



Inter-Acciones

Volumen 03
Número 06
Julio - Diciembre 2025

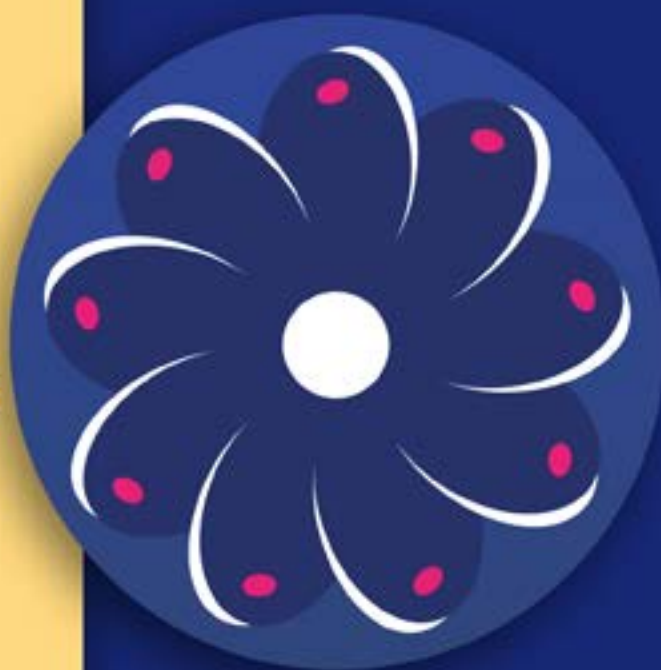


Universidad
Autónoma
de Nayarit

Revista de Ciencias Sociales y
Humanidades

E-ISSN 2992-8265

<https://inter-acciones.uan.mx>



***"Prácticas Artísticas y
su Potencial Político.
Experiencias Educativas
y Reflexiones desde las
Ciencias Sociales"***

Universidad Autónoma de Nayarit

Norma Liliana Galván Meza
Rectora

Beatriz Quintero Hernández
Secretaría de Investigación y Posgrado

J. Jesús Antonio Madera Pacheco
Editor responsable

Zulema Patricia Madera Pacheco
Asistente editorial

Vianey Carolina Casillas Vázquez
Diseño, formación y cuidado de edición

Editorial UAN

Comité científico:

- Lourdes C. Pacheco Ladrón de Guevara (Universidad Autónoma de Nayarit, México).
- José Nunes da Silva (Universidad Federal Rural de Pernambuco, Brasil).
- María Martha Collignon Goribar (ITESO, México).
- Marta Soler Montiel (Universidad de Sevilla, España).
- Xavier Simón Fernández (Universidad de Vigo, España).
- Alberto Arce (Wageningen University, Países Bajos).
- Silvia López Estrada (El Colegio de la Frontera Norte, México).
- Mikael Rask Madsen (Universidad de Copenhague, Dinamarca).
- Geoffrey Pleyers (Universidad Católica de Lovaina, Bélgica).
- Benjamín Arditi Karlic (Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, México).
- María Guadalupe Ocampo Guzmán (Universidad Autónoma de Chiapas, México).

Comité editorial:

- Dagoberto de Dios Hernández (Universidad Autónoma de Nayarit, México).
- Marcos Figueiredo Bezerra (Universidad Federal Rural de Pernambuco, Brasil).
- David Pérez Neira (Universidad de León, España).
- Luis Gabriel Torres González (Ciesas-Occidente, México).
- Efraín Rangel Guzmán (Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México).
- Verónica Rodríguez Cabrera (Universidad Autónoma Metropolitana, México).
- América Tonantzin Becerra Romero (Universidad Autónoma de Nayarit, México).
- Hector Bernabé Fletes Ocón (Universidad Autónoma de Chiapas, México).
- Alejandro Macías Macías (Universidad de Guadalajara, México).
- Dante Ariel Ayala Ortiz (Universidad Michoacana San Nicolás de Hidalgo, México).
- Laura Isabel Cayeros López (Universidad Autónoma de Nayarit, México).
- Fabián Alejandro Gerónimo Castillo (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México).
- Karla Susana Barrón Arreola (Universidad Autónoma de Nayarit, México).
- Manuel Muñoz Bellerín (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España).
- José Javier Navarro Pérez (Universidad de Valencia, España).
- Sara Yaneth Fernández Moreno (Universidad de Antioquia).



Inter-Acciones



Inter-Acciones, Vol. 3, Núm. 06, julio-diciembre 2025, es una publicación continua semestral editada por la Universidad Autónoma de Nayarit. Ciudad de la cultura s/n, C.P. 63000, Tepic, Nayarit, México.

Tel.: +52(311)2118800, Extensión: 8903,

<https://inter-acciones.uan.mx/>

inter-acciones@uan.edu.mx

Editor responsable: J. Jesús Antonio Madera Pacheco.

Reserva de Derechos al Uso Exclusivo:

04-2023-110714314800-102 otorgado por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. E-ISSN 2992-8265.

Responsable de la última actualización de este número:

Dagoberto de Dios Hernández. Fecha de última modificación: 15 de diciembre de 2025.

Las opiniones expresadas por las y los autores de los textos no necesariamente reflejan la postura de los editores de esta revista.

Correspondencia referente a la revista:

Edificio de Secretaría de Investigación y Posgrado Cemic 02, Ciudad de la Cultura S/N. Col. Centro, CP. 63000, Tepic, Nayarit.

Teléfono: +52 (311) 2118800, Extensión 8903,

Correo electrónico: inter-acciones@uan.edu.mx

CONTENIDO



P. 4

Sentido y proximidad del
porqué la Red de Prácticas
Artísticas y Ciencias Sociales.

P. 63

Taller de teatro y
metodología en ciencias
sociales: una propuesta para
indagar acerca de la
educación para la
ciudadanía mundial a través
de la expresión escénica.

P. 12

Prácticas artísticas y lucha
social: la centralidad del
cuerpo individual-colectivo.

P. 82

Graffiti: modos de vida
contrahegemónicos de las
calles.

P. 41

Rehabitar la vida: arte,
ecosofía e
interdependencias
afectivas frente a la
crisis ambiental.

P. 102

Cine documental y
docencia: perspectivas
críticas e imágenes
reveladoras en las ciencias
sociales.



CIENTÍFICO

Sentido y proximidad del porqué la Red de
Prácticas Artísticas y Ciencias Sociales.

The sense of closeness and connection
between the Network of Artistic Practices
and Social Sciences.

Manuel Muñoz Bellerín



Sentido y proximidad del porqué la Red de Prácticas Artísticas y Ciencias Sociales.

The sense of closeness and connection between the Network of Artistic Practices and Social Sciences.

Manuel Muñoz Bellerín | Departamento de Trabajo Social de la Universidad Pablo de Olavide, España.
Correo electrónico: mfmunbel@upo.es
<https://orcid.org/0000-0003-0980-6847>

La creación de la Red de Prácticas Artísticas y Ciencias Sociales supone un reto. Un reto por la defensa de unas ciencias transdisciplinares expandidas a saberes que desbordan el conocer científico. Un desborde que hace transdisciplinar las ciencias, abriéndolas a las artes desde sus vericuetos de imaginarios y creatividades. Cualidades estas que por su naturaleza no pueden delimitarse de manera exclusiva a un único y excluyente saber categórico.

Imaginarios y creatividades responden a proyecciones históricas que testimonian experiencias de resistencia y emancipación. Experiencias testimoniadas por comunidades, colectivos y personas de toda procedencia, cultura, género, sexo y clase, en todo el mundo y en todos los tiempos. Son experiencias mediadas por la imaginación y la creación popular permitiendo la transmisión insubordinada de unos conocimientos prácticos o, si se prefiere, de unas prácticas cognitivas que se rebelan ante el elitismo cultural-académico. Prácticas cognitivas que surgen de una cultura de raíces, de una cultura fagocitada en el universo plural de las resistencias calladas en la historia oficial. De una cultura que es democrática en su sentido más práctico.

En resumen, se trata de una cultura cuyas manifestaciones expresivas no pertenecen exclusivamente a los artistas, sean estos vanguardistas o conservadores. Pertenecen a todas, todos y todes. Las experiencias de esta cultura (culturas) transgrede cualquier convencionalismo al uso. Supera los cánones y las medidas de la estética oficiada en los grandes centros culturales para decir una verdad en forma de canción, de poesía, de baile o de comedia.

“A arte é a única alternativa de salvação do horror da existência humana”. En uno de los muros de una universidad de Brasil se pudo leer esta frase en un grafiti que representa un mundo en forma de corazón. Quizás, la frase resulte trágica en su determinación, pero es evidente que en la fragilidad de estos tiempos que corren necesitamos del material sensible del arte para alcanzar la esperanza de un mundo



más habitable para todas, todos y todes. El proyecto de la Red de Prácticas Artísticas y Ciencias Sociales nace de esta esperanza. Nace de las experiencias culturales, sociales y políticas recogidas a través de las voces y las palabras, de los cuerpos y los sentidos, que hablan y nos hablan de esos imaginarios posibles representados en el dolor y en la alegría por la dignidad.

De ahí que el compartir Ciencias Sociales y Prácticas Artísticas responda a una correspondencia posible entre los saberes científicos, al margen del cientificismo (Wallerstein, 2005); y los saberes artísticos, al margen de la cultura elitista. La conjunción de esos saberes es un camino, una tarea, un compromiso por esa dignidad. Las personas que tejen esta red llevan tiempo trabajando creativamente por espacios de libertad y de emancipación. Un trabajo concitado en el compromiso por una pedagogía transformadora que permita la capacidad de decidir por sí mismas de muchas personas, colectivos y comunidades.

Es decir, para que tengan el derecho posible y no ficticio a un discurso propio, a tomar la palabra, a tomar la acción en la defensa de su dignidad y en la lucha por su emancipación. Desde el enfoque de las prácticas artísticas que luchan por la dignidad y por la emancipación, la palabra y la acción son componentes activos de un proceso cultural que potencia lo instituyente frente a lo instituido. Ambas construcciones, perspectivas o, mejor, formas del ser y el hacer son diferentes.

Para Castoriadis (2007), una sociedad se instituye por medio de tres dimensiones indisociables: la representación, el afecto y la intención. Creo que estas tres dimensiones reflejan un campo de pensamiento y de acción que, a su vez, responden, a modos antagónicos del ser y el estar frente a la vida. La *representación* puede alcanzar la representatividad en la defensa propia de un derecho cultural/identitario por los y las protagonistas, o formar parte cómplice en la suplantación cultural en nombre de la otredad. Los *afectos* pueden albergar estrategias paternalistas, o ser el modo con el que acortar una distancia epistemológica que delimita los sentidos.

