



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

EL ESPACIO ENTRE LA TIERRA:
ECOCRÍTICA Y ESTRATEGIAS DECOLONIALES DESDE EL ARTE

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA
CINDY TERESA PEÑA VELA

TUTOR PRINCIPAL
DR. CUAUHEMOC MEDINA GONZALEZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORAS
DRA. HELENA CHAVEZ MAC GREGOR
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

DRA. ARIADNA RAMONETTI LICEAGA
ESCUELA DE ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO
TECNOLÓGICO DE MONTERREY, CAMPUS MONTERREY

CIUDAD DE MEXICO, SEPTIEMBRE 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

- I. Introducción — 3
- II. El campo de los estudios ecocríticos: una breve introducción — 10
- III. Diálogos y observaciones: Más allá de la observación participante — 15
- IV. Mitos modernos — 26
- V. Topografía de la inmensidad — 41
- VI. Consideraciones finales — 54
- VII. Bibliografía — 63
- VIII. Apéndice de imágenes — 68
- IX. Agradecimientos — 77

I. Introducción

Muchas palabras se caminan en el mundo. Muchos mundos se hacen. Muchos mundos nos hacen.
 Hay palabras y mundos que son mentiras e injusticias. Hay palabras y mundos que son verdades y verdaderos. Nosotros hacemos mundos verdaderos. Nosotros somos hechos por palabras verdaderas.
 En el mundo del poderoso no caben más que los grandes y sus servidores.
 En el mundo que queremos nosotros caben todos.
 —Ejército Zapatista de Liberación Nacional¹

A veces he imaginado una biblioteca mexicanísima que encerrara lo fundamental de nuestra expresión. En ella, los libros de mentalidad primitiva, recopilados en forma fiel y directa, ocuparían importante sitio.
 —Luis Cardoza y Aragón²

Este ensayo trabaja en la tensión articulada por estos dos epígrafes. Entre el recuerdo de un momento cúspide del anhelo compartido de existir entre los otros y con los otros —que quizá ya nunca se vuelva a repetir— y el deseo de que la historia y la palabra nos sirva de sustento en el proceso. Surge impulsado por el exceso de menciones superfluas sobre el antropoceno y de la explosión de protestas provenientes de mundos subalternos, llámense indígenas, negros, subdesarrollados o simplemente otros, que luchan para resistir y oponerse a su continua explotación. Estas frases ofrecen un espacio para buscar entre visualidades, sonidos y palabras, un diálogo que reúna historias, memorias e identidades en constante transformación.

¹ Ejército de Liberación Zapatista, “Cuarta Declaración de la Selva Lacandona”, 1 de enero de 1996. Tomado de <https://radiozapatista.org/?p=20287>

² Luis Cardoza y Aragón, “Prólogo” en Andrés Henestrosa, *Los hombres que dispersó la danza* (Ciudad de México: Porrúa, 2009), 7.

Edgardo Aragón (Ocotlán de Morelos, Oaxaca, 1985) y Miguel Fernández de Castro (Hermosillo, Sonora, 1986) son dos artistas mestizos que trabajan en la zona rural a las afueras de la ciudad de Oaxaca de Juárez y en el municipio de Altar en la frontera entre Sonora y Arizona, respectivamente. Ambos comparten algunas metodologías de trabajo, procesos y formatos como la fotografía, el video, la escultura, la visualización de territorios mediante mapas, y la instalación, para narrar las historias de las comunidades periféricas donde viven y trabajan, a través de proyectos de investigación desarrollados a largo plazo.

En este ensayo, pretendo examinar algunas obras de Aragón y Fernández de Castro — principalmente los videos *Mesoamérica: El efecto huracán* (2015) [Figuras 1, 2 y 3] y *The Absolute Restoration of All Things* (2022) [Figuras 4, 5 y 6]— que comparten características similares. En ellas, los artistas entran en diálogo con las comunidades de Cachimbo y El Bajío, del modo que concibieron Paulo Freire (1968) y Orlando Fals Borda (1977). Más que únicamente tomar un papel de “observadores participantes” en el sentido etnográfico que propone Bronisław Malinowski (1922), o incluso en las contrapropuestas críticas que a ese concepto han planteado Pierre Bourdieu (2000) en el campo de la antropología y Hal Foster (1996) en la crítica del arte contemporáneo, su posición como artistas e investigadores les permite acercarse para conocer las historias locales y la manera en que ese conocimiento les permite continuar la lucha por el territorio, luego de años de injusticia y corrupción. Estas obras presentan los efectos locales de la violencia del extractivismo visto a la luz de los procesos globales, ofreciendo una crítica de la relación entre el capital neoliberal y las comunidades originarias (y su territorio) en México.

Para narrar los casos, los artistas se valen de ciertas estrategias visuales, textuales y sonoras que añaden a los elementos estrictamente documentales, operaciones artísticas

singulares. Un rasgo que ambas obras comparten es una manera peculiar de insertar, en esos videos, textos de citas de orden histórico de Andrés Henestrosa y Carl Lumholtz, creando una disyunción narrativa de un proyecto documental y un “segundo” texto. En lo que sigue, busco explorar cómo esta estrategia les permite crear una distancia como interlocutores externos, pues los textos —que son leídos por un tercero o por una voz en off— sirven para dar la palabra a un narrador omnisciente, como alguien que cuenta una historia que los artistas no conocen de primera mano, pero que buscan relatar y traer a un primer plano desde el pasado.

Las obras representan una vista panorámica y multitemporal de Cachimbo y El Bajío, en su transformación con la llegada de la industria eólica y minera, que los artistas retratan en video replicando diversas fuentes fotográficas y grabaciones de distintas fuentes, desde canales de noticias hasta contenidos de redes sociales, pasando por fotografías de época del mismo texto de Lumholtz, y que toman la forma de ensayos visuales, aunque con ciertos elementos del cine documental y el tercer cine para mostrar las formas de resistencia o desobediencia histórica de los pueblos. Los géneros del cine y la construcción de la imagen del paisaje, así como textos literarios e historias orales les sirven para estudiar la compleja dinámica social que se vive en las localidades retratadas. El paisaje en ruinas o intervenido aparece para mostrar que los procesos de modernización, el despojo y el extractivismo han venido a transformar las geografías de estas localidades como un huracán o una enorme mina a cielo abierto que trastoca irremediablemente la relación de los habitantes con su territorio ancestral.

El trabajo de Aragón en Oaxaca y de Fernández de Castro en Sonora —para decirlo claro, lejos de los centros urbanos y artísticos— les ha permitido tomar una postura en torno a las formas de vida humanas y no humanas, que se modifican naturalmente de mano de la repetición de temporadas cíclicas de lluvia y sequía, escasez y abundancia, paz y lucha. Los artistas

observan como las comunidades intentan convivir con su entorno de manera simbiótica, buscando su supervivencia y la continuidad de sus recursos naturales y minerales, mientras que, entre muchas otras causas, la desaparición forzada y la migración se apuntan como factores que también han ido mermando la población y modificando sus costumbres.

Este texto pretende explorar cómo Aragón y Fernández de Castro enfatizan la historia oral y la crónica para desarrollar narrativas que integran distintas temporalidades. Es decir, además del texto literario y la crónica de viajes, retoman fragmentos de entrevistas, noticias por televisión o radio o del lenguaje legal como parte del discurso que acompaña a las obras para presentar una historia distinta de la oficial y construir una narrativa que se centra en las microhistorias y en su papel a través del tiempo. Una perspectiva ecocrítica como habitantes de la región les permite profundizar en esas historias locales y la relación de las comunidades en la construcción de sus entornos y sus imaginarios.

Además de explorar diversos aspectos de ambas obras y sus características artísticas, temáticas y narrativas, este ensayo espera revelar la postura crítica de los artistas que asegura a la historia oral como un componente esencial de la autonomía de estos pueblos, donde las huellas del pasado se utilizan para reconocer, cambiar, poner fin y reparar daños históricos y actuales. Planteo que su enfoque en la historia oral es una vertiente de su interés en los archivos y los estudios de acervos documentales (Archive Studies), pues ambos artistas se encuentran vinculados a proyectos para salvaguardar la memoria en Oaxaca y Sonora. En las consideraciones finales expondré como este regreso al archivo, la memoria, y la historia oral representan gestos decolonizadores y un arribo natural dentro de las prácticas de estos artistas.

Para emprender este análisis se partió del análisis del discurso y se hizo una revisión histórica del contexto para hacer énfasis en las decisiones artísticas y narrativas que son

simultáneamente necesarias para construir el contra-relato de la historia oficial y su presentación digerible para audiencias locales y extranjeras, a la par que reflejan la posición de observadores críticos que los artistas mantuvieron a lo largo de sus investigaciones y en el proceso de postproducción hasta su exposición en espacios institucionales en el extranjero donde las obras fueron presentadas por encargo.

Un primer paso implicó la revisión de las obras a analizar, además de otras obras de los artistas que dialogan en forma o temática con estas para trazar una ruta crítica sobre su concepción o evolución en cuanto a contenido y estilo. En segundo lugar, se localizaron ciertas referencias bibliográficas y documentales. Como se discutirá más adelante, los casos del Parque eólico de La Ventosa y el Ejido el Bajío han sido retratados por películas documentales en años recientes, lo que demuestra un interés en el tema desde varios sectores. Luego de reunir un número limitado de referencias y esbozar algunas preguntas guía, fue necesario realizar entrevistas con los artistas. Las entrevistas dieron pie para comenzar un análisis de los argumentos centrales del ensayo, así como para regresar a la búsqueda del material que fue señalado por los artistas.

Así como ha venido sucediendo con la ecocrítica, en décadas recientes la historia del arte y los estudios visuales se han interesado por estudiar la producción visual que acompaña movimientos sociales y organizaciones activistas, y de igual manera a los artistas que trabajan con métodos de otras disciplinas. Algunos ejemplos que informaron esta investigación son el proyecto *Soil is an Inscribed Body: On Sovereignty and Agropoetics*, que culminó en una exposición presentada en SAVVY Contemporary en Berlín en 2019 por las curadoras Elena Agudio y Marleen Boschen y que examina tanto las luchas anticoloniales del pasado como los

actuales conflictos alrededor del mundo por resistir la lógica extractivista.³ Me interesó de esta muestra cómo el programa de charlas, lecturas y talleres germinó —en palabras de las curadoras— en la propuesta expositiva que hacía evidente sus intereses e influencias interdisciplinarias, así como la publicación de un reader o compilación de textos. Recientemente Marleen Boschen fue nombrada curadora adjunta de arte y ecología en el Tate, la primera posición de su tipo en el museo. A la par se instituyó también a Kimberley Moulton, curadora adjunta de arte indígena y primeras naciones. Según el comunicado de prensa, estos nombramientos responden a la estrategia del museo por “explorar nuevas perspectivas en las historias del arte globales”.⁴ El excelente ensayo de Aaron Katzeman, que se enfoca en movimientos activistas en la isla de Hawái que reaccionan ante la militarización impuesta por los Estados Unidos con propuestas visuales que intervienen directamente en el paisaje también fue un recurso esencial para pensar desde otra latitud.⁵ El autor presenta una perspectiva de análisis enfocada en hacer una historia social “desde abajo” como en un principio se propusieron los artistas del arte relacional el cual, señala Katzeman, desde la década de los noventa ha tomado un papel importante en la producción artística contemporánea. Su texto sirvió de guía para esbozar este análisis donde el arte y la imagen en movimiento se producen en paralelo a la lucha por la soberanía del territorio como documentos de resistencia.

En lo que sigue, exploro cómo Aragón y Fernández de Castro —desde su producción y sus prácticas expandidas que incluyen archivos— trazan un escenario que revela la compleja

³ “Soil is an Inscribed Body. On Sovereignty and Agropoetics” SAVVY Contemporary. *The Laboratory of Form-Ideas*, 2019. <https://savvy-contemporary.com/en/projects/2019/soil-is-an-inscribed-body/>

⁴ “Tate appoints two new curators specialising in ecology and First Nations and Indigenous Art”, Tate, comunicado de prensa, 31 de agosto 2023, <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/tate-appoints-two-new-curators-specialising-in-ecology-and-first-nations-and-indigenous-art>

⁵ Aaron Katzeman, “Burning the American Flag Before the World. Ecologies of Abolition and Demilitarisation in Hawai’i”, *Third Text*, 36:6 (2022), 603-629. <https://doi.org/10.1080/09528822.2022.2149993>

relación del Estado y las industrias transnacionales, a la vez que muestra los nexos con grupos criminales para ejercer una violencia racializada en los territorios y asegurar la extracción de recursos, aunque ello implique una devastación ecológica, la migración de sus habitantes y la pérdida de la memoria. De hecho, en ambos casos, se verá cómo, “a pesar de los profundos cambios políticos continentales hacia la izquierda, los sectores extractivistas mantienen su importancia y son uno de los pilares de las estrategias de desarrollo actuales”.⁶ Su trabajo documenta las formas de resistencia histórica de las localidades para demostrar que nuestros entornos están en constante transformación y que tanto imágenes como memoria desempeñan una función de re-conocimiento, tanto para las mismas comunidades como para el exterior. De esta forma, las obras logran representar los territorios que retratan en el pasado y el presente, haciendo referencia a las temporalidades cíclicas de los pueblos originarios. Otro elemento en común es la decisión de los artistas de cerrar ambas obras con cuentos indígenas sobre el poder radical de las lluvias y del viento para restablecer las condiciones de vida, un ejercicio para la imaginación.

⁶ Eduardo Gudynas, “El Nuevo Extractivismo Progresista,” *El Observador del Observatorio Boliviano de Industrias Extractivas* 8 (2010): 2.

II. El campo de los estudios ecocríticos: una breve introducción.

El campo de estudios ecocríticos nos permite dar cuenta de la relación entre cultura y naturaleza desde la perspectiva de un texto, ya sea literario, obra de arte o cine, entre otras acepciones de “texto”. En los Estados Unidos, la ecocrítica se desarrolló como una vertiente de los estudios literarios y culturales a mediados de los años noventa: Lawrence Buell, Greg Garrard y Cheryll Glotfelty fueron algunos de los académicos que se encargaron de identificar, definir, y narrar el proceso de su desarrollo académico e institucional cuando aún era una disciplina incipiente. Glotfelty —quien fue la primera en obtener una plaza como académica en un departamento nuevo que reunía los estudios literarios y el medio ambiente— es una de las pioneras del campo y, en su introducción a una compilación de textos sobre la ecocrítica, realizada en colaboración con Harold Fromm, la define como “el estudio de la relación entre la literatura y el entorno físico”.⁷ Esta compilación incluye un texto de William Rueckert donde aparece una mención del término por primera vez, en 1978.

Una vez establecidos sus parámetros iniciales en Norteamérica, críticos en otras regiones del mundo lo retomaron. En el Reino Unido suele utilizarse el término “Green Studies” para referirse a la ecocrítica, y los académicos trazan su genealogía desde el periodo romántico con William Blake y William Wordsworth, tal y como lo hace el teórico literario Laurence Coupe en su antología *The Green Studies Reader: From Romanticism to Ecocriticism*, de 2000. Así, los académicos comienzan a trabajar definiciones y objetivos simultáneamente más generales y

⁷ Cheryll Glotfelty, “Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis”, *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, eds. Cheryll Glotfelty y Harold Fromm (Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1996), xviii.

precisos, pero, sobre todo, enfocan la relación entre la literatura y el entorno físico además de considerar su aparición en respuesta a la crisis climática.

Para dimensionar la amplitud y variedad de perspectivas que se han gestado en torno a este campo de estudios, se pueden mencionar las del crítico literario Scott Slovic, quien resalta dos modos de la ecocrítica, ya sea como: 1) el estudio de textos explícitamente ecologistas desde cualquier enfoque académico interpretativo o, conversamente; o 2) el análisis de las implicaciones ecológicas y las relaciones humanidad-naturaleza en cualquier tipo de texto — literario u otro— incluso si en principio parecen no considerar el mundo no-humano.⁸ Por su parte, Camilo Gomides —igualmente crítico literario— destaca su utilidad para las artes, pues su definición considera a la ecocrítica como “un campo de estudio que analiza y promueve obras de arte que plantean cuestiones morales sobre las interacciones humanas con la naturaleza, al mismo tiempo que motivan al público a vivir dentro de un límite que será vinculante [*binding*] a lo largo de generaciones.”⁹ Esta última interpretación se ha visto reflejada en un sinnúmero de exposiciones, proyectos y publicaciones recientes que consideran nuestra responsabilidad ética para actuar ante la crisis climática de manera urgente.

Aunado a lo ya dicho, la ecocrítica se ha caracterizado por reunir una perspectiva interdisciplinaria, combinando estudios de antropología, sociología, biología, filosofía, ética, religión, y estética. El crítico británico Timothy Clark apunta que “El trabajo del crítico ambiental pasa entonces a considerar y apreciar el trabajo en literatura, crítica y el arte que ayuda

⁸ “[Ecocriticism is] the study of explicitly environmental texts from any scholarly approach or, conversely, the scrutiny of ecological implications and human-nature relationships in any literary text [or other artistic text] even texts that seem, at first glance, oblivious of the nonhuman world.” Scott Slovic, “Ecocriticism: Containing Multitudes, Practicing Doctrine” en *The Green Studies Reader: From Romanticism to Ecocriticism*, ed. Laurence Coupe (Londres: Routledge, 2000), 160.

⁹ Camilo Gomides, “Putting a New Definition of Ecocriticism to the Test: The Case of ‘The Burning Season’, a Film (Mal)Adaptation”, *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment ISLE* Vol. 13, No. 1 (invierno 2006), 16.

a articular este cambio hacia un nuevo tipo de eco-cosmopolitismo capaz de unir a personas de todo el mundo sin borrar importantes diferencias culturales y políticas”.¹⁰ Más recientemente, la ecocrítica se ha definido como el estudio de la relación entre “lo humano” y “lo no-humano”, en respuesta a las ideas de Donna Haraway y otras pensadoras ecofeministas.

