obra a la convocatoria del foro independiente el FOCO, lo que nos permitió tener una temporada en ese espacio. Todo esto lo hicimos bajo el nombre de Eutheria.

Mientras sucedía esto, la inquietud de seguir avanzando como colectivo continuaba. Así que, para nuestro quinto semestre, planteamos trabajar con el texto de una de nosotras, *Mar/café,* de Tania Vázquez. El primer objetivo no era llegar a un montaje, sino poder explorar entre todas el texto, encontrarle posibilidades escénicas. Nos pasamos todo un semestre jugando con él e incluso creando otras escenas y posibilidades a partir de los temas de la obra, que también terminamos presentando en mi casa ante un público pequeño.

La obra contaba sólo con dos personajes, así que cuando pensamos en la opción de producirla como puesta en escena nos encontramos con el problema de quién la iba a representar, ya que para ese entonces éramos ocho miembros del colectivo a quienes nos interesaba actuarla. Se consideraron varias opciones y viabilidades, pero en un final de semestre ganó la escuela y dejamos a un lado ese proyecto. Quedó una sensación de dejar algo pendiente o una intriga de si ese sueño de trabajar como un colectivo era algo irrealizable, ya que, hasta ese momento, solo se había hecho una obra a nombre del colectivo, que no era de nuestra

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

autoría; además, el proceso había correspondido más a una compañía de teatro y solo había contado con la participación de cuatro de nosotras, y en ese entonces éramos nueve.

Justo antes de empezar nuestro último semestre, organizamos una cena de Navidad con todas las integrantes, algo que fue haciéndose tradición. Alguien brindó por nosotras para que, ya que no pudimos hacer teatro juntas, por lo menos perdurara la amistad. Comentario que tuvo tal impacto en uno de nosotras que lo llevó a convocarnos en cuanto empezó el siguiente semestre; él no quería quedarse con los brazos cruzados y sí quería que intentáramos hacer teatro juntas.

Entonces, quien después se convirtió en el director de nuestra obra propuso que comenzáramos un proceso de investigación a partir de Antón Chéjov, autor al que le habíamos agarrado cariño por ciertos ejercicios en la escuela. También sugirió que postuláramos, terminando el semestre, un proyecto a la convocatoria de Incubadoras de Grupos Teatrales de la UNAM, que era un esfuerzo de la Coordinación de Difusión Cultural, a través de la Dirección de Teatro y el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras, para:

> Invitar a los estudiantes a realizar un proyecto de grupo que marque el inicio de su carrera teatral: atrás quedará la escuela y adelante está la profesión. Este programa es un ejercicio para enfrentar las circunstancias reales que condicionan el quehacer del teatro mexicano. Hay, desde luego, no una sino muchas maneras de enfrentar el reto profesional, tantas como artistas teatrales. Esta Convocatoria invita a reflexionar sobre un modelo de autogestión, tanto artística como administrativa ("Incubadoras de Grupos Teatrales-FFyL", 2017).

La convocatoria estuvo dirigida a grupos integrados por alumnos del Colegio de Literatura Dramática y Teatro y del Centro Universitario de Teatro (CUT), que estuvieran en su último año de carrera o tuvieran un año de haber egresado, y su objetivo era estimular la autogestión teatral, la formación de grupos independientes de teatro y la autonomía artística. Se seleccionaron dos proyectos, a los que se apoyaría con el 30 por ciento de su presupuesto final o con el máximo de 30 000 pesos, más IVA. Además, los ganadores estrenarían sus obras en un teatro de la Universidad y contarían con asesorías, encuentros y apoyo de alguien asignado por la UNAM.

Tuvimos un proceso de seis meses en el que decidimos qué queríamos hacer del proyecto y tener claros los siguientes puntos:

- Nombre del proyecto
- Breve descripción
- Texto (obra teatral o dramaturgia escénica)
- Sinopsis
- Idea del montaje

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

- Integrantes (con roles a cumplir en el proyecto y nivel académico)
- Presupuesto tentativo
- Ruta crítica ("Incubadoras de Grupos Teatrales-FFyL", 2017)[1]

Leímos las obras de Chéjov, su biografía, cuentos y cartas, y comenzamos a jugar con ellos. La naturaleza de nuestra búsqueda se vio reflejada en lo que queríamos: buscar a Chéjov para encontrar respuestas. ¿Pero respuestas sobre qué? Quizás el mismo sentido de la vida, ya que, como ya casi egresadas, el futuro nos parecía aterrador.

Dentro de nuestra investigación, estuvimos obsesionadas con Rusia, ya que nuestro autor pilar era de allí. Nos dimos cuenta de que lo que nos interesaba sobre el país tenía que ver más bien con una fantasía, con la creación de la ficción. Pareciera entonces que queríamos llegar a Rusia solo por Chéjov. Así llegamos al título y propósito de la obra, y cada quien pudo volcar sus propias inquietudes teatrales y artísticas a probar.

