



LA SENSIBILIDAD DEL AGUA: ESTÉTICA POSTHUMANA EN *SEMILLAS DE CAMBIO* Y *EL RETORNO DE UN LAGO DE MARIA* THEREZA ALVES

The Sensitivity of Water: Posthuman Aesthetics in Semillas de cambio and El retorno de un lago by Maria Thereza Alves

GERARDO JUÁREZ VÁZQUEZ

INSTITUTO DE COMUNICACIÓN Y FILOSOFÍA (MÉXICO)

GERARDO.JUAREZ.VAZQUEZ@GMAIL.COM

ORCID: 0000-0001-8759-251X

DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.976>
vol. 28 | julio 2023 | 63-75

Recibido: 14/02/2023 | Aceptado: 30/05/2023

Resumen

Este artículo analiza *Semillas de cambio* (2009) y *El retorno de un lago* (2014) de la artista brasileña Maria Thereza Alves desde la perspectiva del posthumanismo propuesta por Rosi Braidotti (2019). Se postula la pertinencia de entender ambas obras de Alves como formas de memoria a partir del concepto de testimonio no humano, una propuesta amparada en una noción de estética según la cual ella es entendida como un régimen de lo sensible orientado a aumentar nuestras capacidades perceptivas. Dicho marco da la pauta para entender cómo las obras estudiadas trabajan con el agua en tanto un archivo cuyo rastro, si se emplean las herramientas adecuadas, permite enunciar desde el lenguaje del arte las huellas de las empresas colonizadoras y cómo éstas continúan operando en la actualidad.

Palabras clave

testimonio, posthumanismo, estética, colonización, agua



Abstract

This article analyzes *Semillas de cambio* (2009) and *El retorno de un lago* (2014) by the Brazilian artist Maria Thereza Alves from the perspective of posthumanism proposed by Rosi Braidotti (2019). The relevance of understanding both works by Alves as forms of memory is postulated based on the notion of non-human testimony, a proposal supported by the notion of aesthetics, understood in this work as a regime of the sensible aimed at increasing our perceptive capacities. This framework provides the guidelines for understanding how the works studied work with water as an archive whose trace, if the appropriate tools are used, allows us to enunciate from the language of art the traces of the colonizing companies and how they continue to operate today.

Keywords

Testimony, Posthumanism, Aesthetics, Colonization, Water

Introducción

Este artículo propone las siguientes preguntas: ¿qué puede activarse si extendemos la noción de testimonio del terreno de lo humano a lo no humano? Es decir, ¿qué clase de memorias generaría este traslado? ¿A través de qué lenguajes podemos interrogar sensibilidades a cuyas formas de creación de sentido apenas hemos prestado atención desde los sistemas de conocimiento predominantes (a saber, una tradición deudora de los postulados de la Ilustración europea basada en el ejercicio de la razón y con límites bien definidos entre, por ejemplo, naturaleza y cultura)? A primera vista, la idea de un testimonio no humano podría parecer apenas un juego conceptual; propongo, sin embargo, que la extensión del *sensorium* hacia otras parcelas (el discurso animal, la estética de la materia) ofrece claridad acerca de aquello que Stacy Alaimo (citado en Neimanis, 2017: 33) llama transcorporalidades; es decir, la zona de contacto entre lo humano y lo más que humano, una idea según la cual los cuerpos no son nunca autónomos y, por lo tanto, se encuentran en una constante relación de dependencia.

El lenguaje del arte y sus dimensiones estéticas se presta con facilidad para llevar a cabo este cambio de perspectiva, específicamente la obra de la brasileña Maria Thereza Alves. Desde la década de los ochenta, Alves ha cultivado un trabajo artístico desarrollado a partir de su interacción con los problemas sociales y ambientales de pequeñas localidades. En su página *web* personal, Alves menciona que a pesar de ser consciente de los binarismos de la tradición occidental (entre naturaleza y cultura, arte y política, arte y vida cotidiana), prefiere rechazarlos en su obra. En su lugar, menciona Alves, ha elegido trabajar con la gente de las comunidades en una práctica relacional de colaboración que requiere un movimiento constante a través de estas fronteras.

Nacida en 1961 en Sao Paulo, Alves ha desarrollado su trabajo artístico en formatos como la instalación, el videoarte o la fotografía. En 1981 formó parte del Partido de los Trabajadores en Estados Unidos; siete años después, tras el fin de la dictadura militar en Brasil, participó en la fundación del Partido Verde, agrupación que desde sus inicios ha pretendido incidir en las políticas medioambientales en Brasil. Desde la década de los noventa, Alves ha investigado a través del lenguaje del arte el impacto del colonialismo en diferentes regiones de América Latina. El foco de su trabajo radica en ofrecer un tipo de conocimiento basado en la experiencia comunitaria de lo cotidiano, un relato que no suele tener cabida en la Historia interesada por los grandes procesos globales. La obra de Alves entiende el colonialismo como un productor de discursos y de realidades que imprime su huella tanto en las relaciones personales como en aquellas que establecemos con el mundo natural. Entre sus exposiciones se encuentran *Descolonizando o Brasil* (2018), *El largo camino a Xico (1991-2014)* (2017) y *Time, Trade and Surplus Value* (2004).