La *intención* es lo que nos mueve, bien con la voluntad transformativa hacia un cambio de paradigma o, por el contrario, perpetuando lo ya existente. En líneas generales, lo instituido es lo previamente organizado por un sistema, una institución o personas que en posición de una superioridad manifiesta (o indirectamente) se creen con el poder de saber las necesidades y los intereses que tienen los otros y las otras. En el arte, responde a un modo de *comunicación funcional* cuyo objetivo es enseñarnos a adaptarnos a las circunstancias, “enseñarnos a olvidar: a traducir lo negativo en positivo” (Marcuse, 2016).

Desde este prisma, cualquier film, obra teatral o representación pictórica y fotográfica viene predeterminada para un consumo que no es pasivo en la construcción ideológica. Apriorísticamente orienta de manera simbólica o real el ser y el estar del sistema dominante. Por su parte, lo instituyente es una construcción que responde

a las necesidades e intereses proclamados y enunciados en primera persona. Es instituyente porque se hace en base a consensos, a criterios colectivos, a prácticas con las que establecer nuevos modos de relacionarnos. En las artes, y tomo como ejemplo práctico el teatro social (Litvak, 2001) y el teatro comunitario (Bidegain, 2007), lo instituyente responde a una *condición compartida*, a una praxis basada en la democracia cultural activadora de un discurso y una acción que emerge de los y las protagonistas. Aquí la obra cultural es una construcción procesada a partir de una *epistemología del sujeto colectivo* centralizado en un saber compartido entre ciencia y comunidades, entre culturas y saberes.

Los procesos instituidos en el teatro comunitario o en el teatro social son experiencias pedagógicas que cada persona-artista realiza por medio de un tipo de *prescripción* que Paulo Freire señaló como la apropiación “de la conciencia que alberga la conciencia opresora” (1997, p. 43). Si partimos del conocimiento como patrimonio cultural-experiencial, sin divisiones ni separaciones, debe invertirse el proceso; ya no caben hegemonías entre ciencia y experiencia. Ni jerarquías de tipo socio-cultural.

Tanto en las Ciencias Sociales como en las Artes existen los dos modos antagónicos antes referidos. Modos que, por otra parte, conducen a una producción de saberes también antagónicos. En el caso de las Ciencias Sociales, el eurocentrismo académico proporciona una manera de ver el mundo desde una única contemplación: panóptica y monocular. Como argumenta Orlando Fals Borda (1990), este eurocentrismo tiene por tarea deconstruir su pasado para así comprobar, por fin, que las Ciencias fueron y son el fruto histórico del encuentro de culturas y saberes diferentes. Mientras tanto, se erigen otras Ciencias Sociales conectadas a nuevas realidades, pasadas y presentes, que ampara sin recato el pluriverso de mundos (Escobar, 2018); que confronta la legitimidad del cientificismo mediante el desplazamiento de los centros (Thiong'o, 2018), descolonizando el conocimiento (Mbembe, 2017) pero amparando lo vincular desde unos saberes que des-cosifican la vida (Segato, 2018).

En el caso de las prácticas artísticas contrahegemónicas, rescatamos el antagonismo antes señalado desde el análisis histórico entre la cultura ilustrada y la cultura popular (Martín-Barbero, 2014) que, entre otras derivadas, da lugar a la tensión entre la función social y la función contemplativa en las artes. Para la estética ilustrada, la única función del arte es la contemplación (Kant, 1790) y sólo puede ser apreciada por aquellos que tienen refinamiento. Frente a esto, se encuentra la función social del arte que movimientos como el anarquismo y el feminismo exponen de maneras heterogéneas frente a las relaciones dominadoras del capitalismo y el patriarcado.

De nuevo vuelvo al antagonismo, al conflicto si se quiere, para resaltar una diferenciación práctica. Poniendo la estética en el centro (la ciencia de la estética), la estética ilustrada propone categorías como el gusto y la belleza para definir lo que es aceptable, meritorio, correcto, plausible. La contemplación de una obra de arte representada en un cuadro o en un drama solo puede ser pintada o actuada y, sobre todo, contemplada



por personas refinadas. Del otro lado, en la función social del arte, una obra teatral o un cuento son instrumentos de un saber transmisible en la colectividad, forman parte de la memoria pasada y de los imaginarios futuribles de quienes poseen un tipo de creatividad que excede las curadurías y los bienes artísticos superiores.

La diversidad del arte, de las artes, desmonta lo homogéneo y lo hegemónico deshegemonizando y des-homogenizando los procesos constituidos por un poder sistémico y estructurado que atraviesa y nos atraviesa en sus tres formas de violencia: el patriarcado, la colonización y el capitalismo. De ahí que sea tan urgente la creación de redes trenzadas creativamente. Redes que nos postergue la caída al fin del mundo, como anuncia Ailton Krenak (2021).

La Red de Prácticas Artísticas y Ciencias Sociales recurre a la urdimbre de una praxis emancipadora que instituimos en proyectos multicolores a través de la autoproducción de un discurso colectivo. Un discurso contenido en narrativas orales, escrituras y corporeidades que abren y se nos abren como espacios donde contar y contarnos y, de este modo, pronunciarnos, concientizarnos y rebelarnos. En este proyecto, somos todos, todas y todes aprendices de conocimientos recíprocos, siendo las artes la vía transmisora. Bertolt Brecht dijo que “la realidad ha de estar transmitida por el arte para que se reconozca y se trate como algo que puede ser cambiado” (2004, p. 31) y ésta es la razón de nuestra existencia: deseamos cambiar la naturaleza de nuestra convivencia. Sobre todo, la de aquella impuesta desde la dominación y no el consenso, de lo constituido y no lo instituyente.

Por tanto, el deseo de cambiar una convivencia que desiguala y discrimina no tiene el propósito de imponer, tampoco de asimilar o normalizar; y sí de encontrar medios para reconocernos desde la diversidad. Para así reinterpretarnos en la pluralidad y, entre tanto, para recordarnos las posibilidades que tenemos de cambiar el mundo que a veces ignoramos. Peter Brook, por su parte, se refiere al arte como metáfora que nos “ayuda a hacer más claro el proceso de la vida” (2019, p. 267). Añadiríamos, no sólo para hacer más claro ese proceso, también para hacerle frente cuando en el mismo se dan situaciones de opresión o sometimiento.

La posibilidad de que las Artes y las Ciencias Sociales unidas provoquen este cambio radica en la confrontación con las lógicas dominantes, aquellas que justifican y accionan la exclusión, la dominación y la segregación llevadas a cabo no solo desde el poder de arriba, también en la vida cotidiana (Sassen, 2007).

Las estrategias transformativas de las prácticas artísticas contrahegemónicas tienen que servir de alternativas para cambiar estas lógicas de dominación reflejadas en la cotidianidad de un hogar, de un grupo social, de una institución o de una comunidad. No es fácil. Es una búsqueda incesante que tiene que contar con la voluntad de encontrar ese conocimiento escondido en la diversidad de nuestras identidades. Es un constante ensayo colectivo de otros modelos diferentes de relacionarnos “en el lugar

de los territorios perdidos”, en palabras de Patricia Ariza (2015). Es un recorrido por aquellos territorios que la historia oficial oculta, es un recorrido junto a las identidades reprimidas que las hegemonías reprimen.

Las prácticas artísticas y las Ciencias Sociales que planteamos consiste en una *contrahegemonía creativa*. Contrahegemonía creativa de un reaprendizaje humano prendido por el fuego mantenido en rescoldos de resistencias, en experiencias de luchas, en memorias de dignidades. Las prácticas artísticas contemplan este reaprendizaje por medio de procesos que acontecen en un modelo de práctica epistemológica situada y acontecida. Son procesos artísticos basados en una producción que tiene como finalidad una obra teatral, una performance, una coreografía, un mural, etc. Son procesos basados en unas Ciencias Sociales desprendidas de la impostura positivista, del status quo impositivo, de un relativismo cultural aséptico y de la neutralidad cómplice. Procesos, pues, que teorizan desde la práctica por unas relaciones humanas justificadas en el accionar convivencial de una producción identitaria, ecológica y comunitaria que lucha por transformar los modos hegemónicos impuestos.

En este sentido, el enfoque transdisciplinario de las Ciencias Sociales y las prácticas artísticas hace rebrotar con nuevos sentidos dinámicas, técnicas y conceptos configurando una *praxis socio-artística*. Esta praxis socio-artística parte de las temáticas, conflictos y centros de interés, de los objetivos y las necesidades de las personas, los colectivos y las comunidades.

Hablamos de procesos que producen movimientos, imágenes, discursos, ideografías, etc. y que constituyen expresiones identitarias de una *estética artística significada*. Por ello, son procesos en construcción desde un quehacer dialéctico que no es ajeno a las contradicciones y a los conflictos que se desprenden de las relaciones de desigualdad y de sometimiento. Son procesos que confrontan ese tipo de relaciones desde una comprensión crítica “a través de una lucha de hegemonías políticas, de direcciones divergentes, primero en el campo de la ética, luego en el de la política, para alcanzar finalmente una elaboración superior de la propia concepción de lo real” (Gramsci, 2011, p. 56).

Es una concepción dinámica en constante construcción: creando y recreándose por medio de los permanentes intercambios que se producen en las calles, en los barrios, en las plazas y en los espacios alternativos de la cultura oficial, donde se comparten las maneras de vivir a través de una performance, un baile, un grafiti o una canción.

Concluyo con una pregunta, ¿es posible una producción cognitiva en las Ciencias Sociales desde lo artístico? Las respuestas están en este monográfico por medio de artículos que corresponden a diferentes experiencias desde una perspectiva productiva enriquecedora de esperanzas. Esperanzas porque las experiencias reflejadas aquí nos abren puertas para pasar al otro lado, allá donde se construyen los sueños nuevos por la dignidad en lucha.



Nos abre ventanas a una mirada creadora donde jugar y jugárnosla por un acontecer cotidiano desprovisto de las violencias sistémicas. Cómo si no el teatro y la a/r/tografía, la poesía y la corporeidad, el grafiti y el activismo se encuentran y se reconocen con los movimientos sociales, la educación o la ecología. Cada artículo nos permite entrar en un diálogo transdisciplinario y sentipensante donde la creatividad y la investigación, la imaginación y la teoría nos proyectan hacia una praxis de conocimientos alternativos y posibles.