Aunque la disciplina cuenta con material escrito predominantemente en inglés, el campo de la ecocrítica ha sido retomado, entre otros, por Gisela Heffes, escritora y académica argentina y profesora en Rice University y por el crítico y teórico Jens Andermann, profesor en la City University de Nueva York, ambos publicando importantes materiales en español. Por un lado, Heffes se ha cuestionado el enfoque ecocrítico tal como se plantea desde la academia estadounidense, pues lo considera incompatible con la realidad latinoamericana:

Este paradigma de análisis plantea para nosotros [los latinoamericanistas] una serie amplia de interrogantes, como por ejemplo, ¿de qué manera se conjugan, dentro del campo de esta disciplina emergente, estas preocupaciones medioambientales con aquellas expresiones textuales, visuales y artísticas provenientes de América Latina, donde lo ecológico es abordado ya sea de manera central, sea de forma tangencial, y qué elementos específicos podemos identificar en todas estas prácticas culturales?¹¹

Para Heffes la ecocrítica resulta insuficiente para abordar obras literarias y artísticas hechas en y sobre el contexto latinoamericano. Los casos que revisa en su libro se centran en la urbe latinoamericana que deshumaniza al humano, por lo que la autora propone una “bioecocrítica”, una “episteme crítica nueva que combine una ecocrítica y una biocrítica” que considera una forma más apropiada para “leer todo un fenómeno que excede al aparato teórico

¹⁰ “The work of the environmental critic then becomes to consider and appreciate work in literature, criticism and the arts that helps articulate this shift towards a new kind of eco-cosmopolitanism capable of uniting people across the world without erasing important cultural and political differences.” Timothy Clark, *Ecocriticism on the Edge. The Anthropocene as a Threshold Concept* (Londres: Bloomsbury, 2015), 17.

¹¹ Gisela Heffes, *Políticas de la destrucción / Poéticas de la preservación. Apuntes para una lectura (eco) crítica del medio ambiente en América Latina* (Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo, 2013), 19.

proveniente de la academia norteamericana e inglesa”.¹² Diez años después de su primera publicación sobre el tema, define la bioecocrítica más puntualmente como “una concepto que nos permite visualizar la obsolescencia humana y no-humana al reflexionar como el consumismo y el desecho ha desatado una de las crisis ecológicas urgentes”.¹³ Además, según Heffes, hay una reticencia a usar el término “ecocrítica” en Latinoamérica por considerarse limitante o como una importación del Norte, y que se prefieren términos como ecología política o humanidades ambientales.¹⁴ En México, los estudios literarios poco se han dedicado a las relaciones entre la literatura y el medio ambiente, aunque en los últimos años han aparecido algunas publicaciones sobre el tema, tal como el último número de la revista de arte *Nierika*, editada por Rocío González de Arce y Olga María Rodríguez y que reunió 16 artículos sobre obras, libros y exposiciones recientes.¹⁵

Por su parte, Jens Andermann en su libro *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje* (2018), analiza algunos ejemplos de literatura y obras visuales del Cono Sur y propone “leer en los cuentos del regionalismo latinoamericano la emergencia de una historia natural del antropoceno”.¹⁶ En un capítulo de su libro se centra en obras literarias rurales y regionalistas que retratan a una naturaleza que no tiene nada que ver con el paisaje prístino o salvaje pero que “resiste al avance modernizador” y “se rebela contra el trazado del borde que la separa de lo

¹² Gisela Heffes, *Políticas de la destrucción*, 194.

¹³ “What I call bioecocriticism, a concept that enables us to visualize human and non-human obsolescence by reflecting upon how consumerism and daily disposal has unleashed one of the main present crises.” Gisela Heffes, *Visualizing Loss in Latin America: Biopolitics, Waste, and the Urban Environment* (Cham, Suiza: Palgrave Macmillan, 2023), 161.

¹⁴ Gisela Heffes, “Aprender de la bioecocrítica en el centro de las humanidades ambientales: entrevista a Gisela Heffes”. Entrevista por Sofía Rosa y Azucena Castro. *Humanidades: Revista de la Universidad de Montevideo*, no 13, (2023): 194.

¹⁵ “Arte y naturaleza. Cruces ecocríticos” *Revista de Arte Ibero*, Año 13, Núm. 25 (enero-junio 2024).

¹⁶ Jens Andermann, *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje* (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2018), 196.

humano”.¹⁷ Impulsado por la selección de sus casos de estudio, Andermann propone un retiro del paisajismo y un acercamiento a la transformación entre lo humano y no-humano.

Así, el trabajo de estos dos autores sobre la ecocrítica publicadas en español sirve para contrapuntar argumentos entre la ciudad y como anonimiza a su habitante, alienándolo de su relación con la naturaleza, mientras que el entorno rural fortalece el vínculo y obliga al local a trazar un plan para asegurar su subsistencia. La decisión de estos artistas de mantener su residencia en sus localidades rurales enfatiza su postura ante esta diferencia. Este análisis sostiene esa decisión como parte crucial de su planteamiento artístico.

¹⁷ Jens Andermann, *Tierras en trance*, 183.

III: Diálogos y observaciones: más allá de la observación

participante.¹⁸

Dentro de los temas que Aragón y Fernández de Castro abordan en su producción se encuentran la intervención de la industria privada y su mancuerna con el poder estatal, el extractivismo de recursos naturales, la deforestación, la migración y el desplazamiento forzado dentro de paisajes de ruinas y destrucción. El enfoque ecocrítico que se percibe en estas obras de video sirve para cuestionar el legado colonial que le permite tanto a la industria como al gobierno saquear territorios, sin considerar cómo afectan a los sistemas de vida de las comunidades que habitan esas geografías. Esta intervención indiscriminada se justifica mediante la lógica capitalista de dominación de la naturaleza, mientras que a los residentes les asegura o promete beneficios derivados del desarrollo económico regional. Sin embargo, como exponen Aragón y Fernández de Castro, esa promesa de progreso nunca llega y las comunidades se ven en la necesidad de abandonar su territorio en busca de nuevas oportunidades en el extranjero, o en los centros urbanos. En estos casos de estudio, los artistas visibilizan el racismo estructural que experimentan los habitantes de estas regiones día con día, así como la violencia y el despojo de sus tierras por la nula o deficiente intervención de las autoridades, e incluso su implicación con las industrias y los grupos criminales que aseguran un orden impuesto.

¹⁸ El subtítulo de esta sección alude a las formas de investigación a las que aludiremos más adelante como procesos que desarrollan Aragón y Fernández de Castro en las localidades que presentan, así como al ejercicio de esta autora de realizar un procedimiento similar, anclado en la interdisciplina. En efecto, este fue uno de las preguntas y ejes de diálogo en las entrevistas que se realizaron con los artistas. Considero importante aclarar este punto.

Los videos de Aragón y Fernández de Castro retoman el lenguaje visual del paisaje en la tradición occidental para presentarlo como testigo de un proceso de extracción y empobrecimiento. Sin embargo, van más allá de construir una imagen del paisaje como metáfora —un recurso común en la literatura de la naturaleza— y buscan construirlo como un personaje. La noción de paisaje y la representación del horizonte ha servido durante mucho tiempo como un recurso para la proyección y el deseo de conquista. Así, implica el viaje de exploración y la aventura como ambos videos demuestran, aunque sea para efectos críticos.

Como veremos más adelante, Aragón desarrolla un concepto que nombra “paisaje vertical” en el que busca representar cada uno de los planos de la cosmovisión mesoamericana: cielo, tierra e inframundo. Aunque esa distinción no es primordial en *Mesoamérica: El efecto huracán*, sí informa la producción de Aragón. Mientras tanto, Fernández de Castro emplea la repetición para abarcar cada ángulo de un paisaje, replicando el lenguaje de la mirada colonizadora que el artista describe como “hipervigilante”. En estos videos, los artistas enfocan la mirada en imágenes cotidianas para hacer reconocible el territorio, con la intención de presentar una historia distinta de la oficial a través de las voces y las miradas de los habitantes locales. Además, como se ha dicho, se valen de recursos tomados de otros medios como el cine o la literatura, para construir una narrativa que explora los espacios que habitamos y en qué sentido sus condiciones naturales nos afectan, centrándose en lo local para no perder de vista las microhistorias de las comunidades y sus personajes humanos y no humanos.

Este acercamiento se da mediante lo que en antropología se conoce como “observación participante”, a partir de que Bronisław Malinowski introdujo el concepto en 1922; se refiere a una inmersión directa en el contexto y con los agentes que se estudian pues “consiste en la observación sistemática y controlada de todo lo que acontece en torno del investigador, y en

participar en una o varias de las actividades de la población”.¹⁹ Según Malinowski, la observación participante tiene la intención de “comprender el punto de vista del nativo, su relación con la vida, de entender *su* visión de *su* mundo”.²⁰ Sin embargo, aunque el método tiene la intención de ser imparcial y busca comprender el contexto desde la perspectiva del sujeto de estudio, es invariablemente nutrido por la experiencia misma de quien realiza la investigación.

A esta singularidad se refiere Pierre Bourdieu en su artículo “Participant Objectivation”. Según el sociólogo francés, la observación participante amerita una especie de “duplicación de la consciencia” que es casi imposible lograr, pues el investigador tiene una experiencia de vida distinta que la de sus sujetos. En su lugar, propone un recurso que denomina “objetivación participante”, es decir, la objetivación del investigador —o voltear a verse a sí mismo y sus motivos— que busca “explorar no la experiencia del investigador sino las condiciones sociales de posibilidad —y por tanto los efectos y límites— de dada experiencia y, más aún, del acto de objetivación mismo.”²¹ Bourdieu propone esta estrategia como un punto intermedio entre la falsa inmersión del investigador que inevitablemente se mantiene al margen en un contexto desconocido y la objetivación que implica una mirada alejada del sujeto y del investigador mismo. Afirma que esta postura establece la relación subjetiva que se tiene con el sujeto, y que es una condición necesaria de la objetividad científica.

¹⁹ Rosana Guber, *La etnografía: Método, campo y reflexividad* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011), 52.

²⁰ Bronisław Malinowski, *Argonauts of the Western Pacific: An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea* (Long Grove, Illinois: Waveland, 1922), 25. Énfasis en el original.

²¹ “Participant objectivation undertakes to explore not the ‘lived experience’ of the knowing subject but the social conditions of possibility—and therefore the effects and limits—of that experience and, more precisely, of the act of objectivation itself. It aims at objectivizing the subjective relation to the object which, far from leading to a relativistic and more-or-less anti-scientific subjectivism, is one of the conditions of genuine scientific objectivity”, en Pierre Bourdieu, “Participant Objectivation”, *Journal of the Royal Anthropological Institute* 9 (2003): 281-282.

En “El artista como etnógrafo” (1996) Hal Foster se ocupa señalar algunas posibles fallas o peligros de la investigación. En su caso, sin embargo, trae la discusión al terreno del arte al afirmar que entre los críticos de la antropología se ha desarrollado una especie de envidia del artista. El artista se convierte entonces en un “paragón de reflexividad formal, sensible a la diferencia y abierto al azar, en fin, un lector autocrítico de la cultura entendida como texto”.²² Más adelante, el autor se cuestiona si esa envidia no es más bien una proyección o idealización del papel del investigador que éste hace de sí mismo. Al final del texto breve, Foster admite dejando de lado su cinismo, que en algunos casos el artista logra una colaboración con las comunidades que retrata para contar historias olvidadas o distintas de la oficial.²³

Ahora bien, para desarrollar las narrativas de los videos, los artistas entran también en *diálogo* con la comunidad. Este aspecto es crucial pues los artistas sirven de interlocutores con la las comunidades para exponer sus historias. Sus procesos son cercanos al método de la “Investigación Acción Participativa” que propuso Orlando Fals Borda en la década de 1970 para responder a la violencia en Colombia. Este método de investigación social tiene como propósito estudiar y comprender la situación histórica y social de grupos obreros, campesinos, e indígenas para movilizar la organización social de sus comunidades y promover el cambio revolucionario.²⁴ La importancia de la publicación de *Pedagogía del oprimido* de Paulo Freire en su traducción al español (e inglés) en 1970 fue crucial para el sociólogo colombiano, que al igual que Freire, sostenía a la educación como una herramienta vital para la adquisición de la

²² “In this envy the artist becomes a paragon of formal reflexivity, sensitive to difference and open to chance, a self-aware reader of culture understood as text.” Hal Foster, “The Artist as Ethnographer” en *The Return of the Real* (Cambridge: The MIT Press, 1996), 304.

²³ Hal Foster, “The Artist as Ethnographer”, 306.

²⁴ Orlando Fals Borda, “Por la praxis: el problema de cómo investigar la realidad para transformarla”, *Simposio Mundial de Cartagena: crítica y política en ciencias sociales* (Bogotá: Punta de Lanza – Universidad de los Andes, 1977), 2. Consultado en: <http://www.ts.ucr.ac.cr/binarios/pela/pl-000411.pdf>

autoconciencia y el reconocimiento del rol de los individuos en el tejido social. Freire propone en su teoría de la acción revolucionaria la intersubjetividad que en Fals Borda se torna en la relación dialógica entre los investigadores-sociólogos y los grupos con que entran en relación, que no son simplemente sujetos de estudio.²⁵ Así, ambos observan que las formas alternativas de educación popular abrirían el camino a una mayor conciencia de clase y a una acción política efectiva al cuestionar los fundamentos de un sistema basado en la opresión y la desigualdad.

A su vez, Fals Borda continuaba una ola de teorías y movimientos emancipatorios en América Latina que surgieron en 1960 y 1970, entre ellos la Educación Popular, la Teología de la Liberación, la Comunicación Alternativa, y la Filosofía de la Liberación. Fals Borda también cita la publicación en 1970 de *Contra el método* de Paul Feyerabend, que postulaba el abandono de la metodología y “la utilidad de anarquismo como filosofía para reconstruir la epistemología, y para disponer de mejores bases en la práctica científica”.²⁶

En el caso de Aragón y Fernández de Castro, los artistas participan en diferentes grados dentro de las comunidades que retratan. Como veremos más adelante, Aragón escenifica la llegada de un Prometeo moderno, que es él mismo, llevando la electricidad al pueblo que está a oscuras, mientras que Fernández de Castro construye un contra-monumento de la mano de los gambusinos locales en el fondo de la mina a cielo abierto. Aun así, su trabajo como artistas los obliga a verse en la obra y a cuestionar su posición. En otras obras, su grado de involucramiento e interferencia es mayor. Aragón retoma historias familiares para trazar el guion de sus videos *Matamoros* (2009) y *Efectos de familia* (2009-2009) donde funge como un director que va coreografiando las actuaciones de sus sobrinos y primos, aunque las historias en que se basan son

²⁵ Paulo Freire, *Pedagogía del oprimido* (México: Siglo Veintiuno Editores, 2005), 176.

²⁶ Orlando Fals Borda, “Orígenes universales y retos actuales de la IAP”, *Análisis Político*, no. 38 (septiembre 1999), 76. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/anpol/article/view/79283>.

reales y tomadas de la propia experiencia del artista. Por su parte, Fernández de Castro ha utilizado algunas invitaciones para participar en exposiciones como una manera de integrar su propia experiencia. Para *El ladrillo* (2017) utilizó el dinero que se le otorgó para gastos de producción para pagarle a un traficante para que transportara un ladrillo desde Sásabe en México hasta las puertas del museo en Tucson, Arizona. *El regalo* (2017) consistió en la muestra de un gramo de oro que el artista compró a un gambusino en Sonora, y la petición de una carta membretada de la Universidad de Cambridge donde aceptan el oro como un regalo.

Resulta necesario señalar que, no obstante la diferencia temporal, rasgos de esa posición dialogante con otras tradiciones se encuentran en los autores de referencia de ambos artistas, Andrés Henestrosa y de Carl Lumholtz. En su video, Edgardo Aragón retoma un fragmento de un mito contenido en la compilación *Los hombres que dispersó la danza* (1929), a cargo del escritor oaxaqueño Andrés Henestrosa, para insistir en la sabiduría de las comunidades y la necesidad de transmitir información de generación en generación. Así, algunos habitantes locales permanecen en el territorio de sus antepasados pues conocen los signos que la naturaleza les adelanta para predecir una temporada próspera o difícil. La llegada de la industria de energías renovables y la corrupción que la precede es un síntoma más que también resisten. Aragón retrata la situación de la región oaxaqueña enfocándose en la isla de Cachimbo, el parque eólico de La Ventosa, y la fallida hidroeléctrica Benito Juárez en Santa María Jalapa del Marqués, comunidades del Istmo de Tehuantepec.

Por su parte, Miguel Fernández de Castro y Natalia Mendoza utilizan algunos extractos seleccionados de un texto de Carl Lumholtz, explorador noruego quien publicó su diario de viajes a la región de Arizona y Sonora a principios del siglo XX; recorridos patrocinados por los intereses de expansión norteamericana en esa época. Lumholtz hace una narración fiel de lo que

observa en la región, en algunos casos incluyendo fuentes primarias como fechas y eventos, o los cantos de los habitantes locales que leemos desde la distancia como hechizos o presagios y que los artistas retoman con ese tono en mente, que sostiene un nexo con el lenguaje legal del juicio.

Aunque el escenario que presentan tanto Aragón como Fernández de Castro revela un estado de violencia, hacer una lectura ecocrítica de la situación permite exaltar a la propia comunidad como agentes de cambio, capaces de afectar las historias que se cuentan y cómo se escriben. La selección de fragmentos que hacen los artistas logra establecer un análisis de la relación entre literatura, cultura y medio ambiente.

En el video de Aragón, son residentes y dueños de las tierras en el Istmo quienes narran sus propias historias, pero el tejido social se encuentra ya fragmentado por los intereses de la industria energética. La narración de Fernández de Castro y Mendoza se vale del texto de Lumholtz como estructura, mientras que las imágenes nos presentan la realidad de ese territorio que busca su restauración mediante el cumplimiento de la sentencia del Tribunal Unitario Agrario. Dicho de otro modo, lo que estos artistas proponen es una reestructuración de la vida social y política, en una línea afín a las observaciones del sociólogo Aníbal Quijano sobre esta problemática:

No solo las formas de dominación, de discriminación, de explotación serán, son ya en realidad, cada vez más brutales y violentas, llevan a la destrucción de las condiciones de vida en nuestro planeta, a la deliberada polarización social extrema y a la extinción por hambre de una gran parte de nuestra especie. Peor aún, mucho peor, está logrando hacer hegemónico un sentido común capaz de conformarse y de convivir con todo eso mientras pueda usarlo y consumirlo. Es decir, básicamente contrario al que fue el proyecto central de la colonialidad/modernidad.²⁷

²⁷ Aníbal Quijano, “Descolonialidad del poder: El horizonte alternativo”, *La colonialidad del poder* (La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2017), 439-440.

Para Aragón y Fernández de Castro, una reconsideración crítica de las imágenes que retratan casos de injusticia ambiental es necesaria, como respuesta al negacionismo que despliegan incluso nuestros representantes elegidos y las políticas negligentes que continúan haciendo caso omiso de la crisis climática. Mediante sus investigaciones de largo aliento, estos artistas participan en la configuración de una imaginación radical, a la par que se preguntan qué estrategias del arte pueden incidir en la lucha política y social y en movimientos de autoorganización política. Para ello recurren a la tradición oral y la memoria colectiva que continúa fortaleciendo el tejido social de las comunidades en Cachimbo y en El Bajío, aunque, como se muestra, las poblaciones se ven diezmadas por la desaparición forzada y los asesinatos, o por las amenazas constantes a su seguridad. La migración es otro resultado ante la constante amenaza de perder el patrimonio, aunque muy a menudo, los que migran no logran una mejor calidad de vida, sujetos al trabajo brutal que parece la nueva forma de esclavitud norteamericana.