Fuimos seleccionados junto con otra agrupación por parte del Colegio y otras dos por parte del CUT, e íbamos a disponer de un año para crear la obra. Este próximo viaje se convirtió en nuestra oportunidad para concretar, de una vez por todas, nuestro colectivo, así como para investigar, temáticamente, actoralmente, tonalmente y demás, qué queríamos sobre el proyecto en sí. Conversamos y tuvimos el propósito de organizarnos de la mejor manera para ser el grupo de trabajo que tanto soñamos.

El proceso de creación de la obra llegó en perfecto momento porque coincidió con nuestro primer año de "egresadas" del colegio. Fue como un año de formación paralelo al colegio, pero gestado por nosotras mismas. Aunque aún debíamos algunas asignaturas y teníamos compromisos con la escuela, contábamos con disponibilidad y disposición de hacer esto posible. Habíamos establecido una pequeña escaleta con lo que queríamos que fuera nuestra obra y ahora había que hacerlo posible.

Un elemento fundamental para aterrizar o para tener tierra firme fue incluir a la figura de la dramaturgista.[2] Llamamos a Gabriela Aparicio para que fuera nuestros ojos y guía externa en este proceso, ya que muy pronto nos dimos cuenta de que necesitaríamos una mirada ajena al proceso del colectivo para que nos ayudara a distinguir nuestras tendencias, inquietudes y necesidades. Además, ella nos ayudó a nombrar los caminos que decidimos tomar y,

[1] Aclaro que encontré en línea una convocatoria posterior a aquella a la que nosotras nos postulamos, así que es posible que la información no sea la misma.

[2] De acuerdo con Gabriela Aparicio, labor del dramaturgista "va encaminada a vigilar la coherencia del tiempo y espacio en que se sitúa el público y en el que nació el texto; un dramaturgista se hace dentro de una puesta en escena, al elegir un texto a representar, durante o al final de la puesta en escena, es decir, que sin la intención de presentar una obra, sin público, el dramaturgista no existiría; el dramaturgista no decide, ayuda a los demás colaboradores a encontrar sus medios, presenta materiales como una posibilidad de encontrar nuevas lecturas en las creaciones escénicas. Por último: el dramaturgista es un colaborador más en el teatro y su labor, como la de cualquier integrante de teatro, se hace a través del diálogo con el otro" (Hernández, 2015, p. 187).

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

posteriormente, generar estrategias para vincularnos más de cerca con los futuros espectadores de la puesta en escena.[3]

El proceso estuvo lleno de un sinfín de ejercicios y exploraciones escénicas de todo tipo. Podíamos estar sentadas solo hablando, ir a buscar respuestas a las calles, entrevistar gente, actuar escenas, improvisarlas, realizar exploraciones espaciales, aplicar ejercicios aprendidos en cursos o talleres, inventar ejercicios. Creo que el hecho de tener un objetivo tan concreto, que incluía una fecha de estreno, nos hizo avanzar "sí o sí" hacia una meta y permitió que todo lo aportado terminara conformando nuestro texto y puesta en escena. Nuestro objetivo principal era hacerlo entre todas, que los deseos de cada una estuvieran al servicio de nuestro producto final.

Uno de los ejercicios que más recuerdo consistía en que cada una se diera a la tarea de escribir sus mayores miedos y se los entregara a otra miembro del colectivo, quien crearía una escena con ellos. Cada uno de estos ejercicios fue muy revelador y nos ayudó a formular algunas imágenes de la obra, construir la base de ciertos personajes y crear una escena fundamental: la escena de la cebolla. Esta fue creada a partir de los miedos que estaba experimentando una de nosotras, quien expresaba su miedo a seguir sintiendo en exceso y su necesidad de protegerse ante el dolor.

La obra va de un viaje que empieza cuando uno de los personajes decide salirse de la casa donde están refugiados e ir a Rusia, sin que lo sepan los demás, a buscar a Chéjov. Dividimos este viaje en distintas etapas en nuestra estructura, que a la mitad de la obra se rompía con la escena de la cebolla, sobre una científica rusa que había creado un corazón de cebolla que nos protegería de sentir el dolor ante la vida. La obra cambiaba de estilo narrativo el resto de las escenas, como cuando por fin llegan a Rusia, en una coreografía que resumía todo el viaje.