Una de las principales características de las propuestas de Alves radica en que en ellas lo natural es histórico; y lo histórico, natural. La estrecha relación entre lo humano y lo no humano se encuentra en el centro de su trabajo estético. Emily Eliza Scott ha escrito lo siguiente acerca de este modo de representación: “A handful of artists are creating works that move beyond the purely human-focused to engage what we might call the *worldly*. More precisely, these artworks illuminate entanglements between the human and the nonhuman as they unfold in time” (2014: 15). Para Scott, cuyo artículo está centrado en una exposición del dueto conformado por Jennifer Allora y Guillermo Calzadilla, creaciones de este tipo tienen escalas muy variables: pueden abarcar tiempos geológicos o arqueológicos o enfocar su atención en la materia o el discurso animal.

Las transcorporalidades que abordan las obras de Alves que se estudiarán en este artículo son aquellas zonas de contacto entre lo humano y el agua, una relación en cuyo centro la artista brasileña ha encontrado el rastro de las lógicas coloniales del pasado y del presente. Como se verá más adelante, tanto en *Semillas de cambio* (2009), la investigación itinerante desarrollada por primera vez en el puerto de Marsella, como en *El retorno de un lago* (2014), el proyecto en el que analiza las condiciones históricas y

sociales del desecamiento del Lago de Tláhuac; Alves ha encontrado la manera de articular el lenguaje artístico y movilizarlo para, como menciona Alfredo Thierman (citado en Weizman, 2016), en relación con *The Conflict Shoreline* de Eyal Weizman, interrogar la capacidad sensorial del agua y activarla a través de dos medios distintos: imágenes y palabras.

Se propone, en consecuencia, el siguiente camino analítico: para entender teóricamente el desplazamiento de un sujeto de enunciación humano a uno no humano, resulta esencial acercarse al posthumanismo desde la concepción formulada, entre otras, por Rosi Braidotti (2019). La siguiente sección repensará la noción de estética gracias a las propuestas del grupo de investigación Forensic Architecture, cuyo trabajo de muchas maneras se asemeja al de Maria Thereza Alves. Conceptualizar la estética desde su variante sensorial será fundamental para esbozar el argumento según el cual *Semillas de cambio* y *El retorno de un lago* llevan a cabo un proceso de estetización del agua no en un sentido de embellecimiento, sino de la creación de condiciones para activar su capacidad testimonial. Por último, se efectuará un análisis de ambas obras para describir con detalle cómo el lenguaje artístico de Alves consigue generar un tipo particular de memoria con el agua en tanto sensor de las historias de colonización.

El giro posthumano

La separación entre naturaleza y cultura, entre lo humano y lo no humano, nos ha acompañado desde los primeros compases de nuestra educación; no obstante, como menciona Jane Bennet, lo humano y lo no humano “siempre han puesto en escena una elaborada danza entre uno y otro” (citada en Vermeulen, 2020: 86). En la tradición occidental, esta danza ha sido mediada por un conjunto de límites elaborados con el propósito de establecer una jerarquía claramente diferenciada según la cual el Humano (durante muchos siglos el Hombre) ha tenido el monopolio en el uso del discurso y de la razón. El sujeto producto de la Ilustración ha encontrado una estabilidad identitaria gracias a esta distinción entre lo humano y lo no humano.

En el campo de la teoría cultural, el posthumanismo nace de la voluntad de difuminar estos límites. Este nuevo paradigma viene delineado en dos vertientes: la primera de ellas, derivada de una lectura del “Manifiesto Cyborg” de Donna Haraway¹ publicado en 1984, se preocupa por redefinir la noción de humanidad a partir del uso y la incorporación de distintas tecnologías desarrolladas al final del siglo XX y en las primeras décadas del XXI. La segunda vertiente del posthumanismo, en tanto, se desprende de la lectura que Rosi Braidotti lleva a cabo del antihumanismo francés de la década de los sesenta. Para Braidotti, el antihumanismo rechaza la noción implícita en el humanismo y el marxismo según la cual el Humano se encuentra en el centro de la historia mundial (citada en Guesse, 2020: 25). Proveniente de esta línea, el posthumanismo, escribe Guesse, entiende como anacrónicos los conceptos de humanismo y antropocentrismo; es decir, considera caducas “la excepción humana y la posición central de ésta en un sistema de valores que ha sido criticado por provenir de ideas occidentales antes que universales” (2020: 25).²

El presente trabajo propone una lectura de dos obras de Maria Thereza Alves desde esta última vertiente del posthumanismo. Ello quiere decir que su propósito, en línea con la propuesta que elabora Erin James en torno a la literatura (2015: 5), consiste en el estudio de las relaciones entre el lenguaje artístico y el medio físico. En base a Cheryll Glotfelty, James establece un paralelo: de la misma manera

¹ Es necesario aclarar que la obra posterior de Haraway —*The Companion Species Manifesto* (2003), *When Species Meet* (2008), *Staying with the Trouble* (2016)— ha terminado declinándose por la segunda vertiente del posthumanismo.