Como veremos más adelante, estamos ante un retorno del interés académico y político por estudiar la relación entre indigeneidad y el momento contemporáneo desde diferentes disciplinas. Como apunta el antropólogo José Eduardo Zárate Hernández, “Luego de la implantación del neoliberalismo, de las nuevas maneras de desposesión y del auge de la llamada ‘emergencia indígena’, aparece la categoría de ‘pueblos indígenas’, y el concepto de ‘indigeneidad’ para hacer referencia a los reclamos de justicia de las distintas poblaciones indígenas en el mundo.”²⁸ Aunque la consideración de este eje no fue un objetivo planteado en un inicio, expondré las razones por las que ambos artistas plantean cuestiones importantes sobre las comunidades originarias y de qué forma podemos acercarnos a sus historias.

²⁸ José Eduardo Zárate Hernández, “Del indigenismo a la indigeneidad. Los dilemas del pluralismo étnico contemporáneo” *Andamios* vol. 16, no. 40 (mayo-agosto 2019), 71.

Para poner en contexto los problemas visibilizados por las obras de los artistas, es pertinente retomar la labor de la periodista Dawn Marie Paley, cuyo trabajo ha tratado de darle sentido a “la guerra, la forma del Estado-nación y la forma actual del capitalismo y la acumulación” que propone nombrar como una “guerra neoliberal” y tiene una profunda conexión con la guerra contra las drogas, patrocinada por EE.UU., como una estrategia para mantener su poder sobre la región.²⁹ En efecto, esta guerra abrió el camino hacia nuevas formas de extractivismo que Paley relaciona con los asesinatos de líderes indígenas, activistas y periodistas que son fácilmente descartados como consecuencia del crimen organizado.³⁰ La antropóloga Rita Segato nombra esta situación como un “Segundo Estado”, es decir, una asociación mafiosa que “controla y da forma a la vida social por debajo del manto de la ley.”³¹

Recientemente, la historiadora del arte Carolyn Fornoff publicó *Subjunctive Aesthetics. Mexican Cultural Production in the Era of Climate Change* donde propone que un número importante de obras de arte y otros productos artístico-culturales hechos en México por una nueva generación, opera desde el modo subjuntivo (the subjunctive mood) para imaginar como las cosas *podrían ser* de otro modo al que son. Fornoff se concentra en cinco casos recientes para insistir en las formas en que el subjuntivo indica potencialidad y lo incierto, mientras invita “la movilización del deseo, la emoción y la imaginación para invocar un posible futuro post-extractivista”.³² Simplificando en extremo la distinción entre el modo indicativo como “el modo de la evidencia y la verdad” y el subjuntivo “que no indica un compromiso con una verdad

²⁹ Dawn Marie Paley, *Guerra neoliberal, desaparición y búsqueda en el norte de México* (México: Libertad bajo palabra, 2021), 14.

³⁰ Dawn Marie Paley, “Drug War as neoliberal Trojan horse,” *Latin American Perspectives*, 42, 5, (2015): 111. <https://www.jstor.org/stable/24574871>

³¹ Rita Laura Segato, *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de Segundo Estado* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2013), 29.

³² Carolyn Fornoff, *Subjunctive Aesthetics. Mexican Cultural Production in the Era of Climate Change* (Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press, 2024), 2.

inamovible o única”, la autora destaca el rol que ha tenido la búsqueda de la verdad en las practicas documentales y en el arte ambientalista que busca “investigar la verdad, reconstruir los eventos y ofrecer al público un cierre para hacer sentido de lo irracional”.³³ En cambio, insiste, las expresiones artísticas que operan desde el subjuntivo “más que ver al arte con un rol auxiliar, ilustrativo o didáctico para ilustrar o constatar el daño climático, la estética del subjuntivo apuesta por el potencial experimental y experiencial del arte para generar narrativas alternativas, valores, y gramáticas de pertenencia territorial”.³⁴

Por último, el académico de los estudios visuales, T.J. Demos, quien ha publicado extensamente sobre temas de ecología política, decolonialidad y prácticas documentales, apunta que un área donde se ha visto el efecto de un método de trabajo ecocrítico es en los indigenismos, un tema en boga en las artes y humanidades. Según Demos, “Resulta que muchos artistas han estado desarrollando propuestas radicales tanto para investigar críticamente los impactos ecológicos históricos y contemporáneos de la industria moderna como para generar formas alternativas de estructurar la vida y las relaciones con el mundo no humano. Un área de inspiración actual es el resurgimiento [del pensamiento político] indígena en las Américas”.³⁵

Si bien la idea de “lo indígena” no surgió de manera protagónica en mis entrevistas con los artistas, durante el desarrollo de este ensayo comenzó a aparecer como un reflejo de una situación neocolonial y un discurso que se entrelaza de manera constante en sus prácticas. Retomaré el tema más adelante ya que, al hacer una crítica del discurso colonial en estos

³³ Carolyn Fornoff, *Subjunctive Aesthetics*, 3.

³⁴ Carolyn Fornoff, *Subjunctive Aesthetics*, 4.

³⁵ “It turns out many artists have been developing radical proposals for both critically investigating the historical and contemporary ecological impacts of modern industry, and generating alternative ways of structuring life and relations to the non-human world. One area of current inspiration is the Indigenous resurgence across the Americas.” T.J. Demos y Laurie Palmer, “On Extraction”, entrevista por Elia Vargas, *State Change 02, a Living Room Light Exchange Publication*, eds. Liat Berdugo y Elia Vargas (2017), 113.

territorios, surge la necesidad de reconocer las soberanías indígenas en la producción de estos artistas vinculados directa o tangencialmente a los pueblos huave en Oaxaca y tohono o'odham en Sonora y Arizona. Conocer las formas ancestrales de relacionarse con la tierra provee una manera de relacionarse éticamente con la naturaleza, aún en el contexto de la globalización, el cambio climático y la privatización. Asimismo, la práctica de la tradición oral conlleva en sí un entendimiento de los universos epistémicos de estos pueblos que merece ser analizado en las obras revisadas aquí. Esto puede asociarse con la importancia que la socióloga Macarena Gómez-Barris otorga a la autonomía epistemológica y el conocimiento encarnado como elementos necesarios para alejarse de un paradigma de mera resistencia hacia lo potencial.³⁶ Es decir, ir más allá de la reparación de hábitats dañados y ecosistemas degradados, hacia cambios ecológicos radicales que garanticen la prosperidad de territorios y sus comunidades.

A través de narrativas enfocadas en ese reconocimiento, los artistas proponen ver hacia el pasado y los legados históricos que perduran en la memoria colectiva para socializar las demandas y la lucha por la soberanía, considerando los conocimientos ancestrales no como cuestiones remotas —sin relación con los problemas actuales—, o que sólo existen de manera aislada, sino como una forma de organización social que ofrece alternativas al capitalismo. Vale la pena recalcar que la resistencia de los pueblos originarios contra la subyugación y violenta extracción de los recursos naturales se produce desde el periodo revolucionario y da pie a las subsecuentes reformas agrarias. La conformación de terrenos ejidales será un punto clave de las obras que se exploran aquí.

³⁶ Macarena Gómez-Barris, *The Extractive Zone. Social Ecologies and Decolonial Perspectives* (Durham: Duke University Press, 2019), xv.

IV. Mitos modernos

Edgardo Aragón es originario de Ocotlán de Morelos, una población 40 kilómetros al sur de Oaxaca de Juárez. Gran parte de su producción en fotografía, pintura, video e instalación aborda las problemáticas existentes en pequeñas comunidades como la suya por los efectos de sistemas económicos y políticos globales, los cuales repercuten directamente en el escenario local. Su trabajo presenta una visión de la vida del campo en México y de qué forma los conflictos actuales responden a una serie de fuerzas externas e internas como las luchas de poder, la violencia sistémica y la injusticia social y climática. Aragón utiliza estrategias del arte conceptual así como narrativas del cine y del género documental, combinando elementos de la realidad y la ficción para revelar microhistorias y aludir al trasfondo político que atraviesa su obra. En ocasiones organiza su producción en conjuntos o trilogías, como la serie de videos *Efectos de familia* (2007-2009), *Matamoros* (2009) y *La trampa* (2011), que exploran algunos de los efectos del narcotráfico en México a partir de recuerdos y anécdotas familiares que resultan típicos para algunos sectores de la población y que recrea en estos videos (Figuras 7, 8 y 9). Desde estas obras tempranas, comienza a bosquejar los modelos que seguirá desarrollando y a plantearse el tema del paisaje como personaje.³⁷

Aragón afirma que “en mis trabajos he buscado una contraposición entre los paisajes idílicos [del Dr. Atl y de las películas de Fernando de Fuentes y del Indio Fernández de los 1930 y 1940] y los escenarios reales transformados por la miseria de un país en completo abandono”.³⁸ En la trilogía antes mencionada, por ejemplo, el artista se centra en el paisaje donde quedan las ruinas de lo que se planteó como una comunidad a desarrollar y recurre a traspasos temporales

³⁷ “Conversación entre Ruth Estevez y Edgardo Aragón”, *La Trampa/The Trap*, Luckman Gallery (California State University, Los Angeles, 2012), 83.

³⁸ “Conversación entre Ruth Estevez y Edgardo Aragón”, 83-84.

entre el pasado y el presente para complejizar la narrativa. O en *Tinieblas* (2009), quizá su obra más representativa y reconocida, juega con la noción del paisaje fracturándolo en 13 pantallas verticales que, más que mostrar el territorio, enfocan su división (Figura 10). Sobre piedras enormes que se colocan en Oaxaca para marcar los límites de una comunidad, el mismo número de músicos interpretan la marcha fúnebre del compositor guatemalteco José Arce. Los instrumentos —casi todos de viento de acuerdo con la tradición del estado, con algunas percusiones— entonan la misma melodía, con cada músico desde su propia trinchera. Con esta propuesta, Aragón desdobra el conflicto entre comunidades oaxaqueñas y alude a sus tradiciones en común. Desde este proyecto, la función narrativa y formal de la música jugará un papel fundamental en el trabajo del artista. Esta obra se ha mostrado en un gran número de exposiciones y recintos en diferentes configuraciones espaciales de los monitores, pero siempre conserva una sensación de desplazamiento y de encontrarse ante una frontera.

La gran mayoría de los videos del artista se basan en una temática social. Aragón ha dicho que intenta analizar y entender el entorno que lo rodea para cuestionarlo, y así extender esos cuestionamientos a otras latitudes.³⁹ Incluso en obras que se apoyan en una recreación de eventos por actores, la trama está basada en historias personales o familiares. Tal es el caso de *Depresión tropical* (2015-17) que fue realizado bajo comisión de Casa Gallina en Santa María la Ribera en la Ciudad de México (Figura 11). Cuenta la historia de dos habitantes de la colonia —un hijo de cafetaleros guerrerenses y un exsoldado que participó en la llamada “Guerra contra el narco” durante la presidencia de Felipe Calderón (2006-2012). En este video Aragón utiliza pantallas de teléfonos celulares, grabaciones, música y entrevistas para resaltar las experiencias

³⁹ “Tinieblas - Simón Edgardo Aragón 2008”. Video entrevista publicada por Centro Multimedia. <https://vimeo.com/18961318>

de violencia que comparten ambos hombres.⁴⁰ Este video también formó parte de la exposición *Movilizando afectos: Co-participación e inserción local, tres proyectos artísticos*, Edgardo Aragón, CADU, Rafiki Sánchez realizada en el Museo Amparo en 2018, en conjunto con otras obras realizadas para Casa Gallina.⁴¹

Para *Mesoamérica: El efecto huracán* (2015), Aragón encuentra en el Proyecto de Integración y Desarrollo de Mesoamérica —que es la puesta en marcha del Proyecto Puebla-Panamá, iniciado en el periodo del ex presidente Ernesto Zedillo, es ahora financiado por los Estados Unidos de América y supuestamente, promueve relaciones de intercambio y cooperación entre los 10 territorios/países de la región mesoamericana— una oportunidad para reflexionar sobre la industria energética en Oaxaca y, en particular, en el poblado de Cachimbo, ubicado en la frontera entre dicho estado y Chiapas. A pesar de la presencia de grandes parques eólicos en la región, el pueblo no cuenta con servicio de electricidad constante. La llegada de fuertes huracanes, año con año, contribuye a la precariedad de la situación del poblado, por lo que muchos lo han abandonado para migrar a Estados Unidos en busca de mejores oportunidades.

El video inicia con una frase sobre la conexión del mundo gracias a la tecnología, una situación que no refleja el estado de las cosas en zonas marginales alrededor del planeta, como es el caso del pueblo de Cachimbo. La frase aparece en la pantalla mientras vemos un abanico de mesa soplando las hojas de un libro abierto —*Los hombres que dispersó la danza* (1929) de Andrés Henestrosa, autor oaxaqueño que reunió en ese texto diversas leyendas zapotecas. Las referencias a los mitos huaves son el hilo conductor de la narrativa, aunque esto no será revelado

⁴⁰ “Edgardo Aragón. Depresión tropical, 2015-2017”. *InSite*. <https://insiteart.org/es/people/edgardo-aragon>

⁴¹ *Movilizando afectos: Co-participación e inserción local, tres proyectos artísticos*, Edgardo Aragón, CADU, Rafiki Sánchez, Museo Amparo, 2018. <https://museoamparo.com/exposiciones/piezas/102/movilizando-afectos-coparticipacion-e-insercion-local-tres-proyectos-artisticos-edgardo-aragon-cadu-y-rafiki-sanchez>

hasta los últimos minutos del video. A lo largo del video los habitantes locales recuentan la historia de la llegada de la industria eléctrica y cómo, a pesar de ello, no cuentan con electricidad. Aragón, quien es en ocasiones el protagonista, inicia entonces un recorrido en coche desde Ocotlán para llevar la electricidad a Cachimbo en una batería portátil. En una entrevista, afirma que se propuso “recorrer el lugar para poner interpretarlo”.⁴² El recorrido es acompañado por una voz en off que narra la historia de los pueblos originarios de Mesoamérica y su actual condición neocolonial sujeta al extractivismo, el despojo y la migración.

La narrativa se articula a través de diversos fragmentos y fuentes externas, como noticias que se escuchan en la radio o en videos de YouTube vistos en un celular, entrevistas con los locales de Cachimbo, y frases escritas en muros. La primera “historia” la escuchamos al iniciar el recorrido en el auto, de una noticia en la radio, donde se describe el entrenamiento de algunas mujeres de Cachimbo para armar e instalar paneles solares por una fundación sin fines de lucro. Las “abuelas solares” —como fueron nombradas por la prensa— viajaron a la India y, junto con mujeres de otros lugares marginales, fueron capacitadas por la Barefoot University: un programa para formar a mujeres en el campo de la ingeniería solar, fundado por Sanjit Bunker Roy.⁴³

Como testigos, los espectadores recorren el viaje en carretera hasta el pueblo a 407 kilómetros, según marca el GPS de una pantalla de celular. Aragón carga gasolina y enciende la radio. Observa los letreros que le indican que se aproxima a una zona federal. Reconoce las ruinas de la planta hidroeléctrica y los logotipos de las empresas en las turbinas eólicas en funcionamiento. Cada cientos de kilómetros nos detenemos unos segundos en el paisaje que va

⁴² *Edgardo Aragón. Mesoamérica: El efecto huracán*, Jeu de Paume, París (2016). Video consultado en <https://jeudepaume.org/en/evenement/edgardo-aragon-2/>

⁴³ “Abuelas solares de Cachimbo” en *Agua & Ambiente, La Revista de Saneamiento Ambiental en México*, publicado el 4 de enero de 2018. <https://aguayambiente.com/2018/01/04/abuelas-solares-cachimbo-chiapas-energia-solar/>

cambiando de una zona árida a los terrenos más húmedos en el Istmo de Tehuantepec, hasta llegar a la costa de la isla de Cachimbo.

A pesar de los objetivos del Proyecto Mesoamérica, éste no sirvió para ecualizar el nivel de desarrollo de los países que participan en él, incluidos los estados mexicanos de Puebla, Guerrero, Veracruz, Oaxaca, Yucatán, Campeche, Quintana Roo, Tabasco y Chiapas, y los siete países de América Central: Guatemala, Belice, Honduras, Nicaragua, El Salvador, Costa Rica y Panamá y Colombia. Como apunta el historiador Jorge Luis Capdepon, los resultados vistos hasta ahora cuestionan que el proyecto busque abatir los índices de rezago económico y social. Más bien, enfatiza Capdepon, “todo parece indicar que es uno más de los intentos por aprovechar la ubicación estratégica de la región y sus valiosos recursos naturales —forestales, minerales e hídricos—, en beneficio de las grandes potencias mundiales, sobre todo Estados Unidos”.⁴⁴ El historiador reconoce que, aunque exista un visible desarrollo de infraestructura en comunicaciones y transportes, la marginación racial, social y económica de los habitantes de la zona prevalece e, incluso, la disparidad en los índices ha aumentado. La infraestructura ha sido utilizada para explotar los recursos naturales, aun cuando la conservación del medio ambiente es un objetivo planteado del proyecto.

En algunas estructuras eólicas se observa el logo de ACCIONA Energía, la empresa que instaló y administra el complejo llamado La Ventosa y que consta de tres parques eólicos con una capacidad de 306 MW (megavatios), instalados en el Istmo de Tehuantepec desde 2011. En su sitio web, ACCIONA asegura que los parques producen electricidad “equivalente al consumo de 700,000 hogares mexicanos y que evitan una emisión anual a la atmósfera de 670,000

⁴⁴ Jorge Luis Capdepon Ballina, “Mesoamérica o el Proyecto Mesoamérica: la historia como pretexto”, *Revista Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, vol. VIII, núm. 2, (diciembre de 2010): 132.

toneladas de CO², equivalentes al esfuerzo de depuración de 33.5 millones de árboles en el proceso de fotosíntesis”.⁴⁵ ACCIONA es una empresa global fundada en 1997 —aunque su origen está en 1900 en España— y desarrolla proyectos en México desde 1948; se describen como la empresa líder en energía eólica en México, con presencia de eólicas en los estados de Oaxaca, Nuevo León y Tamaulipas. Sin embargo, como nos dicen los habitantes de la localidad cuyas voces escuchamos en la obra de Aragón, la electricidad generada en la hidroeléctrica y por las eólicas no abastecerá a los pueblos donde se encuentran. Antes de que las abuelas solares instalaran paneles en casi todas las casas en Cachimbo, ninguna vivienda contaba con electricidad. Aragón afirma que “Es algo macabro, el ponerle Mesoamérica al proyecto [de desarrollo], que en realidad lo que está haciendo es terminar de exterminar a las culturas originarias de México que pertenecieron a esta región que se llamó Mesoamérica que fue la región culturalmente más rica hasta antes de la llegada de los españoles”.⁴⁶ Sin duda, este comentario del artista no deja de lado que la misma empresa de ACCIONA sea española.