Cabe aclarar que, sumado a lo actoral y dramatúrgico, también se realizó un trabajo de diseño espacial y lumínico, a cargo de Jesús Giles (miembro del colectivo), a partir de nuestras exploraciones escénicas; un trabajo de diseño sonoro, a cargo de Franz Buentello; y, finalmente, un trabajo de diseño de movimiento, a cargo de Alan Uribe Villarruel y Meraqui Pradis. Encima de todo, hubo una labor de producción que se intentó llevar de la mano de todas e implicó buscar el resto de los recursos económicos y realizar toda la gestión necesaria para llegar al estreno.

Logramos tener una primera presentación previa, en diciembre de 2016, perfeccionar la puesta y hacer los últimos cambios, para finalmente estrenar la obra un 26 de enero de 2017 en el Seminario de Cultura Mexicana de la UNAM.

Antes de continuar, quisiera regresar a un punto que quiero destacar y que fue base del proceso de nuestra obra: la creación colectiva.

[3] Cuando la obra comenzó a presentarse, Gabriela se encargó de diseñar un *lobby* para los espectadores antes de entrar a ver la puesta, que incluía un libro de fotos del proceso de creación y una dinámica en la que el público podía escribir sus sueños y compartirlos con nosotras. Al final de la puesta también incluimos un libro donde los asistentes podían dejar sus comentarios o reflexiones sobre la obra.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

5. Creación colectiva

En el camino de esta reflexión, me doy cuenta de que yo veía la colectividad y la creación colectiva como una misma cosa. Pensaba que quien pertenece a un colectivo inevitablemente estaba involucrada en procesos de creación colectiva. Pero más allá de la idea de pertenecer a un grupo, me doy cuenta de que lo que más quiero rescatar de mi experiencia es la creación conjunta.

En términos concretos, la *creación colectiva,* como dice su nombre, se basa en crear o hacer de manera conjunta. Es el resultado de la reunión de un grupo que decide emprender un trabajo artístico en común, donde la participación activa y las decisiones sobre el producto final se toman en comunión. Aunque, como recuerda Rizk, "el producto teatral ha sido y siempre será el resultado de un trabajo colectivo" (2008, p. 111). Entonces, ¿por qué para nuestro grupo esto fue novedoso? ¿Por qué incluso puede sonar todavía desconocido para algunos?

Teresa Marín define la creación colectiva como "un concepto contemporáneo que se refiere al conjunto de procesos que permiten alcanzar un objetivo común entre individuos, que siendo diferentes, comparten objetivos, principios, estilos y/o experiencias" (2007, p. 211). Señala también que estas prácticas suelen ser poco reconocidas porque persiste la idea de la creación como un acto individual, ligado a la figura del autor-genio. En sus palabras, "el concepto de autor, como creador individual, ha sido utilizado como uno de los argumentos principales para legitimar gran parte de la historia del arte y posteriormente para establecer el sistema de valores de cotización de las obras en el mercado del arte" (2007, p. 210).

La creación colectiva desafía esta noción porque muestra que los procesos creativos pueden ser compartidos tanto en la ideación como en la materialización de la obra, aceptando la corresponsabilidad y algún grado de coautoría para todas las que participan. Además, desmitifica la idea de que ser creativo es un talento inexplicable y solitario: revela que la creación depende del contexto, las motivaciones, el aprendizaje, las habilidades emocionales y técnicas, y que nunca se da de manera aislada.

Con la claridad de Teresa Marín, destaco los puntos que me resuenan, que considero importantes para la creación colectiva y que me atrevería a ofrecer como consejos o ideas que hay que tener en cuenta para desarrollar este tipo de procesos:

- Los procesos creativos se derivan de la interacción entre los diferentes individuos que colaboran en ellos.

- Es esencial la comunicación, el desempeño de roles y habilidades, así como los aspectos de carácter afectivo o vivencial.

- En los procesos de creación colectiva, resulta casi indispensable que el diseño de estrategias creativas para trazar sus pautas y conseguir sus objetivos se haga explícito o comunicable a las otras y otros.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

- El diálogo es uno de los mecanismos fundamentales para que pueda existir cualquier forma de colaboración.

- Potenciar la experimentación, la invención y el disfrute, sin la presión de obtener un resultado productivo.

- Jugar con libertad permite crear un ambiente relajado, participativo, receptivo a las ideas de las otras, y generar confianza.

- La certeza de un proceso incierto.

- El concepto de *collage* es importante, ya que el proceso siempre estará lleno de propuestas que vienen de realidades independientes de nosotros.

- La creación colectiva es la necesidad de establecer un consenso (ya sea por negociación o por admisión de las reglas que alguno de los colaboradores plantee).