REFERENCIAS

- Ariza, P. (2015). Performance. Habitar las calles, habitar los cuerpos. Corporación colombiana de Teatro.
- Bidegain, M. (2007). Teatro comunitario. Resistencia y transformación social. Buenos Aires: Atuel.
- Brecht, B. (2004). Escritos sobre teatro. Barcelona: Editorial Alba.
- Brook, P. (2019). Hilos de tiempo. Madrid: Siruela.
- Castoriadis, C. (2007). El imaginario social instituyente. Biblioteca Omegalfa.
- Escobar, A. (2018). Designs for the Pluriverse: Radical Interdependence, Autonomy, and the Making of Worlds. Duke University Press.
- Fals Borda, O. (1990). El Tercer Mundo y la reorientación de las ciencias contemporáneas. Revista Nueva Sociedad. Colombia.
- Freire, P. (1997). Pedagogía del oprimido. Madrid: Siglo XXI.
- Gramsci, A. (2011). ¿Qué es la cultura popular? Serna, J y Pons, A. (eds.). Universitat de Valencia.
- Krenak, A. (2021). Ideas para postergar el fin del mundo. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Litvak, L. (2001). Musa Libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913). Madrid: Fundación Anselmo Lorenzo.
- Marcuse, H. (2016). El hombre unidimensional. Barcelona: Austral.
- Martin-Barbero, J. (2014). De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. Anthropos.
- Mbembe, A. (2017). Critique of Black Reason. Durham: Duke University Press Books. [https:// www.dukeupress.edu/critique-of-black-reason](https://www.dukeupress.edu/critique-of-black-reason)
- Thing'o, wa N. (2018). Desplazar el centro: La lucha por las libertades culturales. Rayo Verde Editorial.
- Segato, R. (2018). Contra-pedagogías de la crueldad. Buenos Aires: Prometeo.
- Sassen, S. (2007). Una sociología de la globalización. Buenos Aires: Katz.
- Wallerstein, I. (2005). Las incertidumbres del saber. Barcelona: Gedisa. [https://www. marcialpons.es/libros/las-incertidumbres-del saber/9788497840903](https://www.marcialpons.es/libros/las-incertidumbres-del-saber/9788497840903)

Citar este artículo | Cite this paper:

Muñoz, M., (2025). Sentido y proximidad del porqué la Red de Prácticas Artísticas y Ciencias Sociales. <https://inter-acciones.uan.mx/index.php/revista/index>



CIENTÍFICO

Prácticas artísticas y lucha social: la centralidad del cuerpo individual-colectivo.

Artistic practices and social struggle: the centrality of individual-collective body.

Carlos Rafael Rea Rodríguez



Prácticas artísticas y lucha social: la centralidad del cuerpo individual-colectivo.

Artistic practices and social struggle: the centrality of individual-collective body.

Carlos Rafael Rea
Rodríguez

Universidad Nacional Rosario Castellanos; adicionalmente, profesor colaborador en la Universidad Veracruzana y la Universidad Autónoma de Nayarit.
Correo electrónico: carlosrea@yahoo.fr
<https://orcid.org/0000-0003-4208-9042>

RESUMEN | ABSTRACT

Inspirado en las epistemologías del Sur, y a partir de una investigación de carácter bibliográfico, este trabajo aborda la relación entre las prácticas artísticas y las luchas sociales, colocando en el centro de dicha intersección, una reflexión general sobre la corporalidad individual-colectiva como ámbito de instanciación de las violencias, como ámbito primario de resistencia ante las mismas, como espacio generador de experiencias y saberes desde la lucha, y como instancia performativa y prefigurativa del cambio social. Asimismo, aborda la distinción boaventuriana entre artistas abisales y artistas posabisales, incorporando una breve reflexión complementaria sobre el arte desde el activismo. Finalmente, expone algunas de las dimensiones presentes en la relación entre prácticas artísticas y luchas sociales, a saber: estética, expresiva-comunicativa, ontoepistémica, ética-política, pedagógica, identitaria, estratégica y conectiva, las cuales se amalgaman en un proceso de enmarcamiento colectivo, que es tanto práctico como discursivo y tiene un carácter experimental. Como conclusión, se propone que las prácticas artísticas que son posabisales, abren espacios para la visibilización y validación colectiva de

Inspired by the epistemologies of the South, and based on a bibliographic research, this work addresses the relationship between artistic practices and social struggles, placing in the center of that intersection, a general reflection on individual-collective corporeality as a realm of instantiation of violences, as a primary area of resistance against them, as a space for generating experiences and knowledge from the struggle, and as a performative and prefigurative instance of social change. Likewise, it addresses the Boaventurian distinction between abysmal artists and post-abysmal artists, including a brief complementary reflection on art from activism. Finally, it exposes some of the dimensions present in the relationship between artistic practices and social struggles, namely: aesthetic, expressive-communicative, ontoepistemic, ethical-political, pedagogical, of identity, strategic, and connective, which are amalgamated in a process of collective framing, which is both practical and discursive and has an experimental character. In conclusion, it is proposed that the artistic practices that are post-abysmals, they open spaces for the visibility and collective validation of

mundos, culturas, lenguajes, entidades y relaciones que han sido subalternizadas, invisibilizadas o suprimidas. Las recupera y promueve la fertilización recíproca con otras expresiones de resistencia, propiciando el encuentro intercultural y la construcción de contra y alterhegemonía.

worlds, cultures, languages, entities, and relationships that have been marginalized, rendered invisible, or suppressed. It recovers and promotes reciprocal fertilization with other expressions of resistance, promoting intercultural encounters and the construction of counter and alter-hegemony.

PALABRAS CLAVE | KEYWORDS

Epistemologías del sur; Prácticas artísticas; Luchas sociales; Contrahegemonía; Alterhegemonía.

Southern epistemologies; Artistic practices; Social struggles; Counterhegemony; Alterhegemony.

INTRODUCCIÓN

Este trabajo aborda la relación entre las prácticas artísticas y las luchas sociales, colocando en el centro de dicha intersección, una reflexión general sobre la corporalidad individual-colectiva. La hipótesis central es que las luchas sociales comportan siempre una dimensión estética en sus prácticas, la cual constituye un campo individual-colectivo de definición y expresión del sufrimiento, la indignación, la esperanza, la resistencia y, eventualmente, del anuncio de formas de vida colectiva distintas y mejores. Esas manifestaciones pueden llegar a constituirse en una práctica artística generada desde el seno de la lucha social o, en cambio, ésta puede incorporar expresiones artísticas originalmente externas a la misma, incrustándolas en su narrativa y resignificándolas desde ahí. La reflexión aquí realizada está respaldada en la conceptualización formulada desde las epistemologías del Sur, particularmente desde las elaboraciones de Boaventura de Sousa Santos (2019, 2020a) y de Manuel Muñoz Bellerín (2021).

Metodológicamente, este trabajo se basa en una investigación de carácter bibliográfico. Partiendo de una breve revisión de literatura sobre el tema, en la que se puntualizan algunas aproximaciones a la relación entre arte y estética y prácticas artísticas y luchas sociales; se opta por la perspectiva de las epistemologías del Sur y, específicamente, se retoman las tesis boaventurianas sobre la línea abisal y el arte abisal y posabisal como ejes teóricos de la reflexión.

Dicha selección responde al reconocimiento que se hace desde esta perspectiva, de la legitimidad de saberes y sentidos que han sido negados radicalmente por la racionalidad hegemónica en el mundo -moderno-occidental, capitalista, heteropatriarcal, racista-colonial y antropocéntrica-, y de la necesidad de recuperarlos para repensarlos y reinventarlos de formas alternativas y diversas, al igual que al arte, la estética, las luchas sociales y la relación entre tales prácticas sociales. De la misma manera, responde al horizonte crítico-utópico que una práctica posabisal del arte supone para

sus practicantes especializados, lo mismo que para quien forma parte de las luchas sociales. En ese sentido, recuperamos también la aproximación de Muñoz Bellerín, debido a que reivindica la dimensión estético-artística del conjunto de prácticas de todo ser humano, así como la capacidad del cuerpo para generar su propio lenguaje y significados, incluso desbordando y desafiando -de manera instituyente- los sentidos expresados desde la discursividad lingüística.

Asimismo, la relación entre prácticas artísticas y lucha social es analizada a través de la noción de corporalidad, pero propuesta aquí en un sentido amplio y complejo, que es simultáneamente individual y colectivo, y humano y no humano¹. Como expresión de la corporalidad, el cuerpo, tanto el humano como el no humano, es entendido como ámbito de inscripción de las violencias y de surgimiento de las resistencias, las luchas y las alternativas.

Apartir de estos elementos generales, se proponen algunas dimensiones constitutivas de las prácticas artísticas posabismales, a saber: estética, expresiva, ontológica, epistémica, ética, pedagógica, identitaria, estratégica, política, las cuales se amalgaman en un complejo proceso de enmarcamiento colectivo con una *racionalidad ampliada* (Santos, 2020a), que es tanto práctico como discursivo y tiene un carácter experimental.²

Para cerrar este apartado introductorio, precisemos preliminarmente que, entendemos el arte como una dimensión implícita y constitutivamente presente en el conjunto de las prácticas sociales (Muñoz, 2021), así sea de forma embrionaria, en tanto condición estética-expresiva del ser y el hacer humanos. De la misma forma, entendemos el arte como una esfera especializada de la vida social,³ con códigos, procedimientos y practicantes especializados y colectivamente reconocidos, que se distingue de otras esferas sociales por su intención estético-expresiva como orientación distintiva. Además, reconocemos la condición del arte como un puente entre distintos mundos, espacios-tiempos y esferas sociales.

Por otra parte, de manera general, proponemos entender por lucha social⁴ todo esfuerzo individual o colectivo por denunciar, enfrentar y deconstruir relaciones de violencia, desigualdad, dominación e injusticia, a manos de actores sociales concretos, en contextos estructurales que propician, refuerzan y reproducen tales asimetrías, así como los esfuerzos por crear escenarios de vida colectiva alternativos y mejores a los que se enfrentan.

¹ Para ello nos inspiramos de las propuestas cosmopolítica (Stengers, 2014) y del actor-red, y su tesis de la simetría radical entre los actores humanos y los no humanos (Latour, 1991).

² Desde una lógica pragmatista.

³ En sentido similar al del “campo” de Bourdieu (1994), pero sin colocar como central para definirlo un cierto tipo de capital, sino el tipo de orientaciones sociales que guían las prácticas dentro del mismo.

⁴ Siguiendo a Santos y Meneses (2020). Con ese concepto podemos considerar un universo más amplio y diverso de formas de acción social que, por ejemplo, con los de resistencia, protesta o movimiento social. Con él es posible incluir iniciativas tanto individuales como colectivas, así como implicar no sólo una dimensión crítica, de denuncia o contestataria, sino igualmente un trabajo de producción de alternativas.

Asimismo, entendemos que toda acción de resistencia y construcción de alternativas pasa invariablemente por la corporalidad. Para los propósitos de este artículo, proponemos abordar esta noción como un ámbito de instanciación de las violencias, como lugar primario de resistencia ante las mismas, como espacio generador de experiencias y saberes desde la lucha, lo mismo que como instancia performativa y prefigurativa del cambio social. En todo momento, la corporalidad es asumida, para entender la violencia, el sufrimiento, la indignación, lo mismo que la esperanza, la resistencia y la generación de alternativas, como una realidad y una experiencia simultáneamente individual y colectiva.

1. La fundamentación teórica: las epistemologías del Sur

1.1. Antecedentes teóricos

Para poder situar a las epistemologías del sur en el campo de reflexión teórica sobre el arte, señalemos brevemente algunas de las posiciones más influyentes en este sentido. Partamos por definir el campo de la estética, con Cerda, Falletti y Gómez (2018), como aquel guiado por el conocimiento sensorial, mientras que el del arte “remite a la actividad o sus productos, que tiene la finalidad de expresar y comunicar una determinada visión del mundo, de ideas o emociones que se ubican en el campo de lo estético” (2018, p. 144-145).