A lo largo del video, Aragón alude a los varios fracasos de la industria energética en la región. La primera es la Presa Benito Juárez, también llamada Presa El Marqués, ubicada donde se unen los ríos Tehuantepec y Tequisistlán en el municipio de Santa María Jalapa del Marqués, en Oaxaca, que fue inaugurada en 1961 por el entonces presidente mexicano Adolfo López Mateos. Según el sitio web *Environmental Justice Atlas*, un repositorio de centenares de proyectos que han causado conflictos ambientales en todo el mundo, los objetivos planteados por el Estado mexicano para la construcción de la presa fueron “el abastecimiento generalizado de agua potable a la población urbana y rural, el suministro para la industria, el desarrollo de las

⁴⁵ “Oaxaca II-III-IV. De los mayores complejos eólicos de América Latina” publicado en *ACCIONA Energía*, https://www.accionamx.com/proyectos/complejo-eolico-oaxaca/?_adin=02021864894

⁴⁶ *Edgardo Aragón. Mesoamérica: El efecto huracán*, Jeu de Paume, París (2016). Video consultado en <https://jeudepaume.org/en/evenement/edgardo-aragon-2/>

zonas de riego y el impulso económico de la región; por último, la generación de energía hidroeléctrica”.⁴⁷ No obstante, aunque el gobierno federal intentó en repetidas ocasiones impulsar el proyecto de la hidroeléctrica, argumentando que impulsaría el desarrollo económico por su aporte a la agricultura, la comunidad se opuso desde el 2003, debido a que “no estaba satisfecha por lo que recibieron a cambio de ceder sus tierras a la federación”, además de que muchos habitantes y campesinos fueron desplazados y perdieron su forma de vida y la fuente de su ingreso económico.⁴⁸ En esos años, la región era tan fértil y producía tanto cultivo que era conocida como el “Granero del Istmo” pero, con la construcción de la presa, un 35% de la población perdió sus tierras y dejaron de ser agricultores de tiempo completo. Algunos se volvieron pescadores, aunque la producción era muy baja, lo que causó que muchos de ellos emigraran a las ciudades en busca de empleo.

El sociólogo Gerardo Francisco Cabrera López relata que el proyecto de la construcción de la presa se dirigió desde el poder federal sin consultar al pueblo y que, tomando en cuenta los objetivos previstos, la presa ha fallado sustancialmente. Para su construcción se inundaron cientos de hectáreas de campos de cultivo, alterando el ecosistema y destruyendo el hábitat de especies vegetales y animales. De las 50,000 hectáreas que la presa debía irrigar, en 1997 abastecía a menos de la mitad, y 15,000 de esas estaban en el cauce del río, por lo que ya eran irrigadas antes de la construcción de la presa.⁴⁹ Para 2017, la presa estaba al 14% de su capacidad por la sequía.⁵⁰ La contención del río fue una pérdida irreparable para la comunidad.

⁴⁷ “Represa Benito Juárez, Oaxaca, Mexico” en *Environmental Justice Atlas*, actualizado por última vez el 13 de septiembre de 2016. <https://ejatlas.org/conflict/represa-benito-juarez-oaxaca-mexico>

⁴⁸ “Represa Benito Juárez, Oaxaca, Mexico”.

⁴⁹ Gerardo Francisco Cabrera López, “Xalapa del Marqués y la presa Benito Juárez. Un estudio de vida cotidiana”, tesis de licenciatura, Universidad Autónoma Metropolitana – Unidad Azcapotzalco, (1997), 56-57.

⁵⁰ Ángel Mendoza, “Jalapa enfrenta su peor crisis por sequía” *NVI Noticias*, publicado el 4 de marzo de 2017. <https://istmo.nvinoticias.com/prevencion/istmo/jalapa-enfrenta-su-peor-crisis-por-sequia/5420>

Como explicó el historiador y poeta zapoteca Víctor Vásquez Castillejos, conocido como Víctor Cata, “narran los ancianos que ese día, muchos tehuanos lanzaron flores al río y le lloraron. Lo despidieron para nunca más volverlo a ver”.⁵¹

La religión juega un papel importante en la región aún hoy, aunque, por los efectos de la migración, el cristianismo protestante es la denominación más prevalente. Tanto misioneros que van de paso como los familiares que se han ido y regresado han traído consigo vertientes como el adventismo, por lo que en *El efecto huracán* se observan diversas frases religiosas pintadas sobre muros o portones que aluden a los incrédulos o pescadores de hombres, una relación inmediata con la comunidad local. Esas “pintas” muestran cómo la comunidad huave se ha transformado, en parte por los migrantes que traen consigo ideas y creencias como el protestantismo.

A medida que avanza el trayecto en coche, se muestra el segundo proyecto energético: el parque eólico La Ventosa. Mientras observamos las aspas que giran en el fuerte viento del Istmo, escuchamos las entrevistas con los locales sobre la llegada de la industria desde el 2000. Los habitantes cuentan que el gobierno y las empresas lograron engañar a los propietarios de tierras para que las vendieran. Al principio del video vemos una eólica en fuego y más adelante el momento de una explosión en la refinería de Salina Cruz mediante una noticia que vemos en Twitter, desde un teléfono móvil. Así, vuelve a aludir al principio, para recordarnos los problemas que vienen con la instalación de estas industrias, tanto de hidrocarburos como de energías renovables.

En los siguientes minutos volvemos a ver frases escritas con tinta roja, en referencia a las pérdidas materiales y a la crisis. El corrido —que en años recientes se ha vuelto un elemento dominante en la práctica del artista, de por sí definida por la función narrativa de la música—

⁵¹ “Yudxi y los 50 años de la presa Benito Juárez” *NVI Noticias*, publicado el 12 de enero de 2011. <http://old.nvinoticias.com/74323-yudxi-y-los-50-años-de-la-presa-benito-juárez>

cuenta una historia de desgracia y afirma que “la suerte es mala conmigo”. Las escenas que recorremos nos dejan claro que las comunidades viven en situaciones precarias, valiéndose de baterías y humildes generadores o paneles solares para tener electricidad en sus casas. Sin embargo, en más de una ocasión las voces de los habitantes insisten en permanecer ahí al decirnos: “aquí es mi origen”.

Hacia el final del video, Aragón incluye la voz de un hombre de Cachimbo, leyendo un fragmento de *Los hombres que dispersó la danza*, de Henestrosa. La historia que nos lee es un extracto de “Imagen de Prometeo”:

El viento del sur venció al del sureste, y condujo las nubes hasta amontonarlas sobre nuestros campos, y la lluvia ruidosamente desató sus hilos y bajó a lavar el dolor de la tierra. La derrota de los rayos enemigos fue definitiva y el cielo no volvió a sonar porque durante toda la época desaparecieron. Los zapotecas hicieron nuevos caminos, pues los viejos se ahogaron con las lluvias y salieron del pueblo para sembrar, y la tierra, seca dos años, fecundó las semillas que en su vientre arrojaron manos agradecidas.⁵²

El cuento narra la leyenda de un joven zapoteco que se convirtió en un soldado del Dios Rayo para aprender a dominar los relámpagos y llevar la lluvia al pueblo que estaba siendo castigado por la deidad. El valiente joven arma una revuelta en el cielo y convence al viento y a los rayos para que dejen caer la lluvia sobre el pueblo que sufría hambre por la sequía. Y desde entonces, si los vientos del sur son más fuertes, los hombres zapotecas saben que la temporada de lluvias será benévola, pero si los vientos del sureste dominan, será una temporada dura.

Con este gesto, Aragón insiste en la importancia de la tradición oral, que a lo largo se ha hecho presente en las historias que cuentan los habitantes de las comunidades. En una entrevista con el artista, comentó que la selección del mito del “Prometeo moderno” en *El efecto huracán*

⁵² Andrés Henestrosa, “Imagen de Prometeo” en *Los hombres que dispersó la danza* (México: Miguel Ángel Porrúa, 2009), 44.

es intencional.⁵³ El Prometeo del mito de Henestrosa aprende a dominar el rayo, con lo que logra traer la lluvia a su pueblo, mientras que el protagonista del video de Aragón —el mismo artista— lleva la electricidad a Cachimbo en una batería portátil. Antes de que el hombre se siente a leer el fragmento del mito, conecta un ventilador de mesa a la batería portátil y lo enciende, coincidiendo con el “viento” que venció en el cuento.

Ya antes de la compilación de Henestrosa en 1929, el antropólogo Paul Radin había publicado en 1917 *El folklore de Oaxaca* y en 1926 *Huave Texts*, donde aparecen reunidos textos de las tradiciones orales de los pueblos oaxaqueños. Radin viajó a las comunidades indígenas de Oaxaca por invitación de la Escuela Internacional de Arqueología y Etnología Americanas, auspiciado por la Hispanic Society of America de Nueva York. El interés de Radin era divulgativo y lingüístico, por lo que las particularidades literarias y de estilo no se ven reflejadas en sus estudios.⁵⁴ Esto se debe, en parte, al coleccionismo etnográfico que en aquellos años marcaba el paso de los primeros antropólogos mientras la nueva disciplina se profesionalizaba.⁵⁵ Las instituciones académicas y museísticas de los Estados Unidos patrocinaban expediciones para documentar con urgencia las culturas en desaparición de los pueblos originarios americanos. En el primer número de la revista *Journal of American Folklore* de 1888, Franz Boas, considerado el padre de la antropología moderna, escribió:

Está a punto de producirse un gran cambio en la condición de las tribus indias, y lo que hay que hacer debe hacerse rápidamente. Por el bien de los indios, es necesario que se les permitan oportunidades de civilización; Por nuestro bien y por el futuro, es deseable que

⁵³ Entrevista con Edgardo Aragón, 26 de noviembre de 2022.

⁵⁴ Regina Lira y Fernando Eslava, “Sesión de escucha. Carl Lumholtz en el Gran Nayar”, Fonoteca Nacional de México, 14 de diciembre 2022, <https://www.youtube.com/live/XtKt7aUhstM?si=9GljKLTANiU2EOxK>

⁵⁵ Regina Lira Larios, “Carl Lumholtz y la objetualización de la cultura indígena en la Sierra Madre Occidental”, *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México* 50, Instituto de Investigaciones Históricas, (2015), 8–27. <http://dx.doi.org/10.1016/j.ehmcm.2015.08.001>

quede una historia completa de lo que han sido desde que su pintoresca y maravillosa vida que pronto será absorbida y perdida en la uniformidad del mundo moderno.⁵⁶

Fue así que, para los investigadores europeos y norteamericanos, registrar y coleccionar los mitos de los pueblos originarios era visto como una cuestión de archivo, un compendio de documentos escritos, grabaciones de cantos hechas en fonógrafos, y fotografías. La socióloga y poeta Elisa Ramírez Castañeda escribió sobre este hecho:

Los indios se convierten en objeto de museos, en tema de estudio y análisis. Radin y Boas sientan las bases de la investigación etnográfica y recopilan minuciosamente la cultura de los indios, que traducen palabra por palabra, con afanes de rescate, como medida de emergencia ante culturas que se desvanecen. Los fotógrafos brindan sus servicios a la nueva disciplina para constatar tipos físicos, fenotipos raciales, curiosidades destinadas a desaparecer.⁵⁷

En su labor profesional, Ramírez ha realizado la misma tarea, pero sabiendo que las culturas y sus testimonios no desaparecen. Su tesis de licenciatura se enfocó en la tradición oral de los huaves, recopilando los cuentos de San Mateo del Mar, y recientemente publicó un compendio de cuatro volúmenes, titulado *Tradición oral indígena mexicana*, donde reúne los mitos, héroes, animales y otros personajes que conforman el rico y variado acervo cultural de los pueblos indígenas.⁵⁸ La diversidad en las historias y en cómo se cuentan refleja que la tradición oral sigue viva y vigente y transmitiéndose de generación en generación.

El documental *Gente de mar y viento* (2016) presenta a algunos habitantes del pueblo donde la empresa Acciona ha instalado el enorme parque eólico. Mediante entrevistas, los

⁵⁶ “A great change is about to take place in the condition of the Indian tribes, and what is to be done must be done quickly. For the sake of Indians, it is necessary that they should be allowed opportunities for civilization; for our sake and for the future, it is desirable that a complete history should remain of what they have been since their picturesque and wonderful life soon to be absorbed and lost in the uniformity of the modern world.” ‘On the field and work of a journal of American folklore’ en *Journal of American Folklore*, vol. 1, no. 1 (1888): 6. <https://www.jstor.org/stable/532881>

⁵⁷ Elisa Ramírez Castañeda, “Fotografía indígena e indigenista” en *Ciencias* 60-61 (2000-2001): 121.

⁵⁸ Elisa Ramírez Castañeda, *Tradición oral indígena mexicana* (4 vols.) (México: Pluralia, 2014).

locales relatan cómo la empresa se alió con algunos individuos para realizar la labor de convencer a más miembros de la comunidad de firmar un contrato que los desfavorecía. Dirigido por Ingrid Fabián González, el documental, en español y zapoteco, se centra en la capacidad de los habitantes locales de defender su territorio, aunque algunos de los habitantes confiesen que ya han vendido sus tierras o piensan hacerlo para poder asegurar el futuro de sus descendientes.

Por otra parte, en 2015 Laureana Toledo (Ixtepec, Oaxaca, 1970) realizó el video experimental *No con una explosión*, formado por una selección de negativos de 35 mm digitalizados y acompañados de la canción *Bad Mood*, de Mick Jones. Las imágenes que aparecen en el video parecen sugerir una amalgamación de los años de 1907 y 2007, pues se repiten escenas fotográficas del mismo lugar. En la publicación de *La tierra baldía* en 2022 Toledo regresa al tema del Istmo de Tehuantepec, lugar de donde es originaria. Este libro funge como un compendio de artículos temáticos escritos por diferentes autores que reflexionan sobre el extractivismo y el desarrollo del Istmo.

Como describe la curadora Heidi Ballet en la publicación para la exposición de *Mesoamérica: El efecto huracán* en el Jeu de Paume, el uso que Aragón da a los paisajes se ha comparado con la teoría del paisaje llamada *fûkeiron*.⁵⁹ Descrita inicialmente por un grupo de críticos del cine en Japón alrededor de 1970, describe un estilo de mirar al paisaje como una expresión del poder establecido.⁶⁰ Según los críticos, no es necesario retratar a un cuerpo policiaco o políticos para dar ese contexto, sino que es posible verlo mediante encuadres del paisaje que representan ese poder estatal y que en ocasiones se use el contexto histórico como un

⁵⁹ Edgardo Aragón. *Mésoamérique: l'effet ouragan*, Jeu de Paume, París (2016), 58-59.

⁶⁰ Franz Prichard, "Introduction to 'City as Landscape' (1970) by Matsuda Masao (1933-2020)", *ARTMargins* 10 (2021): 62.

texto que aparece en la pantalla o a modo de voz en off.⁶¹ Los paisajes de Aragón, incluso aquellos encuadres de la vida cotidiana, nos recuerdan que Cachimbo es un lugar sin electricidad, desprovisto de cualquier infraestructura de apoyo, con carreteras de tierra y sin reconstrucción alguna después de los huracanes recientes.

Andrea García Cuevas ha escrito sobre el uso del paisaje en las obras del artista. Su postura se centra en el uso que hace Aragón de la cartografía y los mapas para trazar territorios y regiones sacudidas por la violencia.⁶² Para la muestra de *El efecto huracán* en el Jeu de Paume, espacio para el que fue comisionado en 2016, se mostraron también una serie de mapas intervenidos por el artista (Figuras 12 y 13). Las marcas de Aragón incluyen colorear cada estado según el control de los diversos partidos políticos y cárteles de drogas, identificar la región de trabajo del Proyecto Mesoamérica, trazar la ruta del tren que acerca a los migrantes a la frontera desde Centroamérica e incluso la propia ruta que toma el protagonista del video.

El efecto huracán fue parte del ciclo de exposiciones *Notre Océan, Votre Horizon* [Nuestro océano, tu horizonte], la edición 9 del programa *Satellite* del recinto, con la intención de mostrar artistas de otras regiones para diversificar su agenda por intereses políticos o ideológicos. De acuerdo con su curadora, Ballet, propone yuxtaponer el océano, como algo que todos compartimos, y el propio horizonte, que está condicionado por nuestra propia experiencia y contexto, con la intención, dice, de provocar que veamos una situación desde otro punto de vista.⁶³ Desafortunadamente, Aragón recibe pocas invitaciones para participar en exposiciones en

⁶¹ Conor Bateman, “The Hills Have Ideologies: The Fûkeiron Tradition in Japanese Landscape Cinema”, *4A Papers*, issue 5, 4A Centre for Contemporary Asian Art, <https://4a.com.au/articles/the-hills-have-ideologies-the-fukeiron-tradition-in-japanese-landscape-cinema>

⁶² Andrea García Cuevas, “Cartografías del conflicto: Una mirada al paisaje, la memoria y la violencia en México a partir de la obra de Edgardo Aragón”, Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2020.

⁶³ *Edgardo Aragón. Mesoamérica: El efecto huracán*, Jeu de Paume, París (2016). Video consultado en <https://jeudepaume.org/en/evenement/edgardo-aragon-2/>

el país, por lo que desde muy temprano en su carrera, ha mostrado en Estados Unidos y en Europa más a menudo. Aun así, resulta pertinente mencionar que Aragón no participa de esa orientación de algunos artistas mexicanos de producir obras que satisfagan los intereses exóticos de los centros europeos y estadounidenses. Según afirmó el artista en un panel público: “Muchas veces prevalece esta fantasía de que los pueblos indígenas son superiores en cierto sentido porque están en mejor contacto con los espacios naturales, pero esto se cae a pedazos cuando conoces un lugar que está completamente derrotado como el sur de México, donde probablemente hay muchas comunidades con una política organizada, pero siempre habrá quien estará dispuesto a poner en prenda su propia cultura”.⁶⁴

Los modelos de artista-político de Aragón son Rodolfo Morales (1925-2001) y Francisco Toledo (1940-2017), oaxaqueños que encontraron una manera de relacionarse con su comunidad y trascender esa separación de ser solo o simplemente artistas. Sin duda, el mismo Aragón busca ser coherente con su propuesta. En los últimos años, el artista ha empezado a desarrollar un proyecto musical que escribe y produce corridos sobre historias mexicanas. Su perspectiva es que es a través de la música que la sensibilidad artística puede ir más allá y alcanzar otros públicos y dejar otros mensajes.