² Traducción propia.

que la crítica feminista examina el lenguaje y las producciones culturales desde una perspectiva centrada en las relaciones de poder derivadas de la noción de género, la crítica posthumanista aplicada al arte (la literatura en el caso de Glotfelty) efectúa un desplazamiento de lo humano como centro focal de la representación y postula un espectro más amplio de construcción de sentido. Dicho ajuste de la mirada, en consecuencia, pone en primer plano las resonancias políticas que apenas han sido estudiadas en la dualidad naturaleza-cultura.

De esta manera, la renuncia al antropocentrismo supone un movimiento que desencadena una reacción conceptual sumamente compleja: “Desplazar la centralidad del *Anthropos* dentro de la cosmovisión europea”, ha escrito Braidotti, “deja al descubierto y revienta numerosas fronteras entre el ‘Hombre’ y los ‘otros’ ambientales o naturalizados: animales, insectos, plantas y medio ambiente” (2019: 9). Repensar las fronteras entre lo humano y lo no humano nos coloca en un marco sensible desde el cual resulta posible estudiar cómo las lógicas del sistema de colonización han cambiado las condiciones de existencia de diversas formas de vida. A diferencia de lo que podría pensarse,³ un análisis orientado a la historicidad de lo natural arroja luz sobre estos mecanismos políticos.

En las últimas décadas, la obligada convergencia entre lo humano y lo no humano ha sido encuadrada desde la idea de la crisis. El concepto *Antropoceno* ilustra esta postura de manera ejemplar. Originalmente acuñada por el geólogo italiano Alberto Stoppani en el siglo XIX, la noción de Antropoceno fue famosamente retomada por el químico holandés Paul Krutzer para designar una nueva era geológica. El término rápidamente se extendió por el campo de los estudios de la hidrósfera y la biósfera hasta encontrar resonancias en otras áreas de conocimiento, en específico entre las humanidades y las artes. Esta era que, ha escrito Ingrid Emmelhainz, “empieza más o menos con la industrialización por la invención de la máquina de vapor, se hacen visibles, innegables e imborrables las huellas de la intervención humana sobre la tierra” (2016: s/p). Para el autor, el término ha proliferado por su capacidad para abarcar un conjunto de fenómenos actuales como el cambio climático, la extinción masiva de flora y fauna, la contaminación del medioambiente o los efectos de la alimentación industrial en la salud humana y animal. La noción de Antropoceno también ha pecado de construir un escenario fatalista y provinciano en relación con estos problemas. Déborah Danowski y Eduardo Viveiros han criticado la simplificación de catalogar esta etapa histórica como una crisis sin precedentes en la que el fin del mundo se presenta como una realidad inevitable. Después de todo, “para los pueblos nativos de las Américas”, escriben, “el fin del mundo ya sucedió, cinco siglos atrás” (2019: 190).

En América Latina el Antropoceno, entendido como esa condición precaria y fatalista inserta en la relación entre humanidad y mundanidad, no deja de describir un estado de las cosas: el calentamiento global, las extinciones masivas o la acidificación de los océanos constituyen problemas presentes en la zona; no obstante, encuadrarlo desde esta perspectiva hace poco por añadir profundidad analítica. Braidotti ha llamado a esta postura el “lamento de las culturas blancas europeas que se sienten vulnerables después de haberse dado cuenta de con cuánta probabilidad van a verse afectadas por los riesgos antropogénicos globales” (2019: 60). En su lugar, el conocimiento posthumano, propone Braidotti, utiliza cartografías críticas y creativas para superar esa otra variante del humanismo (aquella en la que lo humano sigue constituyendo el centro, esta vez a causa de su inminente desaparición) al concentrarse en la pregunta acerca de “quién ese ese nosotros cuya humanidad está ahora en juego” (2019: 61). De igual manera, Astrida Neimanis acepta que la idea del Antropoceno, en su sentido más útil, lanza una demanda para responsabilizarse de acciones pasadas y recalibrar acciones presentes; no obstante, Neimanis aboga por crear herramientas imaginativas para enfrentar tal desafío (2019: 15). La estética con enfoque posthumano de la obra de Maria Thereza Alves trabaja por la vía creativa antes que por la del desastre.

³ “El mundo se está cayendo a pedazos y gente como [Ansel] Adams y [Edward] Weston están fotografiando piedras”: esta era la acusación que Henri Cartier-Bresson lanzaba en 1930 (citado en Davis y Turpin, 2014: 13).