Sobre la perspectiva kantiana en relación con lo estético, estos autores señalan que se entiende como la práctica por la que se representa al mundo, generando placer o satisfacción en el sujeto. En tanto, el juicio estético implica un juicio lógico, racional, neutral, desinteresado, esto es, de carácter universal respecto del arte (Cerda, Falletti y Gómez, 2018).

En cambio, entendiendo el arte como un “trabajo humano superior”, históricamente situado y que expresa las contradicciones y antagonismos sociales, el materialismo histórico, principalmente a través de los expositores de la Escuela de Frankfurt, entiende la creación estética como un acto “vivo y procesual”, y como un llamado, a través de las obras de arte, a expresar esas contradicciones y antagonismos, así como a cambiar el mundo (Cerda, Falletti y Gómez, 2018, p. 147). Estas tesis rebaten la supuesta neutralidad y la universalidad del juicio, así como la objetividad absoluta de los atributos de la obra, desconectados de lo subjetivo.

De manera particular, Benjamin afirma que con la modernidad se debilitan los límites entre la alta y baja cultura, dando paso a la cultura de masas y las industrias culturales y a un rol activo del público en la interpretación (Pérez, 2013). Por su parte, el arte de vanguardia permitió en el mismo contexto de la sociedad burguesa, sacar el arte de los museos y vincularlo con la vida cotidiana, proponiendo “la unión arte/praxis vital” (Pérez, 2013, p. 192). Más tarde, Guattari reflexiona sobre la incidencia del arte en la producción de la subjetividad como “el fundamento de la práctica artística” (Pérez, 2013, p. 200). Posteriormente, Rancière propone, desde una postura posmoderna, la emergencia de un nuevo régimen estético que hace posible el compromiso político en

las artes: se trata de “un régimen dominante en el que todo puede ser representable, de este modo se diluye la separación entre bueno y malo o entre géneros o expresiones propias o impropias” (Pérez, 2013, p. 195). En este nuevo régimen, “el gran poder de subversión que poseen estas experiencias estéticas en general es su capacidad para ampliar los sujetos, los objetos y los espacios adecuados para el debate, creando nuevos escenarios para la política” (Pérez, 2013, p. 196) e influyendo en el desencadenamiento de micropolíticas de emancipación (Pérez, 2013, p. 193). Bugnone et. al, por su parte, destacan la disolución de las fronteras de las disciplinas artísticas, lo mismo que del arte con respecto de otros tipos de saberes, lo que abre la posibilidad del diálogo y fertilización recíproca entre ellos (2019, p. 391).

Otras corrientes de pensamiento del interés de este trabajo, argumentan sobre el carácter hegemónico y colonial consustancial a los cánones predominantes de apreciación y validación estéticos y artísticos en el mundo moderno (Cerdeña et. al, 2018). En esa dirección, el pensamiento decolonial denuncia cómo el proyecto de la modernidad occidental entraña constitutivamente la colonialidad del poder, del saber y del ser de la mayor parte de los pueblos del Sur global. Muestra cómo se niega violentamente la existencia y la legitimidad de la diversidad ontológica y epistémica en el mundo, lo que se expresa en todas las esferas de la existencia social. Dicha colonialidad implica la subalternización o negación radical de los códigos estéticos y artísticos de los pueblos colonizados. Pero el reconocimiento de esta condición implica también, la necesidad de luchar por la descolonización de la existencia. En una dirección similar, pero diferenciándose del proyecto decolonial, Boaventura de Sousa Santos propone las epistemologías del Sur y, desde ahí postula la necesidad de impulsar un arte posabisal, como lo expondremos adelante.

En relación con la corporalidad, Foucault mostró cómo los dispositivos de poder oprimen y a la vez son generadores “de discursos, de saber, de verdad, de deseos, de placer sobre los cuerpos” (Pelayo, 2021, p. 22). Butler, por su parte, argumenta que el cuerpo es un conjunto de relaciones que se encuentra en interrelación con otros cuerpos y con condiciones infraestructurales y ambientales (Pelayo, 2021); y propone entenderlo en acción, esto es, de forma performativa, reconociendo además su capacidad de resistencia y de agencia política plurales (Pelayo, 2021). En un sentido más amplio, Vargas vincula los cuerpos con los territorios de vida, y nos propone el concepto de *corpoterritorialidad* (Pelayo, 2021), que permite rebasar la distinción dicotómica cuerpo-ambiente.

Poniendo explícitamente en relación arte, cuerpo y luchas sociales, González analiza el concepto de activismo artístico (también llamado *artivismo* o *creativismo*), para referirse “a las potencialidades del arte como medio para la acción política” (2017, p. 119). Este tipo de prácticas artísticas, colocando el cuerpo como elemento central, son capaces de generar un discurso que es a la vez “expresivo, estético, emotivo y político” (González, 2017, p. 122). González aporta además la noción de cuerpo extenso, que “es un cuerpo viviente que goza de sensorialidad, emotividad y cognición, es un punto

nodal que teje las relaciones sociales, por tanto, nos permite comprender su lugar en ellas, sus afectos y efectos” (González, 2017, p.123).

Se trata de un cuerpo sujeto, una unidad social y no sólo biológica; es cuerpo colectivo, experiencia. Cuando el cuerpo se encuentra en situación de resistencia, podemos hablar de un cuerpo expresivo que es a la vez cuerpo protesta, que permite que “el sujeto tenga conciencia de sus acciones y las dote de una cualidad expresiva, [y] existe una intención clara para expresar y hacer visible su indignación, hacerla presente y perceptible a otros para hacer comunidad” (González, 2017, p. 128). Es un cuerpo extenso consciente de su dimensión reflexiva y política, que se conjuga con otros para producir, desde la vulnerabilidad, agencia y cambio social (González, 2017).

1.2. Las epistemologías del Sur como marco general

Hecha esta breve revisión, precisemos ahora el referente teórico principal que habrá de guiar nuestra reflexión: las epistemologías del Sur. Estas consisten en un conjunto de operaciones epistémico-políticas, multilocales, que buscan reconocer, recuperar y revalorar experiencias y saberes sociales que han sido socialmente producidos desde el poder como inexistentes o como inferiores en relación con los saberes establecidos como hegemónicos por los órdenes de dominación capitalista, heteropatriarcal y racista/colonial (Santos, 2019, 2020a). Desde ahí, se pretende forjar y acrecentar la resistencia y la construcción y articulación de alternativas, que permitan avanzar a una justicia cognitiva global, sin la cual la justicia social no es posible.

Históricamente, es a partir de los procesos de conquista y colonización por medio de los cuales el Occidente moderno-capitalista-racista-heteropatriarcal se erige en sistema-mundo, que se impone una *línea abisal* en el planeta (Santos, 2019, 2020a), la cual divide el ámbito de la plena humanidad (el Norte global)⁵ del de la subhumanidad (el Sur global). En el primero, reservado a las naciones conquistadoras-colonizadoras, la sociabilidad transcurre bajo los principios de *regulación* y *emancipación*, que tienen lugar en un marco que poco a poco se configura como democrático, con un Estado de Derecho de carácter liberal (Santos, 2019, 2020a).

En el segundo, la sociabilidad tiene lugar desde los principios de *violencia* y *apropiación* (Santos, 2019, 2020a), en sociedades en las que la democracia y el Estado de derecho son enunciaciones con muy poco significado. Aquí, la violencia y el despojo son disfrazados con un discurso de empresa civilizatoria permanente que debe ser cumplida por las naciones civilizadas o desarrolladas, para la salvación y guía de los pueblos bárbaros (o,

⁵ Norte y Sur globales aparecen en la propuesta de Santos como nociones epistémicas, no geográficas, aunque eventualmente ambas coincidan. En el norte geográfico también hay sures epistémicos, y en los sures geográficos existen igualmente nortes epistémicos. Norte y Sur epistémico son así metáforas de la dominación y la violencia, por un lado; y del sufrimiento, la resistencia y la creación de alternativas, por el otro. En ese sentido, Santos reconoce también que un mismo sujeto puede transitar, en el transcurso de un día, de un período de su vida o en su vida entera, por distintos sures, pero también por distintos nortes. Esto lleva la línea abisal que divide los nortes de los sures, al ámbito del propio cuerpo colectivo-individual, lo que hace que en él estén inscritos contradictoria, conflictiva y dinámicamente nortes y sures diversos.

en el discurso más contemporáneo, de los países no desarrollados, subdesarrollados, en vías de desarrollo o incluso emergentes). La línea abisal, que impone dominaciones y hegemonías por distintos medios, subordina, invisibiliza o suprime, por inferiores, los acervos de experiencias y saberes de los pueblos dominados y subalternizados, generando un inmenso desperdicio de experiencia, que ha conducido a la postre a una profunda crisis civilizatoria de la humanidad (Santos, 2019, 2020a).

El discurso científico moderno-occidental hegemónico aparece en esta historia como el referente que valida la línea abisal impuesta desde el Norte global y, por tanto, que justifica como históricamente necesario ese inmenso desperdicio de saberes (Santos, 2019, 2020a). Este discurso hegemónico se fundamenta en el predominio de la razón cartesiana, basada en la distinción y oposición entre lo material y lo espiritual, el ser humano y la naturaleza, el sujeto y el objeto de conocimiento, la razón y la emoción, la cognición y el cuerpo y sus sentidos (entre los cuales predominan el de la vista y el oído,⁶ dado que son susceptibles de conducir racionalmente a la evidencia empírica), la ciencia y las creencias, lo público y lo privado -y en la supuesta superioridad del primero de los términos en cada una de dichas dicotomías-.

Este discurso entroniza igualmente como superiores e inevitables históricamente, lo que Santos denomina como *monoculturas* (de saberes, escalas, temporalidades, reconocimientos y productividades), que son concepciones producidas desde la modernidad occidental-capitalista-racista-heteropatriarcal, pero que se imponen como sinónimo de lo universal, residualizando otros saberes y otras concepciones del espacio, el tiempo, el reconocimiento y la productividad.

Para enfrentar ese desperdicio de experiencia y fertilizar las posibilidades de reinención societal en direcciones emancipatorias, Santos propone recuperar los saberes producidos desde el poder como inexistentes, oponiendo a las monoculturas señaladas, las *ecologías*, que reivindican la pluralidad legítima -en principio- de saberes, escalas, tiempos, reconocimientos y productividades (Santos, 2019, 2020a). Su reconocimiento, recuperación y puesta en diálogo para su fertilización recíproca,⁷ sería posible a través de las operaciones de la *sociología de las ausencias*, la *sociología de las emergencias*, la *traducción intercultural* y la *artesanía de las prácticas* (Santos, 2019, 2020a). Con la recuperación de dichos saberes, se pretende propiciar o intensificar el diálogo de saberes ente ellos para construir puentes que potencien las capacidades contrahegemónicas de las poblaciones subalternizadas por las dominaciones capitalista, racista/colonialista y heteropatriarcal, para poder enfrentarlas y abrir así horizontes prometedores de emancipación social individual y colectiva.