Por último, a partir del cierre del Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (MACO) en 2021 por supuestos adeudos y demandas laborales, Aragón se ha involucrado como vocero para asegurar su supervivencia. Desde 1992, el museo ha sido un recurso esencial pues mostraba a artistas contemporáneos locales e internacionales, además de albergar una colección. Aragón se pregunta: “¿porque la cargada violencia del peso del Estado contra un grupo pequeño de artistas que tienen bajo su resguardo el MACO y no contra un aparato corporativo cultural emanado de

⁶⁴ “El arte de lo (im)posible. Arte contemporáneo y geopolítica”, Feria Internacional del Libro 2023, *FIL Pensamiento*. Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=K9Nlm6tUluQ>

los faltantes fiscales de la nación? [...] Estoy tramitando amparos contra órdenes de aprehensión por el delito de promover, resguardar y exhibir arte contemporáneo.”⁶⁵ Este recinto resulta un espacio clave para el artista, pues fue aquí donde por primera vez experimentó el encuentro con el arte contemporáneo. Los artistas y agentes culturales que se han asociado luego de su cierre tienen el objetivo de recuperar la colección de arte y asegurar un recinto para su continuación.

⁶⁵ Edgardo Aragón, “MACO: las revoluciones suceden, no se coreografían” *Revista Cubo Blanco*, julio 6, 2023. <https://www.cuboblanco.org/revista/maco>

V. Topografía de la inmensidad

Miguel Fernández de Castro es un artista originario de Altar, un pequeño poblado que se ha vuelto pasaje para los migrantes mexicanos y centroamericanos que buscan cruzar a los Estados Unidos. Esta concentración ha significado la reciente llegada de carteles y grupos criminales, que buscan controlar el flujo de personas y bienes. Sin embargo, el poblado cuenta una historia más extensa, pues es uno de los poblados donde viven, aún hoy, miembros de los tohono o'odham, grupo indígena de la zona del desierto de Sonora pero que también abarca áreas de Arizona. La ascendencia del mismo artista resulta de la mezcla entre los rancheros que llegaron para trabajar la tierra y la población indígena local.⁶⁶ Cuando se dibujó la frontera que separa México y Estados Unidos, algunas comunidades quedaron separadas y se dificultó su paso entre ambos países, imposibilitando la continuación de una tradición que les permite hacer el mejor uso del clima y los recursos naturales.

En este territorio complejo se desarrolla el trabajo de Fernández de Castro que, aunque retrabaja constantemente los mismos temas, va cambiando su enfoque, el proceso de investigación que cada proyecto requiere y su resultado final, entre fotografía, video, escultura, el archivo y la escritura. En todos los casos, le interesa examinar como las economías extractivas y criminales transforman física o materialmente un territorio, según las propias palabras del artista. Lo mismo considera su relación con el Land Art —con su método de recorrer y explorar territorios en una fase inicial para recopilar el material que trabajará en su estudio— al tiempo que intenta ir más allá de sus límites, noción que veremos más adelante.

En los últimos años, su investigación ha estado enfocada en la presencia ilegal de la minera Penmont en el ejido El Bajío, en Sonora. La investigación resultó en un video titulado

⁶⁶ “Interview with Miguel Fernández de Castro” *Ballroom Marfa*, 2019.

The Absolute Restoration of All Things (2022), que desarrolló en colaboración con la antropóloga Natalia Mendoza Rockwell (Ciudad de México, 1981), quien también se dedica a investigar la historia del desierto sonorense. Aunque la investigación de siete años les llevó a estudiar el ecosistema de la zona, su historia y los recursos materiales y minerales que se concentran en el área, para su presentación en una exposición del mismo año, Fernández de Castro y Mendoza se enfocaron en el caso judicial que el ejido presentó ante el Tribunal Unitario Agrario. Su proyecto analiza el daño que Penmont provocó en el ecosistema y el fallo del Tribunal, para que la minera restablezca el paisaje y la flora, fauna y el suelo a su estado original antes de su intervención. Un punto clave de este proyecto es precisamente el cruce disciplinar con la antropología, las leyes y la topografía, entre otros campos como la justicia social y ecológica.

La antropóloga Natalia Mendoza se ha dedicado a investigar y cuestionar el modo en que esta alianza entre diferentes actores ha afectado la región de Sonora, comenzando con los inicios del movimiento agrarista en los años setenta. Según Mendoza, quien realiza trabajo de campo en el territorio sonorense desde 2005, y visita el ejido del Bajío regularmente desde 2017, el conflicto en El Bajío es único, ya que los ejidatarios lograron no sólo expulsar a la minera de su territorio, sino ganar la demanda contra la empresa y obtener un juicio del Tribunal Agrario que la obliga a restaurar sus tierras. La autora analiza el complejo entramado de normas legales e ilegales que se desenvuelven por la disputa de control sobre las tierras, los recursos minerales y las protecciones estatales y del crimen organizado. Mendoza explora las similitudes entre los conceptos de la plaza y la concesión, donde “ambas implican derechos temporales para la explotación de un bien público y permiten la descomposición ficticia de territorios en partes

diferenciadas que se capitalizan por separado como recursos minerales, tierras o rutas de contrabando”.⁶⁷

El Bajío nace como ejido en 1971 mediante la resolución firmada por el entonces presidente Luis Echeverría, que otorgó poco más de 21,000 hectáreas a 77 demandantes. En 1997 aparece la primera mina en el territorio, conocida como La Herradura y desde entonces empezaron a percibirse los problemas de contaminación por polvo. La minera Penmont—parte de Grupo Peñoles, empresa mexicana fundada en 1887, y Fresnillo PLC, que en 2008 se convierte en la primera empresa mexicana en cotizar en la Bolsa de Valores de Londres— tomó posesión de las tierras del ejido de manera ilegal, engañando a los propietarios. Las minas Soledad y Dipolos exacerbaron los problemas medioambientales por lo que, en 2009, un grupo de ejidatarios presentaron una demanda que en 2014 resolvieron a su favor.

De acuerdo con las estimaciones de los abogados del ejido, Penmont debe regresar a favor del ejido cerca de 8,000 kilos de oro y 4,000 de plata o, de no reintegrar las cantidades que se estima extrajeron durante sus 16 años de actividad, tendrían que pagar al ejido 350 millones de dólares, que corresponde al pago de las rentas no cubiertas por el uso ilegal de los terrenos. El tribunal también extiende la sentencia para la reparación del daño patrimonial al ejido, entre otros conceptos, la remediación del sitio, la flora, fauna y entorno en general.⁶⁸

Para dar cuenta del caso de El Bajío, Fernández de Castro y Mendoza utilizan fragmentos seleccionados de *New Trails in Mexico. An Account of One Year's Explorations in North-*

⁶⁷ Natalia Mendoza, “Depoliticizing conflict in Sonora, Mexico: (Il)legality, territory and the continuum of violence” en *European Review of Latin American and Caribbean Studies / Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*, No. 112 (2021): 119.
<https://www.jstor.org/stable/10.2307/48658262>.

⁶⁸ Fernando Gutiérrez, “El Bajío, un pobre y olvidado ejido rico” *Dossier Político*, publicado el 4 de julio de 2014.
<https://www.dossierpolitico.com/vernoticiasanteriores.php?artid=176332&relacion=&tipo=Noticias&categoria=1>

Western Sonora, Mexico, and South-Western Arizona, 1909-1910 (1912), de Carl Lumholtz, explorador que recorrió el territorio y documentó los paisajes y la presencia de recursos naturales. La escritura de viajes es un formato que se popularizó durante la época colonial e imperialista, puesto que permitía a las potencias globales crear un imaginario del territorio conquistado. Los exploradores europeos y norteamericanos pretendían revelar nuevos territorios al oeste y al sur, describiendo en detalle las riquezas que observaban, las poblaciones nativas y cómo podrían explotarse o modernizarse.

La estructura del video corresponde a las etapas por las que pasó El Bajío en su lucha contra la minera, pero también, el orden del viaje de exploración que se implica en el texto de Lumholtz. La primera parte se titula “PROSPECTING” y muestra vistas aéreas de la mina a cielo abierto y su lugar dentro del paisaje. Mientras observamos la escala de los daños por el desplazamiento de toneladas de tierra, escuchamos a una voz en *off* leer fragmentos directamente de *New Trails*. Lumholtz revela que se encuentra en el distrito de Altar por encargo de unos amigos influyentes que quieren evaluar el prospecto de hacer negocios en esta región árida que, aunque desconocida, se encuentra en la frontera con Arizona. Lumholtz, quien había hecho sus primeros viajes a México entre 1890 y 1898 para conocer las cavernas donde habitaban los tarahumaras y recorrer la Sierra Madre Occidental, ahora tenía un encargo más pragmático: identificar las minas de oro que podrían ser explotadas. Lumholtz adelanta algunos datos, pero, al no ser un especialista, se limita a hacer algunas observaciones:

Sólo la superficie de los diferentes placeres se ha agotado, y no hay duda de que en el distrito queda una extensión considerable de territorio que algún día será explotado científicamente. Las minas de oro son del tipo bonanza y, aunque los depósitos son notablemente ricos, me siento incapaz de dar una opinión sobre si allí se encontrarían minas realmente grandes. La región desértica occidental de Altar ha sido poco explorada por el buscador, y no sería aconsejable aventurar una profecía en este momento.⁶⁹⁼

⁶⁹ “The surface merely of the different placers has been exhausted, and there is no doubt that in the district a considerable extent of country is left which will some day be scientifically exploited. The gold mines

Esta introducción puede entenderse como una declaración de principios en la que Lumholtz sigue el modelo del libro de viajes y sus descripciones reflejan la noción romántica del explorador del paisaje. Sin embargo, también desenmascara al proyecto como parte de un deseo colonial, imperialista y extractivista de expansión.

La segunda sección es “WAR” y tiene un tono más acechante. La voz en *off* repite una lista de fechas y eventos trágicos que han aquejado a la comunidad, desde enfermedades y condiciones climatológicas, hasta conflictos internos o con otros pueblos vecinos. Las imágenes de esta sección muestran las condiciones del territorio hoy: Fosas clandestinas, osamentas humanas, restos de ropa y botes de agua vacíos revelan al territorio como zona de paso de migrantes, un hecho que Fernández de Castro ha tratado en otras obras. La descripción de Lumholtz menciona que los tohono o’odham registraban los sucesos haciendo una marca en un palo de madera donde cada marca indica un evento. En esta sección vemos también dos dibujos en piedra o petrograbado de los tohono. El efecto amenazante de este capítulo es enfatizado con imágenes siniestras pero cotidianas de esas geografías que aluden a la migración o a las fosas clandestinas, y la narración nos recuerda que siempre ha sido una zona plagada ilegalidad, corrupción y tragedia. El trabajo de Natalia Mendoza se ha enfocado en hacer análisis sobre estos temas, como se mencionó más arriba.

La tercera y última sección se centra en la cuestión de la restauración. Detrás de la palabra “RESTORATION” vemos un grupo de aves volando en círculo, movimiento que es replicado en la siguiente secuencia con la tauna, un pequeño molino activado por un motor

are of the bonanza type and, although the pockets are remarkably rich, I feel incompetent to give an opinion as to whether really great mines would be found there. The western desert country of Altar has been little explored by the prospector, and it would not be advisable to venture a prophecy at this time.” Carl Lumholtz, *New Trails in Mexico. An Account of One Year's Explorations in North-Western Sonora, Mexico, and South-Western Arizona, 1909-1910* (Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1912), 183.

eléctrico, que muele las rocas entre sí para después lavar el lodo y amalgamar el metal con mercurio. La inclusión de estas escenas parece sugerir un retorno a estos modos de minería artesanal, mismos que proveían a los habitantes de un sustento económico. Aunque la tauna en esta escena es activada con un motor, es un instrumento artesanal que solía ser usado con la ayuda de un burro.

La narración en este capítulo refiere al encuentro de Lumholtz con un altar que describe meticulosamente. Mientras, vemos el proceso de producción de un antimonumento que los ejidatarios y Fernández de Castro han construido en el centro de la mina desocupada. La escultura fue realizada *in situ* con tierra del pozo, y tiene la forma de un cubo perfecto con una placa donde se lee:

Entre 2010 y 2013, la empresa Penmont Mining extrajo ilegalmente 236.709 onzas de oro, según sus propios informes. Para ello, volaron y trasladaron 10.833.527 toneladas de piedra.

La sentencia del Tribunal Unitario Agrario del Distrito 28, emitida el 8 de diciembre de 2014, obliga a Penmont a devolver el oro extraído, que tendría la forma de un cubo de 70 x 70 x 70 centímetros y un valor de 436 millones de dólares.

—Ejido El Bajío
Febrero 2022

Según el artista, el antimonumento *in situ* tiene la intención de funcionar como un altar o un símbolo del duelo que atraviesan los ejidatarios, antes de que cualquier restauración del territorio sea posible. La estructura de tierra compactada en forma de un cubo perfecto, hace alusión a las formas y métodos del Land Art de los 1960 y 1970. Predominantemente generado en los Estados Unidos, el Land Art puede pensarse, entre muchas otras ideas y facetas, como otra forma del imperialismo y expansión americanos, mediante el cual los artistas ocupan territorios abiertos lejos de las urbes. También puede ser visto como un llamado de emergencia ante las primeras señales de alerta sobre el cambio climático, aunado a la contra cultura norteamericana.

Sin embargo, esos artistas no agotaron sus posibilidades, pues se enfocaron sobre todo en la causa y el efecto de sacar el arte del espacio de la galería (la dialéctica de afuera-adentro y la idea del sitio-no sitio de Robert Smithson), en apartarse de la idea del objeto de arte como algo comodificable que puede ser comprado y vendido (en que se enfocan tanto Smithson como Michael Heizer con su “The work of art is *not* put *in* a place, it is that place.”), o en plantearse como un espacio de juego o azar (como Walter de Maria). Fernández de Castro se muestra crítico del movimiento, pues considera que son argumentos únicamente del mundo artístico y del minimalismo sin considerar que las tierras en que instalaban sus obras contaban una historia antes de su llegada.⁷⁰

En efecto, estos problemas se quedaron al margen de lo que realmente se planteaban aquellos primeros artistas con el Land Art. Como escribe Anne Wagner:

Una razón para volver a Holt y Heizer, Oppenheim y Smithson es porque su testimonio registra el surgimiento de una serie de problemas y cuestiones que no han desaparecido. Hablan de la nueva y compleja espacialización del arte desde los años 60 y de las complicaciones resultantes de dónde y qué es la obra de arte. La espacialización no es lo mismo que la globalización, aunque las dos nociones han estado claramente conectadas en los últimos años, tal vez de manera engañosa.⁷¹

Lo que el Land Art inició en el circuito del arte —una consciencia sobre el espacio donde encontramos la obra de arte y el efecto que esto produce— no lo replicó en el terreno de la teoría crítica o del reconocimiento de tierras (Land Acknowledgment), tan de moda en el discurso museístico actual, que se queda lejos de reconocer las historias de esas tierras. Para Fernández de

⁷⁰ Entrevista con Miguel Fernández de Castro, 18 de abril de 2023.

⁷¹ “One reason to turn back to Holt and Heizer, Oppenheim and Smithson is because their testimony registers the emergence of a set of problems and issues that have not gone away. They speak to the complex new spatialization of art since the ’60s and to the resultant complications of where and what the artwork is. Spatialization is not the same as globalization, though the two notions have clearly been connected in recent years—perhaps misleadingly.” Anne M. Wagner, “Being There: Art and the Politics of Place”, *Artforum* (verano 2005), 264-269. Consultado en <https://www.artforum.com/features/being-there-art-and-the-politics-of-place-171617/>

Castro, la forma cúbica del antimonumento crítica ese problema del Land Art, pues la forma y su placa se aseguran de recordar que “no está en medio del vacío”.⁷²

El tajo con más de 500 metros de profundidad alteró la percepción que los locales tenían de la minería artesanal que ellos realizaban con picos y palas. Ahora, el paisaje desplazado refleja el nivel de extracción industrial acometido y sus efectos aún no terminan de ser comprendidos. Como apuntan Fernández de Castro y Mendoza:

El oro difuso corresponde a otro tipo de poder, el que ya ha penetrado en cada partícula de la tierra; y que está en todas partes, pero al mismo tiempo invisible. El poder construido sobre la explotación del oro difuso exige que olvidemos todo lo que alguna vez existió. Borra imágenes y formas, y busca reemplazar colinas, animales, arroyos y plantas con figuras abstractas de riqueza generada. En las regiones donde abunda, proliferan las desapariciones forzadas.⁷³

Las secciones del video (Prospecting, War y Restoration) emulan en cierto sentido la misión del viaje exploratorio de Lumholtz. Visto a través de los fragmentos de *New Trails in Mexico*, presentan una especie de cronología. Luego de la exploración y de hacer una evaluación del territorio, se harían los planes para que los inversionistas americanos compraran tierras y comenzaran a extraer los recursos minerales.

Al principio del video aparece la pregunta que ocupó a los artistas detrás de *The Absolute Restoration of All Things*: ¿Cómo podría restaurarse un territorio cuyas tierras han sido vaciadas y desplazadas? Como explican los artistas en la hoja de sala que acompañaba la exhibición del video, desde la llegada de la minera Penmont extrajeron más de 236,709 onzas de oro (6710 kilogramos), retirando para ello 10,833,527 toneladas de tierra, y desplazando la geografía del ejido.⁷⁴ La minería a cielo abierto es altamente perjudicial ya que, para extraer minerales que se

⁷² Entrevista con Miguel Fernández de Castro, 18 de abril 2023.

⁷³ Miguel Fernández de Castro y Natalia Mendoza, *The Absolute Restoration of All Things*, Storefront for Art and Architecture, hoja de sala de la exhibición (2022).

⁷⁴ Miguel Fernández de Castro y Natalia Mendoza, *The Absolute Restoration of All Things*.

encuentran relativamente cercanos a la superficie de la tierra, se necesita dinamitar, mover y contaminar cientos de toneladas de tierra. En este caso, el recurso del oro se encuentra disperso en partículas invisibles dentro de piedras y sólo puede obtenerse mediante el uso de cianuro.