- La autoría compartida.[4]

Ahora, para acercarme más a la escena mexicana, voy a las palabras de Zully Góngora, quien habla de la creación colaborativa que cobró fuerza en México desde los años noventa. Señala que, en esa época, los procesos se caracterizaban por:

> la investigación, la maduración paulatina del proceso de creación, el desarrollo físico y emocional de los actores, con la finalidad de que su presencia fuera viva; la improvisación, la deconstrucción de textos literarios, la búsqueda en el espacio escénico, la integración de recursos no verbales (artes visuales, fotografía, teatro de objetos); el pensamiento posmoderno con el relativismo, la pluralidad y la diversidad como credenciales; la activación del espectador, entre otros (2012, p. 24).

Pero ¿cómo fue que nosotras como grupo llegamos a la creación colectiva? Sí, era un término con el que, por la carrera, estábamos familiarizadas y que incluso habíamos puesto a prueba en clases, hasta en nuestros procesos como colectivo. Pero fue hasta que hicimos *Vine a Rusia* que fue necesario tener una metodología más concreta para lograr nuestro objetivo. Así que nuestro director llegó con el nombre de Enrique Buenaventura: actor, dramaturgo e investigador colombiano, fundador del Teatro Experimental de Cali en 1955, a quien se le atribuye la sistematización de una creación colectiva latinoamericana.

Como explica Watson, "Buenaventura adopta como base la ideología brechtiana, pero la cambia conforme a la realidad colombiana y a sus propios principios teóricos. Puntos principales de su estética son: la preocupación por la dependencia cultural, la obra teatral como

[4] Este lo pondría "con pincitas" en el teatro; se puede decidir tener colaboradores que hagan un trabajo individual que firmen como suyo. Un caso similar es cuando existe la figura específica de un director/directora o dramaturga/dramaturgo.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

montaje más que literatura, y la radicalización de la relación actor-director-dramaturgo" (1988, pp. 323-324).

Buenaventura mismo insistía en que la creación colectiva "no es un invento moderno ni, mucho menos, como quieren algunos, una moda pasajera del teatro colombiano y latinoamericano. Con metodologías diferentes, ha existido desde que hay teatro" (2023, p. 45). Uno de sus referentes históricos es la *commedia dell'arte*, "una verdadera revolución teatral" que, en sus palabras, "se constituyó en la matriz de todo el teatro moderno de Occidente" (2023, pp. 43-44). Para él, la creación colectiva era una forma de recuperar la dramaturgia del actor y, al mismo tiempo, de impulsar un teatro nacional que sirviera como instrumento de cambio social.

En este sentido, Watson resume que la meta de Buenaventura consistía en que el hispanoamericano lograra su propia cultura y eliminara las grandes diferencias sociales. Parte esencial de este cambio era erradicar la dependencia cultural, no solo mediante la temática de las obras, sino también transformando la relación jerárquica entre director, autor y actor, para instaurar un "orden de iguales" (1988, p. 327).

En nuestro proceso con *Vine a Rusia*, quizá no conocíamos a detalle toda esta teoría, pero sí aplicamos en la práctica sus tres ejes fundamentales, señalados por Bernal en su artículo "La creación colectiva: La semilla": el grupo, la improvisación y la vocación colectiva. Estos elementos nos permitieron a todas participar activamente en la creación escénica y, sobre todo, ir más allá del rol habitual de actores y actrices.

Con el tiempo, reconozco cuánto me marcó esta experiencia. Haber salido de la escuela y entrar de lleno a un proceso de creación colectiva me dio herramientas que todavía aplico, pero también una postura ante el arte: la colaboración como forma de eliminar prejuicios, de abrir intercambios de ideas y técnicas, y de entender que la creación no nace del aislamiento, sino del encuentro.

También recuerdo el miedo con el que cargaba al egresar: la presión por destacar, por demostrar un talento individual. No obstante, el colectivo me permitió explorar mis inquietudes y desarrollarme, precisamente porque no se trataba de competir, sino de compartir. Como dice Arrazola, "el opuesto de creatividad colectiva no es la creatividad singular", ya que el colectivo nunca anula al individuo, sino que lo potencia (2012, p. 876).

Esa inestabilidad que sentía entonces —y con la que abrí este ensayo— quizá no era un defecto, sino la consecuencia natural de haber estado en un proceso que cuestiona las formas tradicionales del arte. Como explica Arrazola, la autoría colectiva suele ser más inestable porque depende de múltiples voluntades y factores, lo que hace que muchas experiencias tengan una vida corta. Pero, más allá de su duración, lo valioso está en "la calidad de la experiencia", que nutre a sus integrantes durante y después del proceso.

Con esto, me reconcilio incluso con la temporalidad de Eutheria: duramos lo que duramos porque tenía sentido en ese momento y porque hubo voluntad de sostenerlo. Y tal vez eso basta. Como apunta Arrazola, "todo proyecto colaborativo altera y confunde nuestra noción

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

de arte heredada de la historia" (2012, p. 886). Y en un mundo donde sigue prevaleciendo la idea del genio individual, me queda la pregunta: ¿qué pasa con los egos cuando el objetivo es común?, ¿qué pasa con la genialidad cuando se sustituye por la colaboración?, ¿qué le dice esto al público?, ¿qué cambia cuando mostramos que no hay genialidad, pero sí encuentro?