⁶ Ver Santos (2019).

⁷ Dicho diálogo implica potencial complementariedad, lo mismo que competencia práctica, para enfrentar y resolver problemáticas sociales, procurando la efectivización de derechos para el mayor número posible de entidades humanas y no humanas.

2. La corporalidad y las epistemologías del Sur

Como expusimos antes, la línea abisal trazada desde la modernidad occidental capitalista-racista-heteropatriarcal, postula la superioridad de la razón sobre la emoción, así como de la cognición sobre el cuerpo y sus sentidos (y entre estos últimos, reconoce la preeminencia de la vista y el oído). Por lo tanto, predomina en esta perspectiva una concepción del cuerpo que lo inferioriza frente a la razón y lo cosifica, convirtiéndolo en un objeto de conocimiento abordable desde la biología y eventualmente desde la psicología, reduciéndolo en el límite a su expresión estrictamente individual⁸. De la misma manera, su cosificación es condición de posibilidad y resultado de su instrumentalización y mercantilización por el capitalismo como fuerza de trabajo. Esto es, la línea abisal evacúa de la historia a los cuerpos subalternizados.

En la sociedad capitalista contemporánea, desde una economía política del cuerpo, éste es “sometido al monopolio del conocimiento técnico-corporal y a la lógica de valor añadido [...] a fin de maximizar su vitalidad y rendimiento”, pero procurando a la vez “el abandono de la mente” (Santos, 2019, p. 139). La mercantilización del cuerpo va acompañada así de manera intrínseca de su control cada vez más profundo y pleno, y para ello se recurre lo mismo a formas extremas de violencia física, que a prácticas científicas, tecnológicas y organizacionales sumamente sofisticadas⁹. Al mismo tiempo, la hiper-sexualización e hiper-racialización de los cuerpos subalternos se profundiza, lo mismo para poseerlos que para excluirlos, degradarlos y suprimirlos, o para estetizarlos e introducirlos como mercancías a la dinámica de la ganancia o como presencias esterilizadas, inocuas, no disruptivas ni peligrosas, en la dinámica política liberal.

En sentido aparentemente opuesto, pero realmente complementario, el capitalismo somete a los cuerpos de poblaciones sobrantes y sacrificables para el sistema, desde una lógica de destrucción masiva; lenta y gradual a veces, por medio de la degradación biológica-genética; abrupta y terminante muchas otras, a través de guerras y genocidios para la apropiación de territorios. O con expresiones necropolíticas (Mbembé, 2016) cada vez más brutales y brutalizantes, orientadas a provocar “la banalización del horror y la indiferencia ante el sufrimiento” (Santos, 2019, p. 147),¹⁰ al mismo tiempo que a inocular de la manera más profunda posible el miedo en el cuerpo individual y a generar la descomposición del cuerpo colectivo¹¹. Estas dinámicas hacen posible el sometimiento y sobreexplotación de poblaciones y el despojo de territorios y bienes

⁸ Por ejemplo, es desde lo individual que se entiende la condición de salud o enfermedad del cuerpo, sea esta biológica o psicológica.

⁹ Pasando por la sociedad disciplinaria, la sociedad de control y la biopolítica, en los términos de Foucault (Giraldo, 2006).

¹⁰ Esto provocaría la desaparición del juicio ético o político respecto de las violencias del capitalismo, el patriarcado y el racismo (Santos, 2019).

¹¹ Hernández y Pelayo (2020) proponen al respecto el concepto de necropolítica del despojo, cuyas dimensiones son: la fetichización y reforzamiento de la figura del enemigo interno, la cotidianidad de la violencia y el miedo, la política de seguridad y su financiamiento presupuestario, la exhibición e instalación de la maquinaria de represión, el espectáculo de la violencia (la performatividad de los cuerpos violentados).

comunes, por ejemplo, a través de estrategias como el paramilitarismo y la violencia del narcotráfico. Desde esta lógica sistémica, el cuerpo es entonces cosa, objeto, instrumento, mercancía, propiedad y obstáculo a suprimir.

Intentemos ahora una conceptualización alternativa de la corporalidad y el cuerpo, inspirada en una visión cosmopolítica y del actor-red (Stengers, 2014; Latour, 1991). En un nivel máximo de generalidad, entendemos la corporalidad como la condición del ser de expresarse de manera múltiple, a través de formas delimitadas con atributos diferenciados. Por su parte, el cuerpo sería la expresión concreta, delimitada pero múltiple de la infinitud del ser, que lo mismo tiene manifestaciones naturales -no solo biológicas- que espirituales, humanas que no humanas. En ese sentido, el cuerpo constituye una multiplicidad inagotable de elementos dinámicos que expresan un todo inabarcable, inconmensurable y en transformación perpetua.

Por su parte, el cuerpo humano sería, en esta lógica, la expresión biológico-psíquica y sociocultural del ser en la que se conjugan de manera sistémica órganos, sentidos, operaciones (sensoperceptiva, motriz, cognitiva, volitiva, emotiva y sentimental, entre otras), prácticas y relaciones sociales. El cuerpo humano sólo puede ser comprendido en interacción íntima y permanente con otros cuerpos humanos y no humanos (estos últimos pueden ser materiales o espirituales),¹² en relación con los cuales desarrolla su estar y su actuar en el mundo y sobre sí mismo, así como la posibilidad de adquirir significado y su capacidad para significar el propio mundo y para proyectar horizontes de futuro (dentro de él o en mundos alternativos).

La condición del cuerpo humano sólo puede derivar de una existencia social, colectiva. Sólo puede ser tal como parte de un cuerpo social dentro del cual es delimitado, reconocido, del cual recibe sus atributos, desde el cual filtra sus experiencias, emociones y sentimientos, a partir del cual produce sus significaciones y anhelos, y en el marco del cual desarrolla sus actuaciones. Siempre inserto en la condición colectiva, compleja, contradictoria y cambiante del ser. Por tanto, la corporalidad humana es una condición existencial del ser que siempre implica una relación entre cuerpos humanos y no humanos, y que, como es social, siempre es simultáneamente individual y colectiva.

Ahora bien, no todas las corporalidades humanas son iguales; no se producen y reproducen en las mismas condiciones. En principio de cuentas, su interacción está organizada de maneras sociales, culturales, económicas y políticas históricamente determinadas. En sociedades marcadas por la dominación y la injusticia, dicha organización está atravesada por la mencionada línea abisal. Según el lado de la línea abisal en que se ubiquen los cuerpos, algunos se despliegan en contextos más favorables para su existencia y realización, y otros lo hacen en contextos radicalmente

¹² Tal como lo mostrara Latour desde su teoría de actor-red (1991), o como lo concibe la cosmopolítica, al poner en relación a los seres humanos con entidades espirituales que poseen subjetividad y agencia propias (De la Cadena, 2020).

adversos desde el punto de vista cotidiano y estructural, sometidos a órdenes de dominación y de violencia que los definen y los limitan¹³.

En la perspectiva boaventuriana, los órdenes de dominación capitalista-racista/colonialista y heteropatriarcal -los cuales son mutuamente necesarios para existir-, son productores de violencias múltiples que se potencian recíprocamente, provocando sufrimiento, el cual se encarna y expresa en última instancia en el ámbito de la corporalidad humana-natural y colectivo-individual. Para Santos, sin embargo, así como no todas las exclusiones son iguales, tampoco lo son los sufrimientos; en ese sentido, reconoce, a partir de la existencia de la línea abisal, *exclusiones y sufrimientos no abisales y exclusiones y sufrimientos abisales* (Santos, 2019, p. 147). Los primeros son procesables en el marco de la regulación y la emancipación, donde se goza de un marco mínimo de protección a los derechos humanos, en tanto que los segundos suceden en contextos de violencia y apropiación donde la vejación y supresión de los cuerpos es continua y sistemática.

Partiendo de esa premisa, en un contexto histórico-social marcado por la línea abisal, la corporalidad individual-colectiva es la instancia de manifestación de las violencias producidas por relaciones sistémicas de dominación y de injusticia en un lado y otro de la línea abisal, aunque con radicalidades y posibilidades de resistencia definitivamente asimétricas. Estas violencias son mediadas por el *habitus* (Bourdieu, 1994), que produce su instalación y normalización en el cuerpo colectivo y en última instancia individual, en correspondencia con esos órdenes sistémicos de dominación, lo que propicia su reproducción mutua (cuerpo individual/colectivo-habitus-órdenes de dominación). La experiencia del dolor y el sufrimiento ciertamente ocurre mediada por las relaciones y los significados colectivos en un espacio-tiempo concreto, pero se padece en última instancia desde el cuerpo individual.

Los cuerpos colectivos, como grupos o clases sociales, castas, sectas, pueblos o naciones, son portadoras de luchas, pero, en última instancia, quienes sufren o se muestran exultantes son los cuerpos individuales (Santos, 2019, p.137).

Así, el cuerpo es el ámbito de la instanciación, la reproducción y la normalización de las violencias y la dominación¹⁴. La dominación que se expresa en violencia física o simbólica sobre los cuerpos nunca es total ni definitiva -*donde hay poder hay resistencia*, Foucault *dixit* (Giraldo, 2006). Por tanto, es también el cuerpo individual-colectivo el ámbito de resistencia primaria contra las violencias y la dominación.

Es desde aquí, desde el cuerpo individual, inserto en la relación de contacto-diálogo-pertenencia con otros cuerpos humanos y no humanos, que puede persistir y

¹³ No es lo mismo ser humano que animal, rico que pobre, varón que mujer o integrante de la comunidad LGTTBIQ, blanco que de otros colores de piel, gozar de capacidades físicas e intelectuales plenas que vivir con alguna discapacidad, y así sucesivamente.

¹⁴ Santos distingue entre el *cuerpo moribundo*, el cuerpo sufridor pero que resiste en lucha y el *cuerpo jubiloso*, que celebra la alegría del cuerpo en la lucha (2019).

manifestarse lo no sometido, lo potencialmente “otro” que escapa a la dominación, que aparece como malestar y síntoma del propio cuerpo o como risa indoblegable,¹⁵ así como en forma de “lo todavía no” (Santos, 2019), que mantiene en germen la posibilidad para la aparición de alternativas. De esta forma, es la corporalidad la instancia desde donde puede nacer la esperanza, basada en las fuerzas propias que imprevisiblemente se ven potenciadas en el vínculo emocional y en el diálogo con el otro, en la apertura a lo otro, a lo deseado, a lo inimaginable, a lo imprevisible (Leff, 2010).