La resolución del Tribunal Unitario Agrario obligó a la empresa a “restaurar íntegramente el ecosistema que prevalecía en el lugar, con sus cerros, montañas, agua, aire, flora y fauna que existían antes”. Según Fernández de Castro y Mendoza, esta sentencia crea una especie de ficción legal, un conjuro imposible de cumplir pues no es posible determinar cuál es el estado original o puro del territorio y más aún, cómo podría Penmont rectificar el daño hecho.⁷⁵

Como acertadamente enfatiza el crítico literario Brahim El Guabli, “La minería altera el tiempo geológico y ninguna cantidad de fondos de recuperación o arquitectura creativa lograrán jamás restaurar lo que Penmont destruyó en su misión de búsqueda de oro”.⁷⁶ Aun así, Fernández de Castro y Mendoza coinciden en la importancia que tuvo el juicio para marcar un precedente y visibilizar el poder que tiene una comunidad organizada. Este tipo de transformaciones en la capacidad legal de un tribunal o estado para pronunciarse respecto a problemas medioambientales es reciente. Como indica T.J. Demos, “Ha habido un incremento de desarrollos legales, políticos y culturales interrelacionados en las Américas que vinculan a los movimientos indígenas, los activistas políticos y los artistas preocupados por la ecología, y las teorías legales y filosóficas en torno al discurso de los derechos a la naturaleza”.⁷⁷ En el caso del

⁷⁵ Entrevista con Miguel Fernández de Castro, 18 de abril de 2023.

⁷⁶ “Mining disrupts geological time, and no amount of remedial funds or creative architecture will ever succeed at making whole what Penmont destroyed in its gold-seeking mission,” Brahim El Guabli, “Saharanism in the Sonoran”, *The Avery Review* 58 (octubre 2022) <https://averyreview.com/issues/58/saharanism-in-the-sonoran>.

⁷⁷ “[...] There has been an intensity of interrelated legal, political, and cultural developments in the Americas that link Indigenous movements, political activists and ecologically-concerned artists, and legal and philosophical theories around rights-to-nature discourse” T.J. Demos, “Rights of Nature: The Art and Politics of Earth Jurisprudence” en *Rights of Nature: Art and Ecology in the Americas* (Rotterdam: Nottingham Contemporary, 2015).

Bajío, el tribunal ordenó a la minera Penmont “el inmediato restablecimiento de las cosas al estado que guardaban dentro de las unidades parcelarias” de las tierras de uso común del ejido, “con sus cerros, montes, aguas, aire, flora y fauna que antes existían, libre de toda contaminación provocada en forma directa o indirecta” por los trabajos de la minera o de terceros.⁷⁸ Para Fernández de Castro y Mendoza, el lenguaje radical —aunque poco factible— del pronunciamiento del tribunal agrario es crucial.

Este énfasis en el aparataje legal hace recordar el proyecto de 2014 de Ursula Biemann y Paulo Tavares titulado *Forest Law* [Selva jurídica]. El video de dos canales muestra entrevistas con algunos habitantes del pueblo Indígena Kichwa de Sarayaku que interponen una demanda contra el gobierno de Ecuador ante la Corte Interamericana de Derechos Humanos. Para el pueblo, la selva es una entidad viva, un territorio inmensamente rico en biodiversidad y en recursos minerales y petróleo con la que conviven los habitantes en una relación dinámica y estable. La demanda capturó la imaginación global y estos artistas lograron representar estas relaciones entre los habitantes y al bosque, que “ejemplar por no pretender co-optar o idealizar sistemas de conocimiento indígenas y por acompañar la lucha con sus sujetos de estudio”.⁷⁹

Hacia el final del video, aparece la fotografía de una mujer tohono cribando oro, con un saguaro joven a su lado, tomada del texto de Lumholtz que contiene unas pocas fotografías en blanco y negro. Según el artista, la edad aproximada del cactus sería de unos 15 años. Fernández de Castro la contrapone con una imagen actual del que podría ser el mismo saguaro 112 años después. Detrás, el paisaje cambió de manera radical por la mina. En la narración, un canto o

⁷⁸ Acuerdo del Tribunal Unitario Agrario del Distrito 28 (2014), artículos cuarto y quinto.

⁷⁹ [These projects are] “exemplary for their refusal to co-opt or idealize Indigenous knowledge systems, and for ‘standing with’ their subjects.” En T.J. Demos, *Decolonizing Nature. Contemporary Art and the Politics of Ecology* (Londres: Sternberg Press, 2016), 24.

presagio nos regresa al principio, cuando Lumholtz no se atrevió a “aventurar una profecía en este momento”. La voz en off lee un fragmento del texto de Lumholtz:

‘Por tu fuerza —dice dirigiéndose al búho como si estuviera presente— vienen todas las nubes que hay, todos los vientos que hay, todos los relámpagos, todos los truenos. No importa cuán ancha sea la tierra, las nubes tocan todos los lados. No importa cuántas sierras haya, las nubes las cubren a todas, ni importa cuántos pequeños arroyos haya uno al lado del otro, las nubes los cubren todos. Cuando cae la lluvia, la inundación arrastra la arena y los troncos sueltos y los palos y las ramas caídas. Las nubes y el viento se levantan y se detienen en el oeste, desde donde la lluvia se esparce sobre esta pobre tierra. ¿Cuándo volveremos a ver esto?’⁸⁰

Según el texto de Lumholtz, este canto sucede en el contexto de un festival de los tohono donde se comparte vino hecho del saguaro y los ancianos y hombres cantan para invocar la lluvia. Además de los cantos, los ancianos también deben soplar sobre algunas piedras calientes y levantar plumas de ave hacia el cielo. Lumholtz confiesa que el ritual para provocar la lluvia le parece ridículo y que incluso se tiene que esforzar para no reír. Escribe “Respecto a la relación del hombre con la naturaleza, los indígenas no han, desde el descubrimiento de América, aprehendido nada ni olvidado nada, y tomará muchos siglos para que eso suceda”.⁸¹

Sin embargo, el artista cambio un pequeño elemento del texto en el video. Ya que este fragmento se escucha cuando vemos la fotografía de la mujer cribando oro, el canto se lee como si lo dijera ella, como una especie de presagio del futuro. Para enfatizar esta idea, Fernández de Castro decidió componer un díptico formado por la fotografía de la mujer tohono con la

⁸⁰ “‘Through your strength,’ he says addressing the owl as if present ‘come all the clouds that are, all the winds that are, all the lighting, all the thunder. It matters not how wide the earth is, the clouds touch all sides. It matters not how many sierras there are, the clouds cover them all, nor does it matter how many small arroyos there are side by side, the clouds cover them all. When the rain comes down, the flood carries along the sand and the loose trunks and the sticks and the fallen branches. The clouds and the wind get up and stop in the west, whence the rain spreads over this poor earth. When shall we see this again?’ Carl Lumholtz, *New Trails in Mexico*, 59-60.

⁸¹ “In regard to man’s relations to nature, the Indians have, since the discovery of America, learned nothing and forgotten nothing, and it will take many centuries to change their mode of thinking”, Carl Lumholtz, *New Trails in Mexico*, 55.

fotografía del saguaro, a manera de insinuar que el cactus ha sido testigo del paso de los vientos, las lluvias y los cambios al paisaje (Figura 14).

Fernández de Castro y Mendoza presentaron su propuesta expositiva en Storefront for Art and Architecture en la ciudad de Nueva York como parte del ciclo curatorial *Building Cycles* que considera la construcción como un lugar y un proceso. Además del video aquí descrito, incluyó otras comisiones como diagramas, un foto mural intervenido, objetos de la mina, un facsímil del juicio del tribunal señalando frases claves, y el molde con que se realizó el antimonumento al fondo de la mina, esto, con la intención de conectar ambos sitios en otro gesto al Land Art. Así, la exposición pretende ir más allá de las nociones del programa para examinar la determinación de una comunidad por definir los usos de su territorio y salvaguardar el ecosistema. En 2023, Kadist adquirió la obra para su colección, como una videoinstalación que incluye el video y el molde usado para el antimonumento.⁸²

En obras anteriores, Miguel Fernández de Castro representa paisajes similarmente áridos y sin ley. *Caborca* (2018) es un video multicanal que reúne paisajes de rancherías cercadas, casas y carros casi derruidos, y brechas, todo sin la presencia humana, aunque aludiendo a ella pues en algunas tomas se levanta humo negro, producto de la quema de basura (Figura 15). En algunos fragmentos aparecen dos hombres cribando tierra con una máquina. Cada movimiento suyo o de las camionetas que circulan en las brechas levanta polvo al ambiente, sugiriendo que la tierra en estos lugares no tiene dueño, que la propiedad es efímera, o que para producir algo hay que destruir otra cosa. En *Grammar of Gates*, video de 2019, al artista combina fragmentos de la película *Geronimo Jones* (1970), con imágenes del paisaje tomadas con drones que muestran las rutas de contrabando de drogas y una recitación de frases extraídas de *A Practical Spanish*

⁸² “Miguel and Natalia Fernández de Castro and Mendoza. The Absolute Restoration of All Things” Kadist, <https://kadist.org/work/the-absolute-restoration-of-all-things/>

Grammar for Border Patrol Officers (Figura 16). Hace alusión a la complicada historia de la frontera entre México y Estados Unidos, que separó las tierras ancestrales de la nación Tohono O'odham, en los ahora estados de Sonora y Arizona. Esto provocó que la migración estacional que practicaban los pueblos sea complicada y controlada a través de los distintos puntos de acceso en la frontera. Fernández de Castro dedica *La erosión de los dominios* (2020-2021) al caso del puerto San Miguel, uno de tres cruces fronterizos (Figura 17).

Actualmente, Fernández de Castro y Natalia Mendoza colaboran en un proyecto que pretenden fundar en el desierto de Altar en Sonora. Llamado *Archivos de la erosión*, fungirá como una biblioteca que resguarde material de archivo sobre la región y sus comunidades, además de colaborar con instituciones interesadas para difundir las historias locales que a menudo son pasadas por alto en favor de repetir la ya sabida historia de la migración, el tráfico de drogas y el crimen organizado. Para el artista, quien ha acompañado y realizado trabajo con la comunidad de Madres Buscadoras en Sonora, el trabajo con las comunidades se ha dado de forma natural, pero también, reconoce, que la única manera de volver al arte algo no extraíble, es volviéndolo parte de la propia práctica y compartir su historia con lo que está pasando ahí.⁸³

La misma Mendoza tiene amplia experiencia en cuanto a los archivos y la historia oral. Su tesis de licenciatura en relaciones internacionales por el Colegio de México fue publicada como *Conversaciones en el desierto* en 2008, con una segunda edición en 2017.⁸⁴ El texto es una compilación de relatos e historia que los locales de Altar contaron a Mendoza para describir los cambios que trajo la cultura del narcotráfico en la comunidad. Mendoza relata esas historias como otra forma de archivo que, aún ahora, sigue abriéndose y nutriéndose de su trabajo local.

⁸³ Entrevista con Miguel Fernández de Castro, 18 de abril 2023.

⁸⁴ Natalia Mendoza, *Conversaciones en el desierto. Cultura y tráfico de drogas* (México: CIDE, 2017).

VI. Consideraciones finales

I.

En los últimos años, se ha vuelto innegable que nos dirigimos hacia un colapso climático con consecuencias ineludibles para todas las formas de vida. Ante la proliferación reciente de un llamado a imaginar “otros mundos posibles”, dentro del discurso del arte y la literatura contemporáneos, visualizados mediante escenarios futuristas utópicos o distópicos, destacan los proyectos que enfocan una mirada del momento presente, con las huellas del pasado visibles, aunque sin aludir necesariamente a ellas como parte de un archivo sedimentado, cerrado y, por lo tanto, lleno de potencialidades. Como he demostrado en este ensayo, una característica clave de las investigaciones de Edgardo Aragón y Miguel Fernández de Castro es su compromiso con un entendimiento de la historia social donde tienen lugar problemáticas de nuestro presente.

En estas obras se expone una necesidad urgente de cambiar de rumbo y deshacernos de la larga historia de subyugación de la naturaleza, históricamente relegada al estatus de meros “recursos naturales” disponibles para una explotación infinita, al menos en la historia de la civilización occidental. El colonialismo sedimentó esa noción, e incluyó además a toda una clase de personas como sujetos colonizables, de modo que tanto personas como la naturaleza quedaron al servicio del proyecto de acumulación llamado modernidad o progreso. El capitalismo, la injusticia ambiental, y el extractivismo ha provocado la acumulación desigual del capital a nivel global. Según un informe de 2022, en la actualidad, la mitad más pobre de la población recibe el 8.5% de los ingresos mundiales, mientras que el 10% más rico de la población mundial absorbe el 52%.⁸⁵ En este sentido, la ecología política está integralmente conectada con la historia

⁸⁵ “World Inequality Report 2022” *World Inequality Lab* (2022), 10.

colonial, del mismo modo que la colonización implicó la aceleración hacia un cambio climático destructivo.

Como hemos visto, Aragón y Fernández de Castro retoman estos textos históricos para replantearlos y volver a contarlos desde el presente, colapsando tiempos y espacios en un esfuerzo por imaginar esos cuentos de antaño. Esta estrategia les permite establecer una posición secundaria y dejar que las historias de esas comunidades nos interpelen. La antología de Andrés Henestrosa sirve como una fuente primaria al reunir la multitud de cuentos zapotecos que relatan las observaciones de los huaves y los tohono o'odham sobre los patrones cíclicos del clima y cómo modifican el paisaje. Estos fragmentos, que se leen como presagios u oraciones, parecen contar también la historia paralela de resistencia que han soportado estas poblaciones indígenas. Al recontextualizar los textos en el momento presente, Aragón y Fernández de Castro logran reescribir la distancia que separa a los antepasados de las comunidades y a los habitantes actuales. Este ensayo tiene como objetivo explorar cómo estos artistas retoman las historias arraigadas en la tierra, los poemas y las tradiciones orales de las comunidades indígenas para resaltar la circularidad del tiempo y el poder que podría tener para sus luchas actuales.

En *Mesoamérica: El efecto huracán*, Aragón realiza entrevistas a los habitantes locales que año con año han visto sus casas y terrenos destruidos luego de la temporada de huracanes, un efecto que es exponenciado por la falta de electricidad en la región, a pesar de contar con parques eólicos. Por su parte, *The Absolute Restoration of All Things* utiliza las notas de viaje del explorador y etnógrafo noruego Carl Lumholtz reunidas en *New Trails in Mexico* para narrar la llegada de los empresarios estadounidenses a la región de Sonora una vez descubiertas las minas. Esa estrategia imperialista es vista hoy en las empresas multinacionales como Penmont, que ocupan y extraen ilegalmente el oro con minas a cielo abierto. Para ello utilizan sustancias

altamente tóxicas como el cianuro y el mercurio, además de grandes cantidades de agua extraída de pozos profundos o de reservas de aguas fósiles, provocando escasez para los habitantes y para la flora y fauna de la región.

Asimismo, buscan recopilar las historias de sus comunidades desde un lugar más autorreflexivo y responsable, de modo que plantean sus obras como críticas al entendimiento globalizado del colapso climático y de las formas de medir su avance desde la mirada de occidente o los países del Norte global. Aunque la academia norteamericana ha hecho de la ecocrítica un campo importante de estudio, a menudo se observan las problemáticas que busca reflejar desde una mirada global y centrada en la modernidad. Lo que buscan hacer Aragón y Fernández de Castro es mostrar que esas problemáticas no empezaron con la incursión de las eólicas, las concesiones mineras y el proceso de modernización de México, sino que tienen fuertes precedentes tanto en la colusión de la antropología y el colonialismo, como en la continuidad de las políticas de marginación de las poblaciones originarias y explotación del medio ambiente del estado nación moderno. Recurrir a la historia oral y a micronarrativas de resistencia y denuncia que recopilan, sus trabajos plantean una crítica a los estragos que ha dejado el desarrollo industrial a partir de su contexto local y tomando en cuenta su pasado colonial. Así, pasan de pensar en la crisis climática en un sentido abstracto a abordar sus problemáticas tangibles y cómo pueden ser visibilizadas por artistas cuando están íntimamente ligados con las comunidades que padecen sus consecuencias.

II.

Este ensayo es un primer momento de un proyecto que potencialmente incluye a otras artistas trabajando de maneras similares. Tania Ximena (Puebla, 1985) ha trabajado durante años

con el pueblo de Esquipulas Guayabal en Chiapas para documentar la cosmogonía zoque y su relación con el volcán Chichón. Su video *Cerro del encanto* (2017) retrata a los viejos del pueblo relatando sus mitos mientras sus manos trazan las formas de sus casas, sus calles y sus iglesias sepultadas por la erupción del volcán en 1982. Para el video de *Especies carismáticas* (2018), Julieta Aguinaco (Ciudad de México, 1983) conversó durante años con los habitantes del Desierto del Vizcaíno en Baja California Sur, y Río Lagartos, en Yucatán, ambos sitios con una economía basada en el ecoturismo, la pesca y la extracción de sal. Las entrevistas que condujo se condensan en dos personajes que conversan sobre si el futuro es evolución o extinción. Desde 2019, Adriana Salazar (Bogotá, 1980) trabaja con habitantes de los alrededores del Lago de Texcoco para entender cómo ha ido cambiando el paisaje y bajo qué voluntad produciendo una extensa serie de obras y objetos además de una *Enciclopedia de Cosas Vivas y Muertas* que intenta reinterpretar ese lugar. Adela Goldberg (Ciudad de México 1979) utiliza puestas en escena para recordar o rearticular sucesos que han sido borrados por la historia oficial, colaborando con las comunidades en videos, acciones o performances.

Pretendo seguir desarrollando este proyecto a la par de mis propias investigaciones en diversos ejes. Por una parte, continúo explorando esta propuesta y a las artistas mencionadas anteriormente para articular una propuesta expositiva o publicación. Me interesa seguir explorando lo que puede aportar la lectura de obras de arte desde su crítica al manejo de la crisis ambiental y la injusticia social y qué casos traer un texto histórico o literario puede suponer un aporte interesante. Asimismo, sigo revisando la literatura sobre los archivos. En particular, me interesa el trabajo de Michelle Caswell, profesora de los estudios archivísticos en la University of California Los Angeles. Su libro reciente *Urgent Archives. Enacting Liberatory Memory Work*

(2021) me parece sumamente útil para abordar el trabajo de restauración hacia territorios, comunidades y culturas.⁸⁶

Por otra parte, sigo estudiando las ideas del antropólogo mexicano al que Fals Borda menciona en diversos textos, Guillermo Bonfil Batalla, que no logré cubrir en este ensayo. Sus artículos sobre el “indio” en América me han servido de guía para pensar en la imagen del indígena en los murales realizados en México en las décadas de 1940 y 1950, pero también las representaciones abigarradas de los Chicanos en Los Angeles en los Estados Unidos. Más adelante pretendo examinar la mirada de artistas mestizos, chicanos y aquellos que estudiaron en el extranjero al considerar la identidad indígena. Por último, me interesa explorar la noción de la auto-etnografía, el estudio o observación crítica de las experiencias vividas y la relación de esas experiencias con conceptos culturales, políticos y sociales más amplios, como una herramienta para afilar o exaltar nuestra sensibilidad como investigadores o artistas. Mi propia crianza binacional me coloca en un eje útil para continuar en la exploración de estas perspectivas.