Quizá de ahí proviene la sensación de utopía o fragilidad: la colectividad siempre pende de un hilo. Pero, al mismo tiempo, ¿justamente en esa tensión radica su esencia?

6. Llegamos a Rusia, ¿y luego?

Después de estrenar la obra, ese mismo año pudimos presentarnos en el Foro La Gruta, la Facultad de Estudios Superiores Acatlán, el Teatro Benito Juárez, el Espacio Escénico Espejo Ilusión (Tlaxcala), el Festival de la Joven Dramaturgia y el Encuentro de Artes Escénicas, impulsado por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Al año siguiente tuvimos funciones en la Casa Rafael Galván de la UAM y una temporada en el Teatro El Milagro. Gracias a la beca de Fomento y Coinversiones del Instituto Nacional de Bellas Artes, hicimos una pequeña gira por el Estado de México, San Luis Potosí, Cuernavaca (Morelos), Xalapa (Veracruz) y Pachuca (Hidalgo). Ese mismo año concluimos una temporada en el Teatro Orientación, donde develamos una placa conmemorativa de 75 representaciones.

No fue sino hasta 2021 que volvimos a presentarnos, gracias a la iniciativa del Circuito Nacional de Artes Escénicas en Espacios Independientes, que buscaba apoyar a espacios y compañías tras la pausa que significó la pandemia. Con ello logramos realizar diez funciones más en espacios como el Foro Shakespeare, el Teatro El Milagro, La Gaviota de Querétaro, El Teatrito de Neza y el Espacio Cultural La Morada, en Morelos.

Nombro la trayectoria de la obra para destacar que es poco común que una obra de teatro independiente impulsada por un grupo emergente pueda lograr hoy en día presentarse en tantos lugares, con tanto apoyo y con ese número de funciones. Sin embargo, a pesar de contar con la suerte y con el apoyo de las instituciones y el público, sortear cada temporada requirió esfuerzos que terminaron por desgastarnos como colectivo. Nombraré algunos ejemplos:

- A pesar de que cada determinado tiempo renovábamos la manera de distribuir las tareas de las distintas áreas de producción, hubo un momento en que una sola persona cargó con un peso mayor para gestionar esto, sin tener una remuneración extra, lo que provocó agotamiento propio. Esto condujo a que algunas decisiones se tomaran sin consultar al resto, lo cual generó tensiones y evidenció lo complejo de sostener un proceso verdaderamente horizontal.

- Otra miembro del colectivo, que se encargaba de hacer contenido audiovisual sobre la obra para las redes sociales de la compañía, así como el diseño gráfico para carpetas y difusión, en algún momento sintió que se llevaba demasiado trabajo sin remuneración extra, adicional a su trabajo como actriz.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

- En la organización de la dramaturgia también surgieron malentendidos: en algún punto se atribuyó la autoría de la obra a una sola persona, a pesar de que el proceso había sido colectivo.

La mayoría de los conflictos provinieron de la carga de trabajo y de lo difícil que resulta gestionar procesos donde todos debíamos tener voz y voto. Aun así, intentamos sobreponernos a dichos conflictos una y otra vez. Tras la temporada en el Teatro Orientación incluso elaboramos nuestra política artística, con acuerdos claros sobre distribución de dinero, responsabilidades y qué significaba crear bajo el nombre de Eutheria; entre ellos: que no era necesario que participáramos todos en cada proyecto, pero que al menos tres integrantes debían estar presentes para que el proyecto se considerara parte del colectivo.

En 2018 hubo otro proyecto de investigación y creación llamado *La noche de nuestros padres,* que se intentó levantar. En él no participamos los mismos de antes y, por otros malentendidos, no llegó a mucho más. Para 2019 se llevó a cabo el proceso de creación de *Fuimos Einstein*, que tendría una temporada en el teatro La Capilla en 2020, pero al caer la pandemia la obra tuvo su temporada en línea. Posterior a esto, no se pudo consolidar el proyecto para que se hiciera de manera presencial. Y después sucedió la convocatoria del Circuito Nacional de Artes Escénicas en Espacios Independientes, donde pudimos presentar nuestras últimas funciones de *Vine a Rusia* en 2021.

Sin haberlo dicho en voz alta, queda implícito que hoy el colectivo no está activo. Mi lectura es que los desacuerdos y el desgaste fueron dejando huella. Sin propuestas nuevas ni condiciones para sostener temporadas que nos resultaran viables, el grupo poco a poco se fue apagando. Además, nuestros caminos se separaron no solo como compañeros de trabajo, también como amigos.