Una determinada concepción de estética resulta fundamental para entender el giro posthumano en la obra de Alves. En “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”, Susan Buck-Morss recurre al significado etimológico de la palabra estética para iniciar su argumentación: “*Aisthētikos* es la palabra griega antigua para aquello que se ‘percibe a través de la sensación’ *Aisthēsis* es la experiencia sensorial de la percepción. El campo original de la estética no es el arte, sino la realidad, la naturaleza corpórea, lo material” (2005: 173). Para Buck-Morss, la experiencia moderna se caracteriza por el uso del *shock* como estrategia para hacer frente a una miríada de estímulos. El organismo perceptivo se adormece. En esta “crisis de la percepción”, argumenta, “ya no se trata de educar al oído no refinado para que escuche música, sino de devolverle la capacidad de oír” (2005: 190).

La estética como régimen de lo sensible es una idea presente en toda la obra de Forensic Architecture. Dirigida por Eyal Weizman, Forensic Architecture es una agencia de investigación fundada en 2010 por un grupo de arquitectos, cineastas, periodistas de investigación, científicos y abogados. Su interés consiste en mapear a través de distintas técnicas los contextos históricos y materiales en los que operan las violencias del Estado: “Producimos archivos de pruebas que consisten en elaborar peritajes, maquetas, animaciones, análisis de videos y cartografías interactivas, y los presentamos en foros que van desde los medios internacionalistas hasta las cortes internacionales, comisiones de la verdad y tribunales civiles” (Weizman, 2017: 7). En Forensic Architecture se dan cita discursos provenientes de registros sumamente distantes los unos de los otros: de lo artístico a lo legal, de lo periodístico a lo arquitectónico; la circulación del producto final, entre galerías de arte y tribunales, da cuenta de la dificultad de estabilizar su trabajo en una sola categoría.

La reflexión en torno a la materialidad y la espacialización del poder constituyen las guías del trabajo de Forensic Architecture. A diferencia de las prácticas estéticas tradicionales, que presentan a los sujetos humanos como sensores de la diversidad perceptiva, en la arquitectura forense, argumenta Hal Foster, “es el mundo el que tiene que convertirse en sensor, y todo es en cierta manera un medio de comunicación” (citado en Weizman, 2017: 32). Esto tiene por consecuencia, como afirma Weizman, la centralidad de lo material en el análisis de cualquier discusión sobre estética política, pues de lo contrario resulta sencillo perderse en “el mundo solipsista del sujeto o en meditaciones interminables a propósito del espectador” (2017: 33). La arquitectura forense amplía el campo perceptivo de manera tal que lo humano y lo no humano aparecen como un registro de la relación entre las fuerzas políticas y los materiales de lo concreto. Weizman lo ha llamado “plástica política” (2017: 37), el producto de las relaciones entre fuerza y forma. Desde esta perspectiva, la estética se entiende como una herramienta de descripción de las transformaciones de un sitio determinado. “Es una inversión del proceso de la fenomenología”, explica Weizman en entrevista con Alfredo Thiermann: “Si la fenomenología se ocupa de cómo los seres humanos perciben el edificio, yo me ocupo de cómo el edificio percibe al ser humano, registrándolo” (2016: 18).

La arquitectura forense se encuentra en el periodo que para Thomas Keenan y Eyal Weizman (2013: 8) comienza en 1985 con la exhumación del cráneo de Josef Mengele. En este texto, ambos autores postulan la existencia de una era forense, la cual tiene lugar dos décadas después de la era del testimonio: “La era del testimonio comenzó, según la mayoría de las versiones, con el juicio de Eichman en Jerusalén en 1961, el primer gran juicio por crímenes de guerra desde Nuremberg y Tokyo” (2013: 2). El hallazgo del cráneo de Mengele supuso el desarrollo metodológico de los procedimientos y las técnicas de investigación forense con el fin de identificar los restos encontrados en una tumba ubicada en las afueras de São Paulo como pertenecientes a una de las figuras prominentes del régimen nazi. La investigación se planteó como una pregunta dirigida a los huesos: ¿Quién eres? “Pero si hemos de conferir una voz a los huesos, si han de convertirse en testigos, son de los que no hablan por sí mismos. Requieren interpretación, traducción y asistencia, sobre todo si han de convencer a los no especialistas o al público en general” (Keenan y Weizman, 2013: 9). Contra lo que pudiera pensarse, el giro que proponen Keenan y Weizman no da la espalda al testimonio. A la manera del giro posthumano, lo que se pretende con esta

propuesta consiste en ampliar el espectro estético (es decir, el espectro sensible) a través de una serie de líneas analíticas centradas en el estudio y la traducción de la materialidad como forma de representación de las violencias estatales contemporáneas.⁴ En la era forense, el mundo no humano, convertido en sensor capaz de registrar su proximidad con otros seres y con su entorno, está en condiciones de producir un particular efecto de verdad.