III.

Desafortunadamente, cada vez es más difícil para los artistas contemporáneos “acertar” en los proyectos que deciden participar, y para los curadores ofrecer una propuesta que estimule a todo el público. Definir cómo y cuándo es adecuada o necesaria una postura crítica y política, se vuelve crecientemente más imposible, incluso para los artistas. A lo que me refiero con este punto, que es crucial, es que el público especializado gusta de reprobar proyectos, exposiciones y obras que no van de acuerdo con lo que determinan adecuado según los debates o modas en turno. Y que el público general a menudo cancela gestos artísticos que no logra comprender o

⁸⁶ Michelle Caswell, *Urgent Archives. Enacting Liberatory Memory Work* (Nueva York, Routledge, 2021).

dimensionar del todo, sesgándose, de nuevo, por criterios que no necesariamente aplican en el trabajo artístico. Aunque reconozco que una consideración crítica es indispensable, en algunas ocasiones estos públicos no logran conocer el trabajo previo o la investigación del artista, que busca poner sobre la mesa otro punto de vista diferente al común. Como resultado, sucede que a menudo los debates más acalorados dentro de un cierto circuito artístico se basan en un juicio sobre si las representaciones de lo marginal son las suficientes o las adecuadas o, dicho de otro modo, si las obras, los artistas o los temas son merecederos.

Mediante su práctica y su trabajo artístico, Edgardo Aragón y Miguel Fernández de Castro insisten en actuar políticamente y desde sus contextos. Así, ponen de relieve las exigencias del momento presente en lo local para repercutir, ojalá, en lo global, que va más allá de los discursos que imperan en redes sociales y revistas de crítica autocomplacientes. A través de sus obras adoptan posturas críticas y anuncian ante el mundo el estado de las cosas con el fin último de que el arte pueda servir como herramienta de transformación social. Aun así, reconozco (y ellos admiten) que recurren aún a la visualidad colonizadora, retomando su lenguaje y códigos. Como afirma Ariella Azoulay,

Sostengo que la fotografía fue moldeada por y en un mundo en el que los derechos imperiales prevalecían sobre todos los otros [...], se requiere un proceso intencional de desaprendizaje, retirada o renuncia, y esto a menudo no es suficiente mientras se siga interactuando con las plataformas imperiales existentes que son la norma. No podemos pretender que la fotografía se inventó en un mundo diferente a aquel en el que se normalizaron la esclavitud, el colonialismo, la expropiación y la apropiación.⁸⁷

⁸⁷ “I contend that photography was shaped by and in a world in which imperial rights prevailed over others. If one is a member of an imperial state or power, the default is the exercise of these rights. Otherwise, an intentional process of unlearning, withdrawal or renunciation is required, and this is often not enough, as long as one continues to engage with existing imperial platforms that are the norms. We cannot pretend that photography was invented in a different world than the one in which slavery, settler colonialism, expropriation and appropriation were normalized.” Ariella Azoulay, “Unlearning Imperial Sovereignities.” Fotomuseum Winterthur, October 24, 2018. Comentario publicado por la autora el 21 de noviembre de 2018. Consultado en <https://www.fotomuseum.ch/en/2018/10/24/unlearning-imperial-sovereignities/>

En el proceso de escritura de este ensayo, me percaté que sucede algo similar con la teoría del arte. A pesar de mi interés en indagar en el contexto local y ubicar publicaciones con conocimientos situados, la falta de acceso y mi propio entrenamiento en la historia del arte occidental en los Estados Unidos, me resultó prohibitiva. Por ello aplaudo el trabajo que realizaron las investigadoras Deborah Dorotinsky y Rían Lozano para editar el compendio de artículos que conforman *Culturas visuales desde América* (2022) de reciente publicación por la Universidad Nacional Autónoma de México.⁸⁸ Este tipo de publicaciones son necesarias pues ponen al alcance una gran diversidad de artículos y perspectivas que de otra forma sería imposible conocer.

IV.

En los últimos años, Aragón y Fernández de Castro se han volcado en proyectos que se ocupan de recuperar la memoria, resguardar espacios museísticos y sus colecciones, documentar procesos históricos, y conformar archivos comunitarios o locales. Edgardo Aragón lo aborda desde distintos frentes. Por una parte, está en proceso de producir un disco musical de corridos que compuso en colaboración con letristas y músicos mexicanos, que traten sobre las historias de migrantes y las comunidades binacionales que surgen con estos desplazamientos. Desde sus primeros videos, la música ha sido un componente esencial de su obra, que ahora toma un papel protagonista. La Recia del Sur es el nombre de la banda que ha conformado con el músico Israel Rosales Villegas. Según el artista “Los corridos narran historias de muerte, todos los protagonistas han fallecido. El corrido mexicano forma parte del soundtrack global del capitalismo tardío, el cual se enfoca en personas que el sistema considera desechables. Los

⁸⁸ Deborah Dorotinsky Alperstein y Rían Lozano, editoras. *Culturas visuales desde América*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2022.

corridos de La Recia del Sur son corridos post neoliberales.”⁸⁹ Aragón afirma que el éxito de la música regional en Estados Unidos y en el escenario global tiene que ser con la reinvención en la mezcla de lo rural y lo urbano en la música y el ritmo, pues asegura que el contenido de sus letras existe desde grupos como Los Tigres del Norte, que iniciaron desde 1968.

Miguel Fernández de Castro ha trabajado directamente con archivos, como en 2012 con el proyecto de *La Postal* de Terremoto, una exposición titulada *Involuntary Archives. On the Theatre of Surveillance*, donde superponía imágenes sobre una gigantografía del paisaje desértico para cuestionar la representación de la frontera entre México y Estados Unidos por las instituciones policiales americanas. Revisando múltiples archivos en Sonora y Arizona, Fernández de Castro recobró ciertas imágenes y las reprodujo en distintos formatos en tamaño de postales, para “revelar cuán inesperado y arbitrario puede ser un archivo institucional, al tiempo que exhibe el carácter burocrático rutina que sustenta la violencia estatal en la frontera y las formas en que las instituciones policiales usan su autoridad para dictar cómo se representan la frontera y la ilegalidad.”⁹⁰ Su proyecto *Archivos de la erosión* pretender recopilar la historia de Altar y del desierto sonorense con el propósito de educar a las poblaciones vecinas al otro lado de la frontera, pues pretenden colaborar con la Universidad de Arizona y su Southwest Center.

En otro proyecto en curso, Fernández de Castro retoma un proyecto anterior, *Licked Time* (2016), que son rocas de sal que los animales que deambulan por el desierto chupan por su alto contenido mineral (Figura XXX). Al lamer constantemente una misma área en la roca, quedan marcas y huellas, que el artista ha expuesto como objetos esculturales. Ahora, Fernández de Castro pretende construir una enorme pared de sal para que los animales regresen a la zona, pues

⁸⁹ Nota de Instagram de Edgardo Aragón. Publicado el 29 de marzo de 2024.
<https://www.instagram.com/reel/C370PzxOMm5>

⁹⁰ Miguel Fernández de Castro, “*Involuntary Archives. On the Theatre of Surveillance*”. Página web del artista. <https://www.miguelfernandezdecastro.com/involuntaryarchives>

han sido desplazados desde hace años. Espera que las huellas que dejen a su paso sirvan de recordatorio de la condición natural del territorio, una otra forma del archivo.

Lo que todos estos proyectos tienen en común es que las y los artistas se acercan a las comunidades desde una posición recíproca y no extractiva, proponiendo en su lugar un acercamiento desde el momento presente mediado por el cuerpo y la propia agencia como lugar de enunciación. Sus voces son un reflejo de la mirada crítica que los artistas buscan representar. En este ensayo, he buscado cuestionar qué posibilidades de decolonizar nuestra relación con la naturaleza se vislumbra desde la práctica del arte contemporáneo. Este grupo de artistas y obras me permitió identificar cuestiones que permiten complicar y nutrir las metodologías de la ecocrítica y las estrategias decoloniales que hemos pensado hasta ahora, para enfatizar las historias de resistencia y cambio radical. Las obras contemplan las consecuencias no deseadas de los intentos de la humanidad de controlar y gestionar la naturaleza, así como los fines de tales esfuerzos. Así, con este ensayo pude pensar en nuestras vidas materiales y su relación frente al colapso climático, y cuestionar cómo las imágenes representan el enfoque de nuestra mirada mientras protegemos, alteramos y extraemos de la tierra.

VII. Bibliografía

- Aragón, Edgardo, *Edgardo Aragón. Mésoamérique: l'effet ouragan*, Jeu de Paume, París (2016).
- . *La Trampa/The Trap*, Luckman Gallery, California State University, Los Angeles, 2012. Catálogo de exhibición.
- Andermann, Jens. *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2018.
- Azoulay, Ariella. “Unlearning Imperial Sovereignities.” Fotomuseum Winterthur, October 24, 2018. <https://www.fotomuseum.ch/en/2018/10/24/unlearning-imperial-sovereignities/>.
- Bateman, Conor, “The Hills Have Ideologies: The Fûkeiron Tradition in Japanese Landscape Cinema”, 4A Papers, issue 5, 4A Centre for Contemporary Asian Art, <https://4a.com.au/articles/the-hills-have-ideologies-the-fukeiron-tradition-in-japanese-landscape-cinema>
- Bourdieu, Pierre, “Participant Objectivation”, *Journal of the Royal Anthropological Institute* 9 (2003): 281–294.
- Cabrera López, Gerardo Francisco, “Xalapa del Marqués y la presa Benito Juárez. Un estudio de vida cotidiana”. Tesis de licenciatura, Universidad Autónoma Metropolitana – Unidad Azcapotzalco, 1997.
- Capdepon Ballina, Jorge Luis, “Mesoamérica o el Proyecto Mesoamérica: la historia como pretexto”, *Revista Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, vol. VIII, núm. 2, diciembre de 2010.
- Caswell, Michelle. *Urgent Archives. Enacting Liberatory Memory Work*. Nueva York, Routledge, 2021.
- Clark, Timothy. *Ecocriticism on the Edge. The Anthropocene as a Threshold Concept*. Londres: Bloomsbury, 2015.
- Demos, T.J., “Rights of Nature: The Art and Politics of Earth Jurisprudence” en *Rights of Nature: Art and Ecology in the Americas*. Rotterdam: Nottingham Contemporary, 2015.
- Dorotinsky Alperstein, Deborah, y Rían Lozano, editoras. *Culturas visuales desde América*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2022.
- Ejército de Liberación Zapatista, “Cuarta Declaración de la Selva Lacandona”, 1 de enero de 1996. Tomado de <https://radiozapatista.org/?p=20287>

- El Guabli, Brahim, “Saharanism in the Sonoran”, *The Avery Review* 58 (octubre 2022) <https://averyreview.com/issues/58/saharanism-in-the-sonoran>.
- Fals Borda, Orlando, “Por la praxis: el problema de cómo investigar la realidad para transformarla”, *Simposio Mundial de Cartagena: crítica y política en ciencias sociales*. Bogotá: Punta de Lanza – Universidad de los Andes (1977). Consultado en: <http://www.ts.ucr.ac.cr/binarios/pela/pl-000411.pdf>
- . “Orígenes universales y retos particulares de la IAP”. *Análisis Político* 38 (1999). Consultado en: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/anpol/article/view/79283/70535>
- Fernández de Castro, Miguel. “Interview with Miguel Fernández de Castro” *Ballroom Marfa*, 2019.
- Fernández de Castro, Miguel y Natalia Mendoza, *The Absolute Restoration of All Things*, Storefront for Art and Architecture, 2022. Hoja de sala.
- Fornoff, Carolyn. *Subjunctive Aesthetics. Mexican Cultural Production in the Era of Climate Change*. Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press, 2024.
- Foster, Hal, “The Artist as Ethnographer”, *The Return of the Real*. Cambridge: MIT Press, 1996.
- Freire, Paulo. *Pedagogía del oprimido*. Trad. Jorge Mellado. México: Siglo Veintiuno Editores, 2005.
- García Cuevas, Andrea, “Cartografías del conflicto: Una mirada al paisaje, la memoria y la violencia en México a partir de la obra de Edgardo Aragón”, Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2020.
- Glotfelty, Cheryll y Harold Fromm, eds. *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1996.
- Gómez-Barris, Macarena, *The Extractive Zone. Social Ecologies and Decolonial Perspectives*. Durham: Duke University Press, 2019.
- Gomides, Camilo, “Putting a New Definition of Ecocriticism to the Test: The Case of ‘The Burning Season’, a Film (Mal)Adaptation”, *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment ISLE* Vol. 13, No. 1 (invierno 2006).
- Granés, Carlos, “Las contradicciones del pensamiento decolonial”, *Letras Libres*, 1 de julio de 2022. <https://letraslibres.com/revista/las-contradicciones-del-pensamiento-decolonial/>
- Guber, Rosana. *La etnografía: Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011.

Gudynas, Eduardo, “El Nuevo Extractivismo Progresista,” *El Observador del Observatorio Boliviano de Industrias Extractivas* 8 (2010): 1-10.

———. “Extractivismos: el concepto, sus expresiones y sus múltiples violencias”. *Papeles de relaciones ecosociales y cambio global*, 143 (2018), 62.

Heffes, Gisela. *Políticas de la destrucción / Poéticas de la preservación. Apuntes para una lectura (eco) crítica del medio ambiente en América Latina*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo, 2013.

———. “Introducción. Para una ecocrítica latinoamericana: entre la postulación de un ecocentrismo crítico y la crítica a un antropocentrismo hegemónico”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 40, No. 79 (2014), pp. 11-34.
<https://www.jstor.org/stable/43854807>

———. *Visualizing Loss in Latin America: Biopolitics, Waste, and the Urban Environment*. Cham, Suiza: Palgrave Macmillan, 2023.

———. “Aprender de la bioecocrítica en el centro de las humanidades ambientales: entrevista a Gisela Heffes”. Entrevista por Sofía Rosa y Azucena Castro. *Humanidades: Revista de la Universidad de Montevideo*, no 13, (2023): 193-202. <https://doi.org/10.25185/13.8>

Henestrosa, Andrés. *Los hombres que dispersó la danza*. Ciudad de México: Miguel Ángel Porrúa, 2009.

Hughes-Watkins, Lae’l, “Moving Toward a Reparative Archive: A Roadmap for a Holistic Approach to Disrupting Homogenous Histories in Academic Repositories and Creating Inclusive Spaces for Marginalized Voices”, *Journal of Contemporary Archival Studies*, Vol. 5, Article 6 (2018).

Kadist Coleccion. “Miguel and Natalia Fernández de Castro and Mendoza. The Absolute Restoration of All Things” <https://kadist.org/work/the-absolute-restoration-of-all-things/>

Katzeman, Aaron. “Burning the American Flag Before the World. Ecologies of Abolition and Demilitarisation in Hawai’i”, *Third Text*, 36:6 (2022), 603-629.
<https://doi.org/10.1080/09528822.2022.2149993>

León, Christian. “Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales”, *Aisthesis*, núm. 51 (2012).
<http://revistaaisthesis.uc.cl/index.php/rait/article/view/274/257>

Lira Larios, Regina. “Carl Lumholtz y la objetualización de la cultura indígena en la Sierra Madre Occidental”, *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México* 50, Instituto de Investigaciones Históricas, (2015), 8–27.
<http://dx.doi.org/10.1016/j.ehmcm.2015.08.001>

- Lira Larios, Regina y Eslava, Fernando. “Sesión de escucha Carl Lumholtz en el Gran Nayar”, Fonoteca Nacional de México, 14 diciembre 2022.
<https://www.youtube.com/live/XtKt7aUhstM?si=vDQLX3eH5j982y2L>
- Lumholtz, Carl. *New Trails in Mexico: An Account of One Year's Exploration in North-Western Sonora, Mexico, and South-Western Arizona, 1909-1910*. Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1912.
- Malinowski, Bronisław. *Argonauts of the Western Pacific: An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*. Long Grove, Illinois: Waveland, 1922.
- Mendoza, Natalia, “Depoliticizing conflict in Sonora, Mexico: (Il)legality, territory and the continuum of violence” en *European Review of Latin American and Caribbean Studies / Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*, No. 112 (2021), 117-136.
<https://www.jstor.org/stable/10.2307/48658262>.
- Morton, Timothy, *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge: Harvard University Press, 2007.
- Ochoa, Ursula, “Sembrar la duda. Indicios sobre las representaciones indígenas en Colombia. Entrevista a María Wills” *Artishock. Revista de arte contemporáneo*, 19 de febrero de 2024. <https://artishockrevista.com/2024/02/19/sembrar-duda-indigenas-colombia/>
- Paley, Dawn Marie. “Drug War as neoliberal Trojan horse” *Latin American Perspectives*, 42, 5, (2015), 109–132. <https://www.jstor.org/stable/24574871>
- . *Guerra neoliberal, desaparición y búsqueda en el norte de México*. México: Libertad bajo palabra, 2021.
- Prichard, Franz, “Introduction to ‘City as Landscape’ (1970) by Matsuda Masao (1933-2020)”, *ARTMargins* 10 (2021): 60-66.
- Quijano, Aníbal, “Descolonialidad del poder: El horizonte alternativo” en *La colonialidad del poder*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2017.
- Radin, Paul. *El folklore de Oaxaca*. Escuela Internacional de Arqueología y Etnología Americanas / The Hispanic Society of America, 1917.
- Ramírez Castañeda, Elisa, “Fotografía indígena e indigenista” en *Ciencias* 60-61 (2000-2001).
- Rifkin, Mark. *Beyond Settler Time*. Durham: Duke University Press, 2017.
- Segato, Rita Laura, *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de Segundo Estado*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013.

Slovic, Scott, “Ecocriticism: Containing Multitudes, Practicing Doctrine” en *The Green Studies Reader: From Romanticism to Ecocriticism*, ed. Laurence Coupe. Londres: Routledge, 2000.

Steffen, Will, Paul J. Crutzen, y John R. McNeill. “The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature?” *Ambio* 36, no. 8 (2007): 614–21. <http://www.jstor.org/stable/25547826>.

Vargas, Elia. “On Extraction, An Interview with T.J. Demos and Laurie Palmer”, en *State Change 02, a Living Room Light Exchange Publication*, eds. Liat Berdugo y Elia Vargas (2017), 114-117.