7. El horizonte

Antes de cerrar este ensayo, puedo asegurar que la idea despectiva que tenía sobre las utopías ha cambiado, ya que estas siempre han nacido, al igual que los colectivos, de "ese anhelo inagotable por construir una mejor vida en comunidad, que surge particularmente cuando cobramos conciencia de ser dominados, explotados, oprimidos" (Compte, 2024, p. 6). Bruno Velázquez Delgado señala que no cabe duda de que han sido sobrevaluadas e incomprendidas "porque su origen es poético y por ello metafórico, así como porque el intento de su realización ha sido siempre causa de un malentendido" (2024, p. 8). La colectividad y la utopía se hermanan porque parten de esa búsqueda de algo mejor.

A veces el utopismo, más que un pensar y un ideal, es un sentir y una estancia, un saber estar aquí y ahora; es poseer una sensibilidad capaz de aprehender el presente. Ese presente donde la felicidad comienza a esfumarse justo en la plenitud de su realización. El utopismo, considerado así, es entender que ese horizonte deseado no es un ideal inalcanzable sino una efímera conquista de quienes saben realizar anhelos compartidos (Velázquez, 2024, p. 8).

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

Entonces, como decía Bloch, hay que enfocarse en la función utópica y, como señala Comte, esta es efímera y fugaz; al fin y al cabo, es un momento dado.

Un instante perdurable que nace y se concretiza como una idea en el pensamiento afectivo de quien lucha y resiste; de quien participa en la materialización de un proyecto apasionado; de quien se atreve a desafiar la opresión, las estructuras violentamente absurdas y arbitrarias del orden establecido y la alienación del conformismo; de quien es capaz de arriesgarse en una aventura y un compromiso de emancipación y reapropiación tal que, si no a reírnos, al menos sí ayuda a llorarnos, aunque sea un poco y por un rato. A un reír y un llorar celebratorio, simbólico y ritual por lo que somos, lo que no hemos sido y lo que hemos intentado llegar a ser (Velázquez, 2024, p. 9).

La Cátedra Nelson Mandela de Derechos Humanos en las Artes de la UNAM, en la colección Cuadernos Cátedras editada por Cultura UNAM, tiene un número dedicado a "Utopías y religiones seculares". La reflexión de los ponentes Bruno Velázquez Delgado y Paola Vázquez Almanza me ayuda a llegar a las siguientes conclusiones que unen la colectividad y las utopías:

- Ser utopista es comprometerse a imaginar y construir espacios de pensamiento y experiencia que, al entretejer saberes y sentires, abren proyectos existenciales y críticos sobre la condición humana.

- El utopismo deriva en formas de vida colectivas, proyectos que, a lo largo de la historia, han definido cómo nacen, crecen y mueren tanto los ideales como las personas y comunidades que los sostienen.

- "El fin de la utopía, su muerte, es también su finalidad y objetivo, pues el sueño debe desvanecerse para resurgir revitalizado" (Velázquez, 2024, p. 11).

- "La utopía es un proyecto de modificación radical del orden social e implica el cambio de sistemas de valores e instituciones, así como un reacomodo del poder" (Vázquez, 2024, p. 12).

- "La utopía es una crítica a lo existente y representa lo que debería ser" (Vázquez, 2024, p. 12).

Dicho esto, me atrevo a decir que el camino de la colectividad y de los procesos de creación colectiva sí es un trayecto a la utopía, pero que hay que atreverse a recorrerlo. No sabemos si lo que se logre cumplirá nuestras expectativas, pero lo importante es caminarlo e intentarlo. ¿Y llegar a qué? Yo creo que a la posibilidad de crear juntas, de hacer nuestros propios proyectos con nuestras metodologías y reglas.

Conclusiones

Mi experiencia con Eutheria Teatro me permite reconocer que la creación colectiva no constituye un método fijo ni una estructura predeterminada, sino una práctica que se construye

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

a partir de acuerdos, afectos y formas particulares de organización. Asimismo, nuestro proceso y otros casos que observo y he experimentado muestran que la colectividad puede entenderse como una búsqueda permanente, atravesada por tensiones, cambios y reformulaciones, y que la utopía opera menos como una meta alcanzable que como un horizonte capaz de orientar la creación y la vida en común.

Hace unos años, en un proceso académico nuevo en el que estuve y que culminó en un montaje, decidimos llamarnos colectivo. En una de esas discusiones sobre cómo debía de ser la estructura de nuestro grupo, sobre la manera en que "tenía que ser" la distribución de tareas, sobre cómo íbamos a funcionar, dije —casi sin pensarlo— que no había fórmula para trabajar en colectivo: *la fórmula somos nosotros*. Hoy reconozco que ahí habló mi experiencia.