En esencia, Forensic Architecture se propone seguir un rastro; para seguirlo, sin embargo, es necesario hacerlo sensible; es decir, estetizarlo: “To aestheticise something is not to prettify or to decorate it, but to render it more attuned to sensing” (Fuller y Weizman, 2021: s/p). En continuidad con este hilo, la estetización, previamente entendido como un ejercicio cercano a la mistificación y a la ritualidad (la estetización de la política de la que advirtió Walter Benjamin en 1936), se convierte en una herramienta cuya plasticidad resulta especialmente relevante para un mundo como el nuestro: “In a state of growing ecological catastrophe such an understanding of relational and distributed sensing over time is crucial. Icebergs melt to reveal the traces of air from thousands of years past [...]. Trees are felled to reveal the logs of climatic damage in their rings” (Fuller y Weizman, 2021: s/p). En este orden de las cosas, entender el mundo no humano como un discurso sensible capaz de expresar sus propias formas de memoria genera una crítica estética orientada a la eliminación de la falsa dicotomía entre lo natural y lo histórico.

Semillas de cambio

Montada por primera vez en 2009, *Semillas de cambio* consiste en una investigación acerca de las especies vegetales en diversas ciudades portuarias de Europa. Maria Thereza Alves parte del hecho de que durante las empresas coloniales los navíos esclavistas solían cargar los barcos con materiales como piedras, tierra, arena, pedazos de madera o cualquier clase de objeto sin valor que permitiera a la nave mantenerse a flote. Al final del viaje, estos objetos eran descargados y se convertían en materiales de construcción o se sedimentaban en la tierra. Entre la arena o las piedras viajaba también una diversidad de semillas, flora que en muchos casos germinaba y que en otras ocasiones terminaba en un estado de suspensión debido a la falta de condiciones ambientales para crecer.

El trabajo de Alves en relación con estas semillas consiste en estudiarlas como un archivo. Se trata de un testimonio de carácter histórico alrededor del cual Alves construye las condiciones necesarias para un ejercicio de traducción: “Como los mejores viajeros en el tiempo, las semillas también cuentan una historia. Desde 1999, Alves ha estado usando estas inadvertidas trotamundos para estudiar la violenta historia del colonialismo, el comercio transnacional, la migración y la extracción de recursos” (Aima, 2018: s/p; traducción propia). Este acto hace de *Semillas de cambio* una obra que trabaja en dos tiempos, el histórico y el profundo: en el primero, sus semillas dan cuenta de la movilidad humana y natural provocada por los constantes viajes de los navíos; en el segundo, se establece un lazo entre el pasado y el presente a partir de vínculos cuya longevidad ofrece una muestra palpable de las profundas transformaciones que el colonialismo imprimió en el mundo. De esta manera, el testimonio no humano

⁴ Quizá *Saydnaya: en el interior de una cárcel de torturas siria*, presentado en 2016, sea el trabajo de Forensic Architecture en el que la propuesta del grupo de investigación aparece con más claridad. *Saydnaya...* reconstruye un centro de detención del régimen de Bashar al-Ázad a partir de los recuerdos de varios de los supervivientes. En este centro de detención los prisioneros ya no se enfrentaban a interrogatorios: la tortura no se utilizaba para extraer información, sino para aterrorizar. Los supervivientes dieron sus testimonios, pero se traba de descripciones cuyo proceso de recolección y reconstrucción estaba nublado por el estado de privación sensorial al que fueron sometidos (ojos vendados, oídos tapados, celdas sin luz). El trabajo de Forensic Architecture consistió entonces en complementar los testimonios con las técnicas de modelado arquitectónico y la construcción de una maqueta mediante el eco y la reverberación de espacios como celdas, pasillos y huecos en las escaleras.

articulado por las semillas ofrece una exploración particular del Antropoceno como una era geológica formada por un tipo específico de actividad humana.



[Ilustración 1]. Maria Thereza Alves, *Seeds of Change: A Floating Ballast Seed Garden*, 2012–16, barge, plants, soil, wood. Installation view, Bristol, UK, 2015. De *Seeds of Change*, 1999–. Fotografía: María Thereza Alves. Disponible en <https://www.artforum.com/print/201806/rahel-aima-on-maria-thereza-alves-s-seeds-of-change-75516>

Después de investigar el origen de las semillas, la segunda parte de la obra de Alves opera tomando muestras de la tierra y colocándola en suelo fértil para su germinación. A continuación, Alves se ayuda de especialistas para identificar el origen de las semillas; la instalación que resulta de esta investigación se compone de grandes jardines conformados por la flora.