Wagner, Anne, “Being There: Art and the Politics of Place”, *Artforum* (verano 2005), 264-269. <https://www.artforum.com/features/being-there-art-and-the-politics-of-place-171617/>

“On the field and work of a journal of American folklore” en *Journal of American Folklore*, vol. 1, no. 1 (1888), 3-7. <https://www.jstor.org/stable/532881>

“Tate appoints two new curators specialising in ecology and First Nations and Indigenous Art”, Tate, comunicado de prensa, 31 de agosto 2023, <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/tate-appoints-two-new-curators-specialising-in-ecology-and-first-nations-and-indigenous-art>

VIII. Apéndice de imágenes

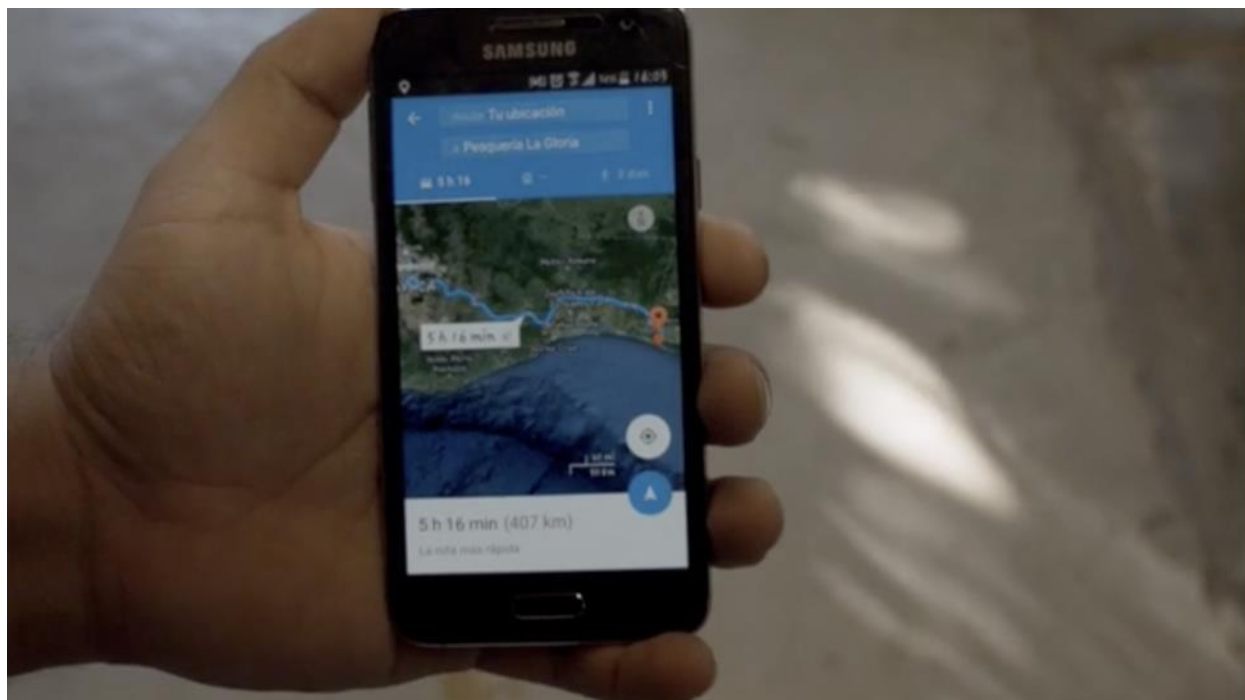


Figura 1. Edgardo Aragón, *Mesoamérica: El efecto huracán*, 2015, video, audio, 15 min. Una producción del Jeu de Paume y el CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux.



Figura 2. Edgardo Aragón, *Mesoamérica: El efecto huracán*, 2015. Detalle.

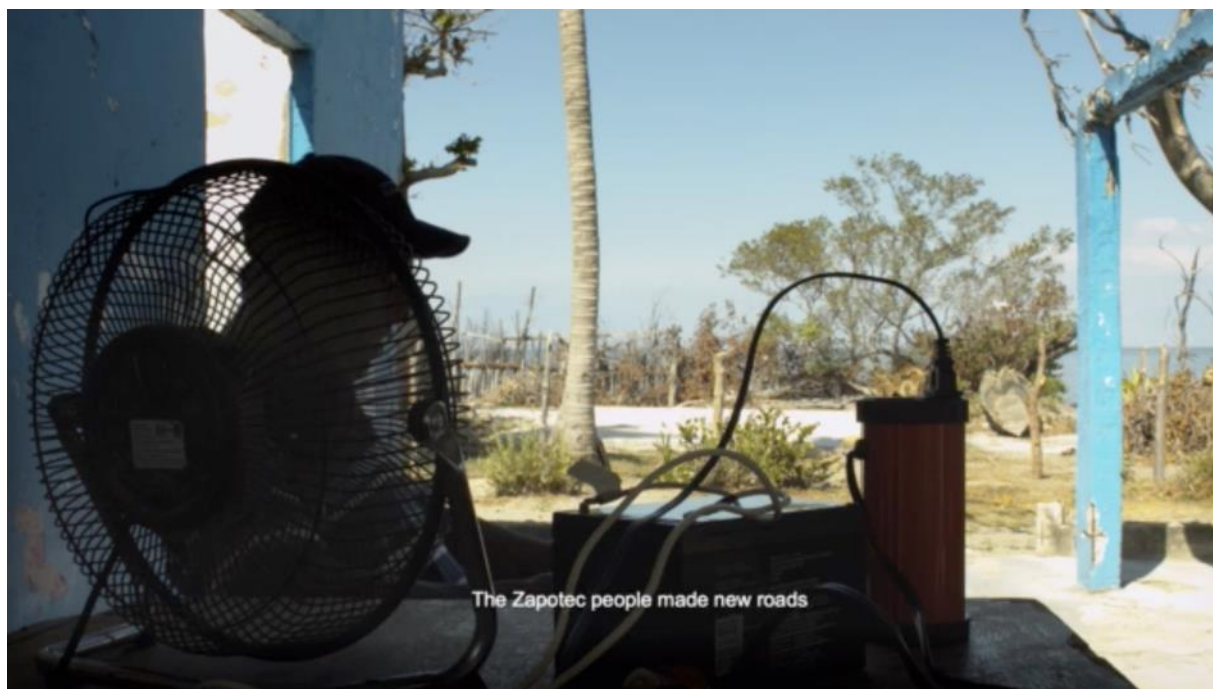


Figura 3. Edgardo Aragón, *Mesoamérica: El efecto huracán*, 2015. Detalle.



Figura 4. Miguel Fernández de Castro y Natalia Mendoza, *The Absolute Restoration of All Things*, 2022, instalación de video, audio, 08:53 min. Comisionada por Storefront for Art and Architecture, Nueva York.



Figura. 5. Miguel Fernández de Castro y Natalia Mendoza, *The Absolute Restoration of All Things*, 2022. Detalle.

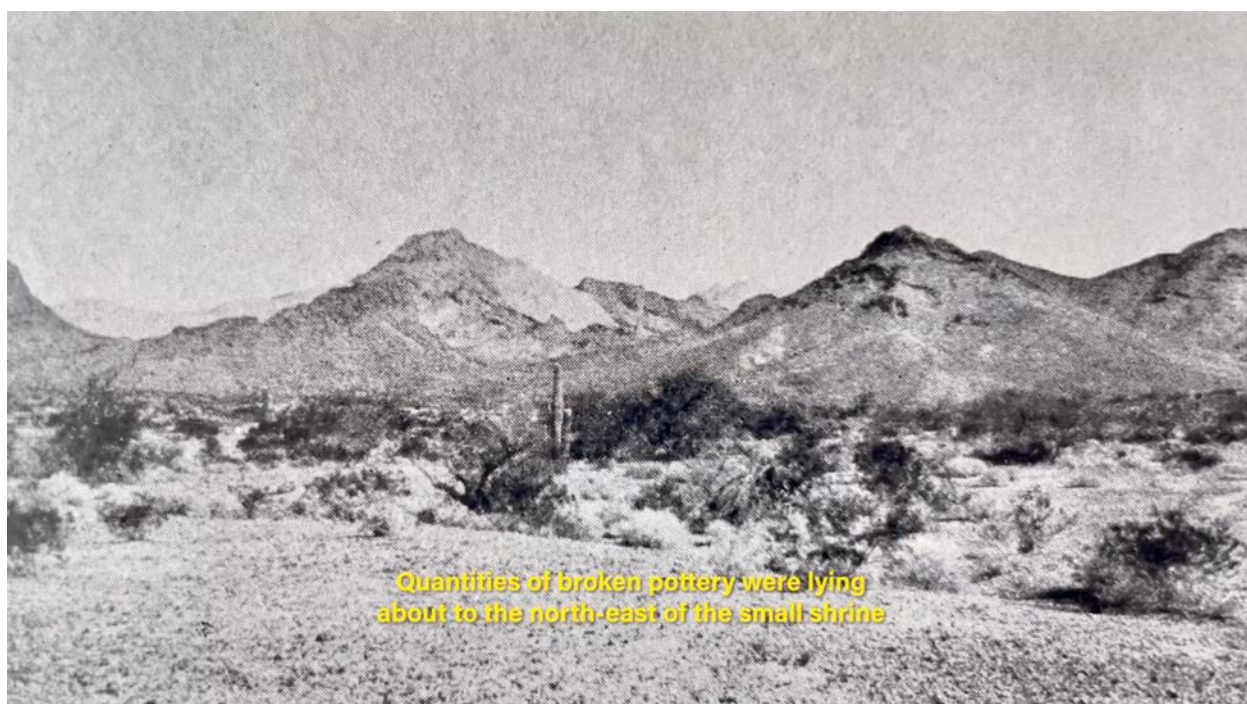


Figura. 6. Miguel Fernández de Castro y Natalia Mendoza, *The Absolute Restoration of All Things*, 2022. Detalle.



Figura 7. Edgardo Aragón, *Efectos de familia*, 2007-2009, video, audio, trece canales, 27:41 min.

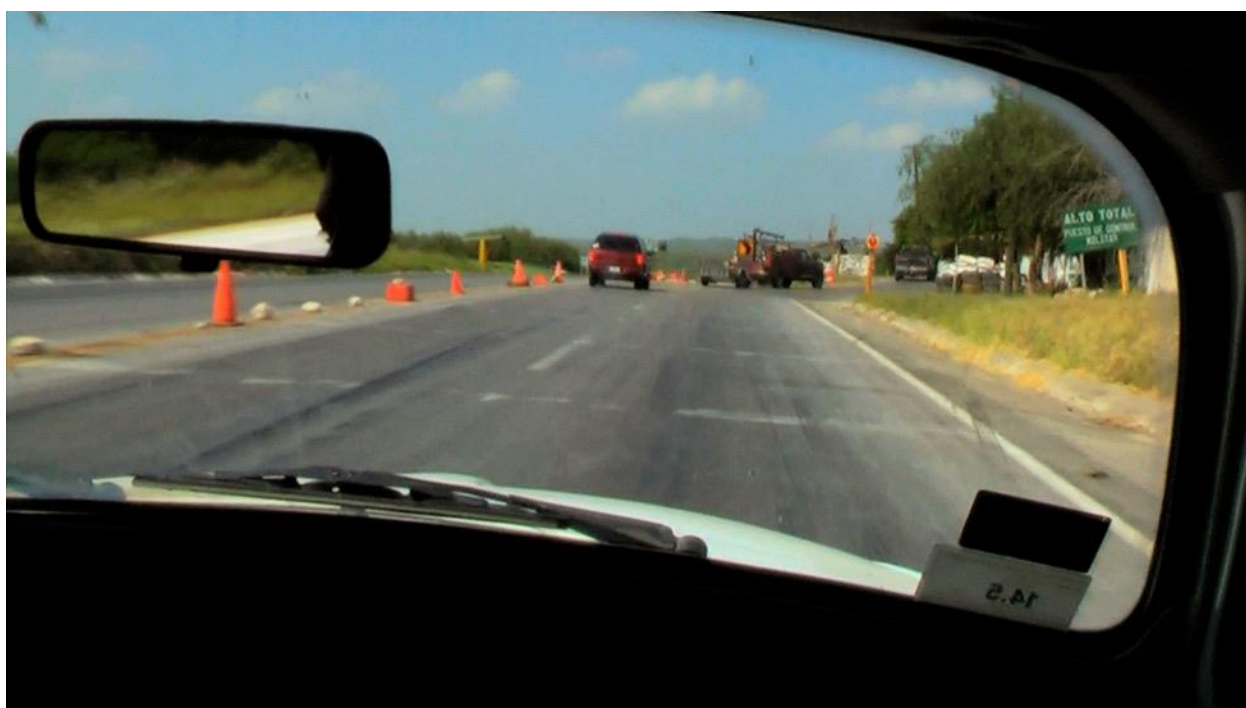


Figura 8. Edgardo Aragón, *Matamoros*, 2009, video, audio, 26:29 min.



Figura 9. Edgardo Aragón, *La trampa*, 2011, video, proyección a tres canales, 9:19 min.



Figura 10. Edgardo Aragón, *Tinieblas*, 2009, video, audio, instalación de trece canales, 1:19 min. Vista de *Edgardo Aragón: Tinieblas*, Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, Ciudad de México, 2012.



Figura 11. Edgardo Aragón, *Depresión Tropical*, 2015-2017, video, audio, proyección a dos canales, 23 min.



Figura 12. Vista de *Edgardo Aragón: Mesoamérica: The Hurricane Effect*, Jeu de Paume, París, 2016.

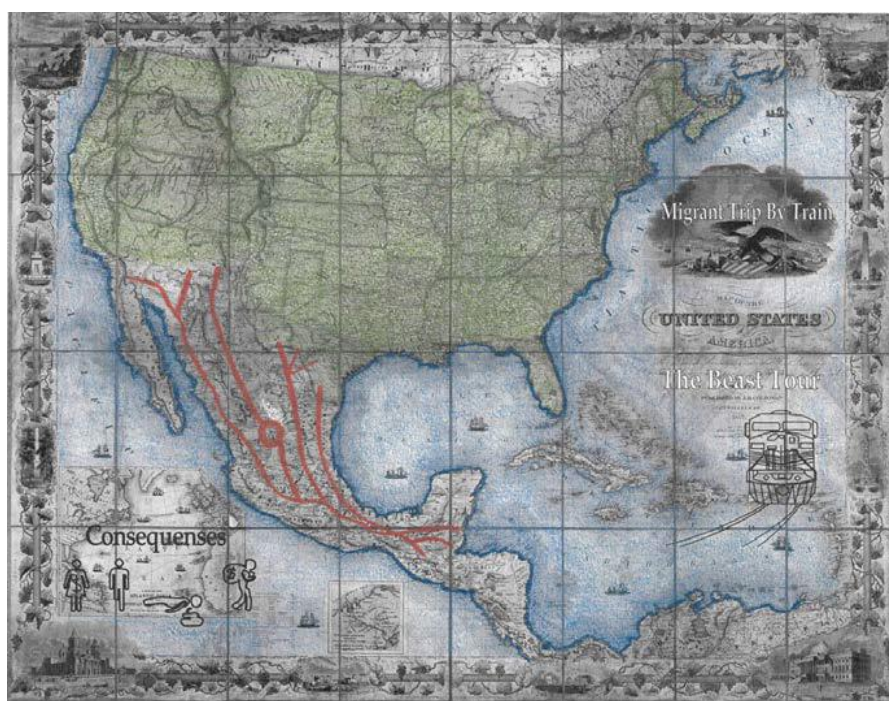


Figura 13. Edgardo Aragón, *Mesoamérica: La Bestia*, 2016, impresión y lápiz sobre papel, 26 x 35 cm.



Figura 14. Miguel Fernández de Castro y Natalia Mendoza, *Altar Omens*, 2022, díptico.



Figura 15. Miguel Fernández de Castro, *Caborca*, 2018, video, audio, instalación multicanal, 02:30 min.



Figura 16. Miguel Fernández de Castro, *Grammar of Gates*, 2019, video, audio, 20:31 min.



Figura 17. Miguel Fernández de Castro, *La erosión de los dominios*, 2020-2021, video, audio, 08:49 min.



Figura 18. Vista de *Miguel Fernández de Castro: Negro, Negro*, 2016, Proyecto Paralelo, Ciudad de México. Sobre el piso: *Licked Time*, 2016, minerales de sal, dimensiones variables.

IX. Agradecimientos

Quiero agradecer al Dr. Cuauhtémoc Medina por aceptar dirigir esta investigación y por la infinita paciencia durante el proceso; su ojo me ayudó a pensar, editar y refinar estas ideas. A la Dra. Helena Chávez Mac Gregor le agradezco el plantar la semilla inicial en un seminario rico de ideas abiertas. Finalmente, a la Dra. Ariadna Ramonetti por sus sugerencias de referencias, obras y miradas que aportaron claridad y autocritica al ensayo. Gracias por su honda generosidad.

Agradezco la oportunidad y el enorme privilegio de realizar esta maestría en la Universidad Nacional Autónoma de México. Gracias a mis compañeros de maestría, en especial a Juanki, Letti, Luis Abel, Manuel (gracias, editor), Nahui, Nidia, Poli, Pris, Ricardo, Santiago y Sergio. Su compañía virtual y presencial hicieron este camino más ameno. En la Coordinación del Posgrado debo mi agradecimiento a Héctor Ferrer, Gabriela Sotelo y al Dr. Erik Velásquez. A Paula Duarte y Luis Ramírez por su acompañamiento en el campo de estudios curatoriales.

La primera vez que entrevisté a Edgardo Aragón fue en el 2014, como parte del equipo curatorial de un pequeño espacio de arte que buscaba presentar su trabajo en la ciudad de Houston, proyecto que no se concretó, pero que felizmente vio la luz en agosto de 2023 en Casa Wabi en la Ciudad de México. Para ese entonces ya conocía *Matamoras* y *Tinieblas* y ambas me habían atravesado profundamente. Las primeras obras que conocí de Miguel Fernández de Castro fueron fotografías del paisaje presentadas en la X Bienal FEMSA de Monterrey en 2012 y tiempo después su video *Caborca*. Años después, en 2021, lo invité a participar en una exposición en el Museo Jumex y elegimos dos de sus obras, *El ladrillo* y *El regalo*, para ejemplificar una estrategia de su práctica. A ambos les agradezco el dialogo que hemos sostenido durante este tiempo y su trabajo agudo, constante y preciso.

Gracias a mi familia inmediata y extendida por su apoyo. A los amigos que me regalaron momentos de descanso. A Juan, Milana, Sofi y La Jefa, por estar.

Le dedico este trabajo a mi abuela María Teresa, que nos dejó antes de que pudiera terminarlo; que tu valentía me acompañe siempre. Por último, le doy inmensas gracias a mi papá, que, entre todo lo demás, me dio el tiempo y el espacio para poner el punto final.