Pero el cuerpo no es una entidad homogéneamente constituida, ni como vehículo de la dominación y la violencia, ni como receptáculo absoluto de ellas. Tampoco lo es como instancia de resistencia y lucha. La corporalidad y en el límite el cuerpo, son también el ámbito de la contradicción interna, pues normalmente está atravesado asimétricamente por diversas líneas abisales (producidas por el capitalismo, heteropatriarcado, racismo, colonialismo, y otras formas de dominación), ante las cuales algunas veces se está en condición de oprimido, pero otras de opresor, aunque en términos de la existencia global el cuerpo se encuentre ubicado en el Norte o en el Sur epistémico. Así pues,

El trabajo pedagógico exigido por las epistemologías del Sur deberá abordar la compleja relación de los diferentes modos de dominación para evitar concepciones simplistas o abstractas de opresión que no tienen que ver con la experiencia concreta de los cuerpos moribundos y sufridores, y de las relaciones sociales en las que se fundamenta el significado social y político de sus vidas (Santos, 2019, p. 148).

Esta compleja condición marca los procesos de construcción identitaria, y su reconocimiento obliga éticamente a asumir las contradicciones internas y, por consecuencia, la necesidad de deconstrucción/reconstrucción política del cuerpo individual propio y del cuerpo colectivo al que se pertenece, como una tarea permanente. Esto convoca a mantener perpetuamente una alerta epistémica, ética y política y un trabajo de descolonización, que es al mismo tiempo subjetivo e intersubjetivo, sin el cual no es posible el esfuerzo de autoemancipación, proceso siempre inacabado que es condición de posibilidad, al mismo tiempo que consecuencia, del trabajo por avanzar a la emancipación colectiva. Por tanto, es desde los propios cuerpos que son simultáneamente individuales y colectivos, lo mismo que humanos y manifestación de la naturaleza en su conjunto, que tiene igualmente lugar la resistencia, la afirmación de sí y la construcción como alternativa de nuevas subjetividades e intersubjetividades, así como de formas más equilibradas y fraternas de relación con la naturaleza.

Más aun, el cuerpo y, de manera más general la corporalidad,¹⁶ son ámbitos de generación de saberes desde la lucha (Santos y Meneses, 2020), desde la resistencia

¹⁵ Recordemos aquí el fantástico mensaje de *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco (2022).

¹⁶ No nos referimos solamente al cuerpo colectivo-individual humano, pues el diálogo de muchos pueblos con los elementos de la naturaleza y entidades espirituales, a los que se les reconoce como agentes dotados de subjetividad, es fundamental para la producción de saberes y de una voluntad de resistencia colectiva e individual.

y la producción de alternativas. Esta generación de saberes desde el cuerpo en lucha, sucede a partir de un diálogo complejo -no exento de contradicciones y conflictos- entre lo racional y lo convencionalmente asumido como no racional¹⁷. Se trata, tanto en la dominación como en la resistencia y en los esfuerzos de emancipación, de procesos epistémicos-políticos, los cuales son al mismo tiempo físicos, cognitivos, volitivos, emocionales y afectivos. Asimismo, el cuerpo posee lenguajes propios -tal como propone Manuel Muñoz Bellerín-¹⁸ imprevisibles, liberadores, que pueden interpelar la dimensión cognitiva de forma crítica, cuestionándola, contradiciéndola y desbordándola, abriendo posibilidades distintas de significación de sí mismo y de la situación en que se vive, así como de futuros posibles y rutas de acción para alcanzarlos.

Por último, proponemos que, desde la lógica de la resistencia y la generación de alternativas, la corporalidad es también un espacio *performativo* y *prefigurativo* de sí mismo y del mundo (Pleyers, 2018¹⁹; Cerda et al., 2018; González, 2017); por lo tanto, entraña intrínsecamente procesos éticos, pedagógicos y políticos. En alguna medida, en la lucha, de la cual el cuerpo es el principal motor y vehículo, se pone en práctica desde sí mismo, aquello por lo que se lucha; el cuerpo lo actúa en el aquí y el ahora.

El carácter performativo de muchos de los conocimientos que se establecen en las ecologías de saberes refuerza la negociación, o incluso la subversión, de la realidad, lo cual es necesario para que la lucha continúe (Santos, 2019, p. 144).

Al mismo tiempo, con su actuar, el cuerpo en acto anuncia y prefigura la realidad que se persigue y se desea construir y la forma de existencia individual-colectiva que se concibe en ella; pero, sobre todo, muestra en el aquí y el ahora una pedagogía de la resistencia y de la lucha, una imaginación política, como forma de lograrlo. Esto sucede y se plantea en los intersticios entre lo colectivo, lo comunitario y lo individual, permitiendo la deconstrucción/reconstrucción contradictoria e inevitablemente dolorosa, pero esperanzadora y regenerativa del ser colectivo.

En síntesis, la racionalidad civilizatoria moderno-capitalista-occidental impuso sus monoculturas y colocó a la razón por encima del cuerpo, a la cognición por encima de la volición, las emociones y sentimientos, y a los sentidos de la vista y el oído por encima del resto de los sentidos. Las operaciones epistémico-políticas comprendidas por las epistemologías del Sur plantean entonces la necesidad de recuperar y reivindicar, junto con la razón y la cognición, la trascendencia del cuerpo, la volición, las emociones, los afectos y de todos los sentidos y los resultados de sus combinaciones, en ecologías de los sentidos y -añadimos- de las operaciones corporales que sólo pueden existir en

¹⁷ Santos (2020b) habla aquí de una racionalidad ampliada para incluir ambas dimensiones.

¹⁸ Es una premisa ontológica, epistémica y pedagógica fundamental del trabajo socioartístico realizado por Manuel Muñoz Bellerín, valiéndose del método de la Creación Colectiva Teatral, con el cual ha coordinado talleres en distintos lugares de España y Latinoamérica con poblaciones vulneradas, organizaciones civiles y movimientos sociales.

¹⁹ Pleyers se refiere aquí a algunas de las dimensiones constitutivas de la cultura alteractivista, orientada a lo que él denomina como la vía de la subjetividad, presente en las y los jóvenes que formaron parte del movimiento altermundista (2010). Cerda et. al. (2018) recuperan de Adorno la capacidad de crítica prefigurativa del arte.

conjugación indisoluble entre sí.

Así configurada lo que entendemos con Santos como una racionalidad ampliada, es posible aprender a *sentipensar* (Fals-Borda, 2009), a *corazonar*,²⁰ a actuar a partir del *calentamiento de la razón*, que “proporciona ‘suficiencias mínimas’ para que se siga luchando contra la opresión, contra todos los obstáculos” (Santos, 2019, p. 153). Es decir, una razón preñada de emoción y voluntad, como premisa para generar y cultivar la indignación, la esperanza, la resistencia y la lucha por la transformación. Así entendido, el cuerpo es simultáneamente mundo-raíz, frontera-rizoma, vasija-aliento, tierra-palabra, motor-vehículo y ampliación de lo posible-apertura a lo imprevisible y lo inefable (Leff, 2010).

3. La práctica artística desde la línea abisal

El arte es un conjunto de prácticas sociales que movilizan el cuerpo, la razón, las emociones, los afectos y los sentidos de los creadores o intérpretes para representar el mundo y al ser humano, interpelando estéticamente²¹ -ya sea de manera performativa u objetualizada-, la razón, la emoción y los afectos propios y de otros (trátase de una comunidad de pertenencia o de públicos espectadores). Por esta vía, se establece una relación que puede ser contemplativo-reproductiva del mundo, en la perspectiva hegemónica, o crítico-dialógica y creadora de nuevas posibilidades de existencia, desde una postura contrahegemónica.

En términos de generalidad máxima, el arte atraviesa toda la existencia social como una práctica estético-expresiva y performativa implícita en toda práctica humana. Con Muñoz (2021), asumimos que todas las prácticas sociales -incluidos los discursos- que no son artísticas en su intención y efectucción, entrañan igualmente una dimensión estética. Esto es así, puesto que toda práctica social busca, de manera más o menos consciente, expresar distintivamente la relación entre forma²² y contenido, tanto

²⁰ Según Guerrero Arias (en Santos, 2019), el pueblo Kitu Kara plantea el concepto para implicar *la sanación del ser*, a partir del *trabajo sobre la afectividad, la dimensión sagrada y espiritual del vivir* (convirtiéndola en *energía insurgente*), *la dimensión femenina de la existencia y la sabiduría*. *Corazonar* implica para Santos vivir la desgracia ajena como propia, aliarse para luchar contra la injusticia que la provoca aun a costa de correr riesgos (el *inconformismo ante la injusticia*); es un acto creativo que parte de las emociones para impulsar las buenas razones, revitalizando la subjetividad y amplificando el ser con otros, tendiendo puentes, generando autoaprendizaje y asumiendo la responsabilidad para cambiar el mundo (Santos, 2019).

²¹ De una manera que busca ser bella, sublime, perfecta, aunque estos referentes sean siempre significantes vacíos cuyos significados están en disputa y son por tanto plurales, contradictorios y conflictivos, lo cual da lugar a conflictos de poder que hacen posible la existencia tanto de cánones estéticos hegemónicos como de posturas estéticas contrahegemónicas. Por ello, es posible que la referencia a lo bello, lo sublime o lo perfecto, como corazón de lo que se define como arte, ocurra a través de un cuestionamiento radicalmente antinómico, por medio de la enunciación, representación o escenificación descarnada del horror, el dolor, el sufrimiento o el sinsentido, esto es, como huella de la presencia ausente de la plenitud (en términos deconstructivistas). Por tanto, el arte se definiría en referencia a ese amplio, heterogéneo, complejo y conflictivo espacio simbólico delimitado por extremos opuestos: belleza-horror, sublime-doloroso, perfección-sin sentido, desde donde se intenta representar de una manera significativa, el mundo y la condición humana presente o anhelada.

²² En dicha relación, se entienden las formas no como epifenómeno o aspecto accesorio de la misma, sino como la manifestación concreta e imprescindible que cobra la práctica social, que permite que ésta adquiera sentido social.

para la satisfacción de quien la lleva a cabo, como para la más eficaz interpelación de aquellos a quienes va dirigida.

Este proceso pone en juego -aunque de forma desigual- la diversidad de los sentidos propios y de los interlocutores, y moviliza simultáneamente -también de forma comúnmente asimétrica- emociones, sentimientos y cognición de ambas partes. Así se exprese de manera embrionaria, el arte es una dimensión constitutiva, implícita y no diferenciada de la vida social. Es por ello que podemos afirmar, con Muñoz, que “todas las personas son artistas” (Boal, 1989, en Muñoz, 2021, p. 5), ya que formal o informalmente, son productoras de prácticas expresivas y de relaciones estéticas. De la misma forma que una dimensión estético-expresiva, el arte comporta además dimensiones ontoepistémica, ética-política, pedagógica y conectiva, como expondremos más adelante.

Sin embargo, el arte es también un campo o esferas sociales especializada, cuya manifestación es diversa en disciplinas, lenguajes, visiones del mundo y valoraciones. Es una esfera social con practicantes especializados -no necesariamente profesionalizados²³-, en la que se sedimentan una serie de prácticas y criterios de validación de las mismas, en un espacio-tiempo determinado y en una cultura específica²⁴.