Estos jardines cumplen entonces con la función del archivo. De acuerdo con Alves, las semillas constituyen potenciales testigos de una compleja narración de la historia mundial que por lo regular se presenta con otro tipo de actores:

Aunque tienen el potencial de alterar nuestras nociones de la identidad como un lugar perteneciente a una región biológica definida, la importancia histórica de las semillas raramente es discutida. El proyecto de *Semillas de Cambio*, en consecuencia, está diseñado para cuestionar estos discursos que definen la historia ‘natural’ y geográfica de un lugar: ¿en qué momento una semilla se vuelve nativa?, ¿cuáles son las historias sociopolíticas de un lugar que determinan sus marcos de pertenencia? (Alves, 2009: s/p; traducción propia)

La obra de Alves termina funcionando como un método de análisis replicable en distintas partes del mundo⁵, una herramienta de traducción que concibe las semillas no como una metáfora ni una

⁵ *Semillas de cambio* se ha presentado en ciudades como Marsella, Dunkirk, Liverpool, Bristol o Reposaari. Cuando el proyecto se trasladó a Dubai se convirtió en un trabajo titulado *Wake: The Flight of People and Birds*, cuya esencia continuó siendo la misma. Dubai, una ciudad en constante construcción en la que cuatro de cada cinco habitantes son migrantes, recibe semillas provenientes de países cercanos (Irán, Siria, Jordán) debido a las corrientes del viento. Cada movimiento (humano y natural)

alegoría, sino como sensores gracias a los cuales es posible sostener otra relación sensible. En un sentido profundo, lo que lleva a cabo Alves no se limita únicamente a extender la noción de testimonio del terreno de lo humano a lo no humano, sino que de cierta manera también propone una lógica mucho más compleja de los dispositivos transmisores de la memoria. Como mencionan Fuller y Weizman al indicar que “[t]rees are felled to reveal the logs of climatic damage in their rings” (2021: s/p), el mundo natural se convierte en el trabajo de Alves en una superficie de inscripción susceptible de ser leída si se utilizan las herramientas adecuadas.

A propósito de Forensic Oceanography, un grupo de investigación asociada con Forensic Architecture, Fuller y Weizman (2021) argumentan que para contrarrestar la violencia producida en los barcos ocupados por migrantes en el Mediterráneo, es necesario ampliar aquello que puede verse y oírse. Forensic Oceanography lleva a cabo un registro de los hundimientos de estas naves provocados por las autoridades estatales. Para dejar memoria de estos hechos, el grupo de investigación hiperestetiza el mar para aumentar la potencia sensible del agua por medio de sensores digitales dispuestos en el fondo y en la superficie del mar, y con mediciones climáticas.

En *Semillas de Cambio*, las huellas de la actividad colonial y sus trayectos marítimos están expresados en los jardines flotantes con los que concluye cada edición de la obra. En esta imagen final, los jardines flotan sobre un cuerpo de agua hiperestetizado a través de la acción y la memoria puestas en marcha por la investigación de las semillas. Se trata de testimonios enunciados desde la realidad sensible de estos elementos. Esto no quiere decir que estos testimonios sustituyan y cancelen la voz humana como forma de transmisión histórica; por el contrario, lo que *Semillas de cambio* demuestra es la urgencia de ampliar el espectro, de eliminar jerarquías que únicamente empobrecen el conocimiento y de entender la voz, la memoria y la vida como parte de un sistema interconectado en el que lo humano y lo natural conviven y producen efectos el uno sobre lo otro.

El retorno de un lago

El retorno de un lago constituye una instalación fotográfica y escultural presentada por primera vez en 2012 en *Documenta 13*. En ella, Maria Thereza Alves problematizó el agua como recurso y como emblema de la distribución desigual en la región de Chalco, a las afueras de la Ciudad de México. Para la realización de *El retorno de un lago*, Alves se reunió con el cofundador del Museo Comunitario del Valle de Xico y con Raymundo Martínez, cuyos abuelos fueron expulsados por el español Íñigo Noriega Laso, quien a finales del siglo XIX “destruyó el lago junto con la cultura y los medios de subsistencia de 24 comunidades indígenas” (Alves, 2014: 7). Entre 1885 y 1903, Noriega Laso se convirtió en uno de los hombres más ricos del país durante la presidencia de Porfirio Díaz (1884-1911), impulsor de proyectos modernizantes que supusieron el despojo de numerosas tierras indígenas. Cercano a Díaz, Noriega Laso adquirió el derecho a drenar el lago para alimentar las tierras que rodeaban su hacienda. Cuando Maria Thereza Alves se involucró con la comunidad, algunos de los testimonios del despojo habían sido recopilados en un libro que, para decepción de los habitantes de Xico, había sido cambiado del original *Íñigo Noriega Laso: El destructor de mi pueblo* al mucho más inofensivo *Mi pueblo: su historia y sus tradiciones*.