Tiempo después, al hacer mi unipersonal con distintos colaboradores, me sorprendió escuchar que describieron el proceso como colaborativo. Apenas entonces entendí que mi manera de concebir lo creativo siempre ha estado ligada a la colectividad, y que los verdaderos tropiezos ocurren cuando el diálogo entre quienes participan se rompe. Descubrí que esa ha sido, desde hace casi diez años, una de las columnas de mi vida profesional.

Mirando en retrospectiva esta recopilación de recuerdos y nostalgia, reconozco que la historia está atravesada por la juventud: éramos recién egresadas que, ante el vértigo de salir al mundo, decidimos enfrentarlo juntas. Ese impulso de buscar refugio y fuerza en los demás es también el terreno fértil para la creación colectiva, y para las utopías.

El auge de los colectivos teatrales en América Latina durante los setenta y ochenta nació de grupos jóvenes que buscaban transformar el teatro y responder a necesidades sociales inmediatas, tejiendo lo popular con lo vanguardista. Pienso que cuando eres joven vas descubriendo el mundo, te haces consciente de este y entonces quieres cambiarlo. Encuentras un grupo de amigos para luchar por ello y, en lugar de seguir las formas establecidas de hacer el mundo, te haces, en comunidad, de nuevas herramientas para intentar modificarlo. También creo que, por lo menos en el ámbito artístico, cuando apenas vas empezando es un momento ideal, ya que todavía no te has viciado de otras formas de crear y las encuentras mejor con tu grupo. Además, en esa juventud la esperanza tampoco se ha viciado tanto, ya que creo que en un medio artístico es muy fácil desilusionarse con la realidad. Hay algo lindo en la narrativa de unos jóvenes que salen y van a buscar esa utopía.

Nuestra obra comienza en una distopía, pero después los personajes sí llegan a Rusia, así como nosotras sí hicimos la obra. Esta Rusia es diferente a la que se imaginaban, pero ahí encontraron nuevas posibilidades para sobrevivir. No era lo que esperaban, pero en el viaje estuvo el aprendizaje. En una asesoría de dramaturgia, Alberto Lomnitz nos dijo que era como *El Mago de Oz,* no para desalentarnos, más bien para señalar lo importante del viaje y el desarrollo de cada personaje, ya que al final el viaje mismo, como en el cuento, dio a los personajes lo que buscaban, en lugar de que esto fuera una recompensa dada por alguien más o el final mismo del recorrido. Y creo que por esto mismo me resonaba tanto la idea de utopía. Porque, en mi idea de recompensa final, después de todo el proceso, seguí esperando la recompensa, sin saber que siempre estuvimos creándola entre nosotras y para nosotras.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

La manera en que está configurado el mundo pedirá que sigamos sus reglas, que seamos parte de una jerarquía y que cumplamos con ciertos estándares sociales. El teatro, en consecuencia, también se configura así, sobre todo en los lugares donde están el capital y los reflectores. Hay estéticas, temas, estilos y discursos que esos espacios priorizan, y lo que se considera valioso depende de esa lógica. Sin embargo, Buenaventura demostró que un camino para generar un nuevo tipo de teatro, nuevas narrativas y, por lo tanto, una dramaturgia nacional es la creación colectiva. Quizá sí toque que algunas vayan contra corriente, que imaginen en otros espacios, que inventen nuevas formas.

Marie Bardet propone la expresión "perder la cara" como "una apuesta, la de captar la experiencia de ciertas prácticas gestuales que destejen la hegemonía del mirar y de lo visual en nuestros cuerpos y nuestras relaciones en y con el mundo, y la de tomar/dar consistencia a varias dimensiones de sus propuestas" (2021, p. 11). En su libro nos invita a explorar el mundo desde otras perspectivas, a salir de estructuras marcadas por la hegemonía. Pero eso implica perderse, ir a lo incómodo, a lo desconocido, y, como dice ella, rajarnos de lo establecido:

> Reconocer el pulso que late en las paradojas vitales, persistir en habitar las situaciones que no se dejan tomar por la explicación binaria de las cosas, saber apenas algo de esos encuentros, de esos momentos, donde comprender y vivir es más dejar escapar y perder que dominar y apropiarse (Bardet, 2021, p. 18).

A esto agregaría que hay que asumir también el cambio, la utopía, porque en cuanto se encuentren estas cosas, ese lugar mejor seguirá moviéndose y, por ende, también nosotras. La colectividad no será la misma y habrá que hacer nuevas búsquedas, nuevos acuerdos.