Históricamente, desde el filtro de la línea abisal, los criterios sociales de validación estética se definen a partir de relaciones de poder -desiguales y conflictivas- o de relaciones de mercado, y no sólo y muchas veces no principalmente, a partir del valor intrínseco de una interpretación o una obra. Lo que se considera bello por el canon hegemónico son las prácticas y productos que se sujetan al mismo, el cual además se autoerige como el único referente universalmente válido y posible. Lo que desde ese canon hegemónico se sanciona como no bello y por tanto no artístico, es todo aquello que escapa a él o lo desafía, aunque pueda resultar bello o significativo para sectores sociales o públicos no definidos o configurados estéticamente por el canon predominante.

De la misma forma, lo que se erige en obra artística desde ese canon hegemónico, es aquello que puede rentabilizarse en el mercado del arte y lo que no tiene esa pretensión o esa posibilidad, queda normalmente excluido de tal reconocimiento o

²³ Razón por la cual es posible mantener la distinción nominal entre artistas y no artistas, aunque la dimensión estético-expresiva esté presente en las prácticas de ambos. Por supuesto, en tanto práctica social, el arte es también un conjunto de formas de expresión de los no artistas, de la gente común que realiza estas mismas prácticas en el ámbito de su vida cotidiana, con o sin la pretensión de hacerlo ante un público o de que lo que hace sea considerado como bello, perfecto o sublime, ya sea desde los criterios informales de una comunidad concreta o de las normas pretendidamente universales impuestas por el canon institucional hegemónico o por el mercado. Así, hablar, comer, caminar, bailar, vestir, cortejar, amar, jugar, discutir, etc., son prácticas ordinarias que comportan una dimensión estético-expresiva inherente; de la misma manera que la producción de artefactos, discursos, la realización de fiestas, rituales, luchas sociales, etc., son prácticas que se llevan a cabo de una manera que busca expresar concepciones, ideas, emociones o sentimientos, procurando una adecuada realización, que satisfaga a quien la realiza y que produzca una impresión positiva en los demás, en relación con la motivación que las produjo.

²⁴ Aunque desde el discurso eurocéntrico hegemónico, dicha validación dependa de lo que pueda definirse universalmente como bello, en sentido kantiano.

es reducido a la condición racista y clasista de artesanía (Santos, 2020b). El arte es un campo o esfera especializada que está atravesada por el poder, la desigualdad, la injusticia, el conflicto, la resistencia y la lucha. Es igualmente un campo de acción poderosamente condicionado por criterios de mercado, que con frecuencia dictan lo que es o no una obra de arte, reduciendo el valor de la ejecución o de la obra a su expresión monetaria, convirtiéndola así en mercancía y haciendo abstracción de su valor intrínseco.

Pero como ya vimos, existen exclusiones abisales y no abisales, y lo mismo aplica en relación con los cánones estéticos. Existen exclusiones de criterios, prácticas y productos dentro de un ámbito de sociabilidad marcado por la regulación y la emancipación, y exclusiones dentro de una sociabilidad definida por la violencia y la apropiación. Esto es, exclusiones estéticas que devalúan y subordinan como estéticamente inferiores, en el primer caso, o exclusiones que niegan radicalmente no solo la posibilidad de poseer valor estético, sino la propia condición de humanidad, en el segundo. Así, la belleza sirve en la lógica abisal para separar lo humano de lo no humano (Santos, 2020b).

Contra la línea abisal y sus consecuencias de degradación ontológica y epistémica, Santos sostiene que “para las epistemologías del sur no hay una estética general única” (Santos, 2020b, p. 308); por el contrario, las epistemologías del Sur proponen las estéticas del sur, esto es, “una pluralidad de prácticas artísticas creativas posabisales nacidas en las luchas” (Santos, 2020b, p. 308-309). El trabajo de las epistemologías del Sur es reconocerlas, hacerlas advenir, valorizarlas, promover el diálogo intercultural entre ellas, promover la comprensión mutua y la fertilización recíproca, y crear territorios de contrahegemonía y emancipación por este camino.

Las experiencias y saberes de carácter artístico son atravesados por las relaciones de poder, lo cual implica que hay cánones estéticos hegemónicos y otros que han sido subalternizados o hasta suprimidos como parte de procesos epistemicidas perpetrados por el Norte global. Por lo tanto, de acuerdo con las epistemologías del Sur, las prácticas artísticas y sus creaciones, sean éstas objetuales o performativas, vistas a la luz de la idea de la línea abisal, contribuyen a reproducir la realidad (social, natural y espiritual) en la que se vive, o a cuestionarla e intentar transformarla, reconociendo la multiplicidad de vías y de mundos posibles para ello.

Sin embargo, a manera de alerta autocrítica, debemos añadir que los esfuerzos crítico-transformadores no están tampoco exentos de incurrir en formas de hegemonía productoras de exclusión, subalternización y violencia sobre otras expresiones estético-expresivas, al autoerigirse ellas mismas en sinónimo de verdad y de belleza o significatividad universal, reproduciendo en esa medida formas de dominación epistémica²⁵.

²⁵ En ese sentido, como Santos advierte, se puede luchar contra el capitalismo y considerarse a sí mismos como los detentadores del único camino correcto para hacerlo, estigmatizando y violentando otras visiones; o luchar contra el capitalismo, pero reproduciendo las dominaciones machistas o racistas. Igualmente puede lucharse

4. Artistas posabisales y prácticas artísticas en el activismo

Desde las epistemologías del Sur, el campo artístico está marcado por una dicotomía clave entre artistas abisales, que defienden la estética eurocéntrica del Norte epistémico, y posabisales, que adoptan las estéticas del sur. Los artistas posabisales, que son los que aquí importan, son definidos por Santos a partir de las siguientes características (Santos, 2020b, p. 309-314):

- a) Practican las epistemologías del sur, al reunir en un mismo artefacto la denuncia contra las tres formas principales de dominación (capitalista, heteropatriarcal y racista-colonial) y sus articulaciones, y plantean “el arte como algo comunitario, no comercial, funcional y holístico.”
- b) Confrontan constantemente el canon y a sus guardianes, y son los “curadores insurgentes” quienes fungen como agentes que abren las puertas para su reconocimiento.
- c) Son artistas ausentes antes de convertirse en artistas de ausencias; trabajan la creatividad presente en la experiencias y prácticas de las poblaciones subalternizadas, en sus resistencias y desistencias, así como en su propia concepción sobre la línea abisal; al abrir el margen para repensar y reimaginar el mundo, son creadores de humanidad.
- d) Luchan por el reconocimiento de su trabajo a la vez que subvierten las reglas de dicho reconocimiento; se concentran fundamentalmente en lo emergente, lo latente, lo todavía no, lo potencial.
- e) Al denunciar la línea abisal, expanden las posibilidades no oficiales del presente, el reconocimiento de las expresiones que surgen de la resistencia.
- f) Subvierten las dicotomías coloniales, capitalistas y heteropatriarcales, para poder concebir diferencias sin jerarquías.
- g) Crean su arte *con*, más que *acerca de* o *sobre*, aprendiendo de otros sujetos sociales que no aspiran a ser artistas de manera especializada.
- h) Iluminan la línea abisal para visibilizarla, así como lo hacen con un lado y otro de ella.

contra el patriarcado y ejercerse violencia contra otras perspectivas de lucha antipatriarcal, o puede lucharse contra el patriarcado, pero reproduciendo las violencias capitalistas o étnico-raciales. Finalmente, se puede luchar contra el racismo y el colonialismo, pero reproducir la lógica capitalista y/o el patriarcado. Es por ello, y a partir de la comprensión de que estas dominaciones se son mutuamente necesarias y solidarias, que Santos sostiene que hay que enfrentarlas de forma simultánea, para lo cual se requiere la articulación política de las diferentes luchas sociales. Para él, “La tragedia de nuestro tiempo es que la dominación opera como una totalidad coordinada, mientras que la resistencia en contra de esa dominación es fragmentada” (2020b, p. 305). Esta reflexión, sin duda es válida igualmente para el análisis de los cánones estéticos del arte, entendido éste como una esfera social atravesada por el capitalismo, el heteropatriarcado y el racismo, como campo de poder, hegemonía, subalternización, exclusión y violencia, lo mismo que como espacio de crítica, resistencia y producción de alternativas en sentidos múltiples y diversos.

- i) Se especializan en la lucha, la experiencia y la corporalidad, colocando el énfasis en la exclusión y la experiencia de los cuerpos violentados, así como en la resistencia, la liberación y la emancipación; no se centran en lo bello, sino en quiénes somos.
- j) Caminan sobre la línea abisal para que su arte sea “vívido y sentido desde ambos lados”, lo mismo que para desestabilizarla, dislocarla y crear otros sentidos del territorio, el tiempo y la convivencia planetaria.
- k) Muestran estéticamente la monstruosidad implicada en la degradación ontológica y las ausencias producidas por la sociabilidad colonial, heteropatriarcal y capitalista, para lo cual resulta clave recuperar, reproducir y reparar el pasado.
- l) Promueven activamente alternativas; transforman ruinas en semillas, territorios devastados en zonas liberadas y espacios-tiempos contrahegemónicos.

Resulta difícil pensar en prácticas artísticas realizadas por un solo sujeto, capaces de reunir todas las características enunciadas por Santos en su propuesta. Más bien, entendemos esta formulación como un horizonte de sentido deseable, necesario y tendencialmente posible, que es abierto, plural, complejo, pero que se construye desde muchas voces, cuerpos, sentimientos e inteligencias; desde distintas disciplinas artísticas, luchas sociales, condiciones y maneras de estar y ser en el mundo; desde diferentes formas de entenderlo, describirlo, expresarlo y significarlo. Cuestionando y denunciando aspectos sustanciales del mismo que se viven como injustos, y proponiendo alternativas diversas y plurales que fecundan las posibilidades posabisales de la existencia.

Desde luego, según sean las expresiones artísticas y las luchas sociales de que se trate, serán los lenguajes movilizados, los sentidos involucrados y los alcances de tales prácticas, dando forma y movimiento a la corporalidad en sentido amplio de forma específica, situada, contextualizada. Lo mismo como canal de expresión, que, como encadenamiento de cuerpos, sensibilidades y de reflexión emergente. Por supuesto, ese horizonte de sentido que suponen el arte y las prácticas de artistas posabisales, no están exentos de inconsistencias, contradicciones y conflictos, como sucede con todo lo humano.