¿Cómo puede un país miembro de la Unión Europea, que tiene estrictas regulaciones ambientales, aplaudir con entusiasmo un ecocidio? Esta fue la pregunta que dio origen a *El retorno de un lago*, que tuvo

resulta en complejidades históricas que Alves intenta captar ya no a través de la instalación, sino de dibujos, imágenes y textos sobre la flora no nativa.

lugar después de que Alves viera un folleto del Museo de la Emigración en Colombres, Asturias, España. El retorno del lago se refiere a que en 1985, un siglo después de las acciones de Noriega Laso, el agua comenzó a emerger de la tierra. Lo que parecía un milagro ecológico pudo explicarse más tarde como el resultado de la construcción de varios pozos llevada a cabo por el Estado con el objetivo de entregar agua a la capital, que desde entonces hasta la fecha ha necesitado, debido a su ingente población, una enorme cantidad de recursos. Estos pozos provocaron que para 2012 el suelo hubiera descendido doce metros en las últimas dos décadas. “Rellenando un área previamente dedicada a la agricultura”, escribe T. J. Demos, “el emergente lago Tláhuac-Xico se ha convertido en una importante reserva de agua y una nueva fuente de conflicto en el contexto de disputas regionales, intereses inmobiliarios y la competencia entre sistemas de gestión del agua” (2014: 15).



[Ilustración 2]. Maria Thereza Alves, *El retorno de un lago—The Return of a Lake*, 2012. Vista de la instalación en—Installation view at DOCUMENTA (13). Fotografía: Mikula Lüllwitz.. En Alves (2014: 43), *El retorno de un lago*.

En julio de 2012 se produjo un terremoto con epicentro en Xico: “Aunque el gobierno trató de evadir su responsabilidad al declarar que se había debido a un volcán cercano, por lo que sólo la ‘naturaleza’ era culpable, las pruebas realizadas por científicos independientes revelaron que la actividad sísmica era resultado de la irresponsabilidad humana y, por lo tanto, de la mala gestión gubernamental” (Alves, 2014: 9). El terremoto fue consecuencia del hundimiento de la tierra, de una planeación territorial que privilegia la centralización de la actividad económica —la zona central de la Ciudad de México alberga una buena parte de los espacios laborales de la región; esto, aunado a un deficiente sistema de transporte, conlleva a que los traslados desde la periferia al centro ocupen más de dos horas— y de una serie de políticas puestas en prácticas desde los primeros compases de la modernización. Esta es una clara señal “de la absoluta urgencia de buscar activamente otros modelos de desarrollo” (Alves, 2014: 9).

La memoria que Alves desarrolla a partir del testimonio del agua se retrotrae a la conquista y a la destrucción de las chinampas (sistemas artificiales de cultivo parecidos a los jardines flotantes de *Semillas de cambio*) por parte de las tropas de Hernán Cortés. De igual manera, nos acerca a los procedimientos coloniales de monocultivo y explotación intensiva de los recursos de una zona periférica en beneficio de las grandes urbes. Al mismo tiempo, como menciona T. J. Demos, nos transporta al desastre económico que supuso la instauración del Tratado de Libre Comercio de América del Norte a mediados de la década de los noventa: “El desastroso resultado del NAFTA ha sido eliminar los subsidios a los pequeños agricultores [...], lo que ha hecho bajar los salarios, aumentar la pobreza (en diecinueve millones, en comparación con hace veinte años) y la desigualdad económica, y ha dejado a más de un millón de pequeños agricultores sin trabajo” (2014: 21). Todos estos momentos históricos comparten características y resultan especiales de acuerdo con las condiciones históricas en que tuvieron lugar. No obstante, la constante que se mantiene es la de un modo de producción que mira el agua como una expresión más del poder y la acumulación inherentes a estos sistemas.

En *El retorno de un lago*, Alves problematiza el agua como una zona de imbricación entre el deterioro ambiental y las desigualdades económicas. En este sentido, *El retorno de un lago* historiza los problemas en la repartición del agua (problemas acuciantes de la actualidad, presentes tanto en el centro de México como en múltiples lugares de América Latina) como una conclusión lógica de las políticas de extracción y saqueo que han tenido lugar en el continente los últimos cinco siglos. En la misma medida, la actividad sísmica característica de esta zona del país proviene de esa misma forma de producción. Con el seguimiento del agua y las transformaciones del lago Tláhuac-Xico, Alves representa las transcorporalidades de Alaimo desde el marco de la vulnerabilidad (citada en Neimanis, 2017: 33). El sistema de reproducción colonial, con su sistema productivo basado en la extracción a un ritmo insostenible, ha puesto en peligro la subsistencia del mundo humano y natural en la región.

T. J. Demos (2014) ha llamado a *El retorno de un lago* un proyecto de ecología y justicia social. La mezcla de estos dos campos resulta particularmente acertada si tomamos en cuenta la estética posthumana en la que hemos ubicado ambas obras de Alves. Como se argumentaba al inicio, el testimonio no humano no da la espalda al testimonio humano; por el contrario, profundiza en él, lo complejiza y termina de completar un mapa que durante siglos había quedado incompleto: el de la relación entre lo humano y lo no humano no como un vínculo de posesión y desposesión sino como una existencia compartida, dependiente una de la otra y fundamental para entender una época en la que este binomio se nos presenta desde un aspecto monstruoso y amenazante antes que como una forma de entendimiento histórico.