Para terminar, destaco que con este tema se podrían abrir muchísimas vertientes. Se presta para un sinfín de trabajos que espero que existan: textos colaborativos y la autoteorización de los procesos de distintos colectivos. También sé que estoy dejando fuera muchísimo sobre las colectivas y colectivos actuales y que hay mucho más por decir. Incluso siento que simplemente con el proceso de Eutheria podrían escribirse muchos textos diversos; con este ensayo, lo que busco es abrirles la puerta a mis compañeras para que lo hagan. La mirada de cada una seguro contaría una historia muy distinta a la que yo hice.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

Referencias

Arrazola-Oñate, T. (2012). *Creación colectiva* [Tesis de doctorado]. Universidad del País Vasco.

Bardet, M. (2021). *Perder la cara*. Cactus.

Bernal, C. (2025, 17 de febrero). *La creación colectiva: La semilla.* Pasodegato.com. https://pasodegato.com/escena-iberoamericana/la-creacion-colectiva-la-semilla/

Bloch, E. (2004). *El principio esperanza* (Vol. 3). Trotta. (Trabajo original publicado en 1959).

Buenaventura Alder, E. (1985). Actor, creación colectiva y dramaturgia nacional. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, *22*(04), 42-46.

Compte Nunes, G. (2024). Prólogo. En G. Compte Nunes (Coord.), *Utopías y religiones seculares* (pp. 6-7). Universidad Nacional Autónoma de México.

Gálvez, J. (2018). *La función Utópica en Ernst Bloch*. Posgrado UNAM. https://posgrado.unam.mx/filosofia/wp-content/uploads/2018/09/04galv.pdf

García López, E. J. (2023). *Pensar en colectivos sociales para el desarrollo local.* Strategа Magazine. https://strategamagazine.com/pensar-en-colectivos-sociales-para-el-desarrollo-local/

Góngora Díaz, Z. (2012). *Aproximaciones a una micropoética de Claudio Valdés Kuri/Teatro de Ciertos Habitantes* [Tesis de licenciatura]. Universidad Nacional Autónoma de México.

Hernández Aparicio, G. (2015). *El dramaturgista en México* [Tesis de licenciatura]. Universidad Nacional Autónoma de México.

Incubadoras de Grupos Teatrales-FFYL. (2017, 12 de octubre). Teatro UNAM. https://www.teatrounam.com.mx/index.php/portfolio-2/incubadoras-de-grupos-teatrales-ffyl

Lerios Durón, J. F. (2022). *Plantear pacientemente nuevas formas: Práctica y poética de Lagartijas Tiradas al Sol (2006–2022)* [Ensayo académico de maestría]. Universidad Nacional Autónoma de México.

Marín, T. (2003). *La creación colectiva en las artes visuales* [Tesis de doctorado]. Universidad Politécnica de Valencia.

Marín García, T. (2007). Estrategias de creación colectiva en el arte contemporáneo. En T. Marín García y A. Krakowsky (Coords.), *Tecnologías y estrategias para la creación artística* (pp. 209-230). Alfa Ediciones Gráficas.

Pérez Porto, J., y Gardey, A. (2021). *Colectivo: Qué es, definición y concepto*. Definición.de. https://definicion.de/colectivo/

Real Academia Española. (s. f.-a). Colectivo. En *Diccionario de la lengua española.* https://dle.rae.es/colectivo

Real Academia Española. (s. f.-b). Utopía. En *Diccionario de la lengua española*. https://dle.rae.es/utop%C3%ADa

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

Rizk, B. (2008). Prólogo: Notas preliminares sobre la gestación y la permanencia de la creación colectiva. En *Creación colectiva: El legado de Enrique Buenaventura.* Atuel.

Vázquez Almanza, P. (2024). La búsqueda del mañana: Abya Yala y decolonialismo. En G. Compte Nunes (Coord.), *Utopías y religiones seculares* (pp. 12-15). Universidad Nacional Autónoma de México.

Velázquez Delgado, B. (2024). Utopismo y heterotopías: del ideal a la querencia. En G. Compte Nunes (Coord.), *Utopías y religiones seculares* (pp. 8-11). Universidad Nacional Autónoma de México.

Vine a Rusia porque me dijeron que acá vivía un tal Antón Chéjov *y encontré un futuro incierto* [Nota de prensa]. (2018, 28 de septiembre). INBAL https://inba.gob.mx/prensa/10611/vine-a-rusia-porque-me-dijeron-que-ac-aacute-viv-iacute-a-un-tal-ant-oacuten-ch-eacute-jov-nbspy-encontr-eacute-un-futuro-incierto

Watson, M. (1988). La teoría teatral de Enrique Buenaventura: el problema del colonialismo cultural. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, *4*(7/8), 193-197.

RENACIMIENTO MAYA
GOBIERNO DE YUCATÁN | 2024 • 2030

UNAY UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DE YUCATÁN

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN
UNAY