Conclusiones

Vistas desde la perspectiva del testimonio no humano, *Semillas de cambio* y *El retorno de un lago* nos presentan dos escenarios en los que el agua aparece como factor fundamental para la lectura de las lógicas del colonialismo. Maria Thereza Alves aborda este tema sin tomar en cuenta la tradicional división entre naturaleza y cultura, por lo que su trabajo nos ofrece una claridad muy relevante para nuestra época actual: el colonialismo ha dejado una huella profunda no únicamente en las estructuras sociales y políticas, sino también en, por usar el término de Stacy Alaimo (citado en Neimanis, 2017: 33), las transcorporalidades, en las zonas de contacto entre lo humano y lo no humano (tanto el mundo animal como el mundo material). Sus huellas pueden encontrarse si, como hace Alves, el lenguaje artístico, con su facilidad para ocupar diferentes superficies de inscripción y para enhebrar relatos con elementos aparentemente lejanos, crea las condiciones para una apertura del *sensorium* en las que lo no humano registre también sus modalidades de la memoria.

A diferencia de muchas de las representaciones actuales de los problemas ambientales, las obras de Maria Thereza Alves encuadran los acontecimientos desde una perspectiva analítica antes que desde la noción de crisis. Como se mencionaba al principio del artículo, podría pensarse que un trabajo artístico centrado en localizar y traducir la sensibilidad testimonial del agua se aleja de un tratamiento político. No obstante, el efecto de *Semillas de cambio* y *El retorno de un lago* consiste en activar el agua, quizás el recurso más emblemático de las luchas de reivindicación en América Latina, como sensor de una época todavía azotada por las lógicas de acumulación y despojo que el colonialismo ha impuesto en la región.

Bibliografía

- ALONSO, María Nieves; BLUM, Andrea; CERDA, Kristov; CID, Juan; OELKER, Dieter; SÁNCHEZ SORONDO, Marcelo; TRIVIÑOS, Gilberto y VILLAVICENCIO, Manuel (2005), “Donde nadie ha estado todavía: Utopía, retórica, esperanza”, *Atenea*, n.º 491, pp. 29-56.
- ALTARRIBA, Antonio (2008), “La historieta, un medio mutante”, *Quimera: Revista de literatura*, n.º 293, pp. 48-55.
- BARTHES, Roland (1997), *Mitologías*. Schmucler, Héctor (trad.). México D.F: Siglo XXI.
- CIASULLO, Ann M. (2001), “Making her (in) visible: Cultural representations of lesbianism and the lesbian body in the 1990s”, *Feminist Studies*, vol. 3, n.º 2, pp. 577-608.
- CHAVARRÍA ALFARO, Gabriela (2015), “El posthumanismo y los cambios en la identidad humana”, *Reflexiones*, vol. 94, n.º 1, pp. 97-107.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1990), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F., Editorial Grijalbo.
- GARCÍA-REYES, David (2018), “Del Essex a Melville. Reescritura del mito de la ballena blanca en la novela gráfica Mocha Dick”, *Alpha*, n.º 47, pp. 91-104. DOI: <<https://doi.org/10.32735/S0718-220120180004700166>>.
- GENETTE, Gerard (1989), *Palimpsestos. La escritura en segundo grado*. Fernández Prieto, Celia (trad.). Madrid, Taurus.
- GUBERN, Román. (2005), *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona, Anagrama.
- HAN, Byung-Chul. (2014), *La agonía del Eros*. Gabás, Raúl (trad.). Barcelona, Herder.

- JACKSON, Sue; GILBERTSON, Tamsyn (2009), “Hot Lesbians: Young People’s Talk About Representations of Lesbianism”, *Sexualities*, vol 12, n. ° 2, pp. 199-224.
- MARZANO, Michela (2006), *La pornografía o el agotamiento del deseo*. Buenos Aires, Manantial.
- MACHIN, David y MAYR, Andrea (2012), *How to do critical discourse analysis: a multimodal introduction*. Londres, California / Nueva Delhi y Singapore, Sage.
- MERINO, Ana (2003), *El cómic hispánico*. Madrid, Cátedra.
- NÚÑEZ LADEVÉZE, Luis (1985), “De la utopía clásica a la distopía actual”, *Revista de estudios políticos*, n.º 44, pp. 47-80.
- MORA, Vicente Luis (2008), “Las distopías como vertiente política de la ciencia ficción”, en Notario, Antonio (ed.), *Estética: perspectivas contemporáneas*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 341- 403.
- VEGA, Félix (2017), *Juan Buscamares*. Santiago de Chile, Editorial Planeta.