En otro sentido, el arte en la lucha social no solo es una práctica realizada por artistas, así sean estos posabisales. El arte es un elemento constitutivo de la vida, la cotidianidad, la resistencia, la convivencia, la fiesta, el dolor, la ritualidad, la indignación, la esperanza, la alegría, el enfrentamiento con los adversarios, la crítica descarnada del mundo vivido y la anunciación de los mundos posibles. Por ello, ciertamente puede ser una práctica de artistas originalmente externos a las luchas que se identifican con ellas y suman solidariamente su compromiso y esfuerzos, o una labor de artistas-militantes de las luchas, es decir, artistas posabisales, en términos de Santos. Pero de la misma forma, es también un tipo de práctica realizada por los activistas, las

militancias, las y los luchadores sociales que no tienen formación ni vocación artística especializada, pero que se convierten sin proponérselo o pretenderlo, en artistas posabisales que emergen desde la espontaneidad o en la búsqueda estratégica de resultados identitarios o políticos.

Las prácticas artísticas constituyen, en esa medida, no solo performatividades o artefactos con intención estética, sino espacios de expresión, encuentro, convivencia, reconocimiento, diálogo, reflexión crítica, cohesión, identidad, fortalecimiento y regeneración comunitaria; lo mismo que de confrontación, inversión simbólica de fuerzas con los adversarios, y desmontaje de destinos fatales en el conflicto, más allá de intenciones artísticas formales, así éstas sean posabisales. Son espacios-tiempos de exultación y encuentro del cuerpo con otros cuerpos, en una ecología de los sentidos que genera *reconocimientos de alta intensidad* (Merladet, 2020), que potencia la capacidad de lucha y la esperanza y la confianza en los resultados de la misma. Son producción de saberes desde las luchas sociales, que parten de la estetización -intencional o no- del cuerpo sufriente, la rabia y la indignación, y se proyectan en la estetización -intencional o no- del cuerpo que resiste y lucha, de la alegría, esperanza y la apertura creativa a otros mundos posibles.

Ejemplos de arte y artistas posabisales abundan en las distintas disciplinas y en todas las épocas y lugares: en la música, el canto, la pintura, el grabado, la danza, el teatro, la poesía, el cine, las distintas expresiones de “arte callejero”, las artes audiovisuales y digitales, etc. Ahora podemos encontrar a sus exponentes realizando intervenciones en espacios públicos, con performances, *flash mobs*, creación de antimonumentos, grafitis; acompañando marchas, mítines, conmemoraciones públicas; en las comunidades campesinas y de pueblos originarios, con sus diversas expresiones artísticas, ceremonias religiosas y festividades o en sus luchas. Involucrando a practicantes especializados lo mismo que a activistas sociales y a públicos diversos. Posicionando tanto a exponentes como obras y acciones artísticas como referentes del cuestionamiento al capitalismo, el patriarcado, el imperialismo, el racismo y el colonialismo. Convocando a la esperanza, a la unidad de las luchas y a la construcción de otros escenarios de vida colectiva y de vínculo con la naturaleza y la espiritualidad. Siempre desde el compartir, desde el encuentro y el diálogo, partiendo de la comunidad y construyendo comunidad. El arte posabisal tiene por definición un espíritu colectivo, comunitario, y hace uso del cuerpo propio en comunicación y comunión con otros cuerpos, humanos y no humanos.

De manera reciente, encontramos ejemplos poderosos, valiéndose de distintas expresiones artísticas, en las que se pone de manifiesto la monstruosidad de la violencia vivida por las poblaciones subalternizadas²⁶: desde el performance “el

²⁶ Desde una perspectiva igualmente dramática, y sin una intención artística de por medio, podemos traer a la memoria el cosido de párpados y el desangramiento de barzonistas durante las protestas de los años 90. Y aún de forma más extrema, el supremo acto de protesta, que constituyó un performance mortal involuntario, que fue la autoinmolación del líder activista coreano, Lee Kyung Hae, en ocasión del encuentro de la OMC en Cancún,

violador eres tú”, que atravesó fronteras en el mundo entero para denunciar la violencia feminicida; pasando por el canto, con temas como “Canción sin miedo” de Vivir Quintana, que se ha convertido en un verdadero himno feminista. Ambas piezas se repiten en tantas marchas y manifestaciones públicas, acompañadas de batucadas, performance, canto, grafiti, instalaciones y antimonumentas, donde se expresa el dolor, pero también la solidaridad, la alegría y la esperanza, y se hermanan artistas y activistas para denunciar el machismo y el patriarcado, lo mismo que para convocar a la sororidad y a la construcción de otro tipo de sociedad.

Con la clara intención de vincular distintas resistencias y movimientos, y las luchas sociales con las prácticas artísticas en un sentido posabisal, surge en 2003 la idea de la Universidad Popular de los Movimientos Sociales (UPMS), en el marco del Foro Social Mundial²⁷. La UPMS es una propuesta metodológica nacida desde las epistemologías del sur para promover la articulación de las luchas anti-capitalistas, anti-heteropatriarcales, anti-racistas y anti-coloniales, así como para impulsar la construcción de capacidades contrahegemónicas en los sectores oprimidos de la sociedad (Merladet, 2020).

En los talleres que realiza la UPMS a lo largo del Sur global -Nayarit incluido-, las prácticas artísticas ocupan un lugar privilegiado. Estas permiten articulaciones de alta intensidad entre quienes participan en ellos, movilizand una ecología de sentidos y estimulando interacciones cargadas de sensibilidad, emoción, afecto y reflexividad (Merladet, 2020), para propiciar la comprensión y las identificaciones recíprocas, e incentivar la acción conjunta.

En el marco de las actividades impulsadas por la Universidad Popular de los Movimientos Sociales Nayarit, tuvo lugar en noviembre y diciembre de 2022, la participación de Manuel Muñoz Bellerín, quien condujo el taller titulado “Creación Colectiva Teatral y Movimientos Sociales”. En el ejercicio participaron artistas (particularmente de teatro, música, danza y poesía), académicas y académicos universitarios, así como personas defensoras de los derechos humanos. Con el performance “Travesía a Dignidad” (presentado en ocasión de la conmemoración del Día Internacional de los Derechos Humanos, bajo la dirección de Muñoz Bellerín), se expusieron al público, a través de los lenguajes de los cuerpos en libertad y movimiento, distintas formas de opresión y sufrimiento que aquejan a la sociedad contemporánea y a los individuos, oponiéndoles la búsqueda y construcción individual-colectiva de alternativas para reivindicar y recuperar la dignidad y la humanidad.

México, en 2003. En el contexto de Nayarit, organizaciones de familiares de personas víctimas de desaparición forzada, han decidido, en años recientes, colocar los rostros y nombres de sus seres queridos, como esferas de Navidad en los árboles de la plaza principal de Tepic, en lo que se convierte en una extensa y dolorosa instalación de denuncia contra la inacción del Estado ante esta tragedia.

²⁷ Recuperando la experiencia de los cortejos artísticos que solían integrar las manifestaciones del movimiento altermundista (junto con el cortejo “político” y el “bloque negro”), en ocasión de las cumbres de las élites políticas-económicas en el mundo.

También recientemente, la Red de Prácticas Artísticas y Ciencias Sociales Nayarit ha organizado (en julio de 2024 y enero de 2025, con otras organizaciones) actividades de solidaridad con el pueblo palestino y contra el genocidio del que es víctima por el Estado sionista de Israel, llamando a la paz y el reconocimiento del Estado palestino. En ellas se ha conjugado el trabajo de artistas provenientes de distintas disciplinas (danza, teatro, música, pintura, grabado, dibujo, poesía), así como de académicas y académicos universitarios y activistas sociales, quienes se articulan por el compromiso de respaldar las luchas sociales que consideran justas y de abrir el horizonte de la creatividad y la esperanza para concebir mundos mejores²⁸.

Un último ejemplo de arte posabisal en la entidad lo encontramos en los pueblos originarios Naáyeri, Wixárika y O'dam; en estos encontramos una amplia gama de expresiones artísticas, que van del bordado tradicional de su vestimenta, la elaboración de cuadros coloridos a base de chaquira o de estambre y pinturas, que plasman en cada obra su cosmovisión como pueblos milenarios. También contamos aquí con interpretaciones de danza, música y canto que dan vida a sus ceremonias religiosas-espirituales, en las que se refrenda el sentido de comunidad. A través de dichas prácticas, estos pueblos revitalizan, recuperan y resignifican su memoria cultural (religiosa-espiritual, social y política).

En ellas se entreteje dinámicamente el mundo de los ancestros con la vida comunitaria y los elementos de la naturaleza; el mundo de los vivos y el mundo de los muertos; el mundo humano y el no humano; el pasado, el presente y el futuro. En muchas de esas manifestaciones se ratifica -en tensión continua con el influjo de las fuerzas del mercado y la política institucional y, por tanto, no sin contradicciones- la decisión de resistir, frente a las violencias de la modernidad hegemónica. En ocasiones desde lo oculto e invisible (Pelayo, 2021), en otras más desde la confrontación abierta. Asimismo, se refrenda en ellas la voluntad de afirmarse colectivamente, reivindicando su derecho a existir con dignidad, desde su propia cosmovisión y con sus propias normas y formas de vida, en plena contemporaneidad y en diálogo respetuoso y fraterno con otras formas de habitar la madre tierra.

Precisamente desde el ámbito de los pueblos originarios, quizás el ejemplo más claro y reciente de arte y de artistas posabisales en nuestro país, lo encontramos en el festival “Rebel y Revel (arte). Arte, rebeldía y resistencia hacia el día después”, organizado por el EZLN, del 13 al 19 de abril de 2025, con la participación de más de mil artistas, provenientes de 27 países (La Jornada, 8 de abril de 2025). La convocatoria al evento señala en uno de sus puntos: “Puede participar cualquier persona que tenga como bagaje alguna o varias de las artes, que esté en contra del sistema capitalista, patriarcal, racista, discriminatorio y criminal, y, claro, que se sienta convocada” (Enlace zapatista, en <https://enlacezapatista.ezln.org.mx/2025/03/06/rebel-y-revel-arte-convocatoria-zapatista-al-encuentro-de-arte-rebeldia-y-resistencia-hacia-el-dia->

²⁸ De hecho, la definición del propósito central de esta red, se debe a su cercanía con la Universidad Popular de los Movimientos Sociales (UPMS).

después/). Este fragmento muestra con claridad plena la naturaleza antisistémica de la iniciativa, la intención de hacer converger las luchas contra las diversas formas de opresión y dominación, y el carácter democrático y eminentemente político que se reconoce a la noción de prácticas artísticas.

5. Dimensiones de las prácticas artísticas posabismales

Expongamos a continuación algunas de las principales dimensiones presentes en la relación entre prácticas artísticas y luchas sociales,²⁹ entendiendo que, si bien son analíticamente discernibles, están complejamente articuladas y pueden presentarse de forma simultánea o sucesiva y con mayor énfasis en unas que en otras, en cada caso concreto. Hay que enfatizar que estas prácticas tienen la corporalidad como su principal canal de manifestación, y ponen en evidencia en su acontecer, en el llamado a la lucha conjunta y en *la efervescencia y la autotrascendencia* que generan,³⁰ el vínculo entre los cuerpos individuales y la corporalidad colectiva e incluso la no humana.

Por tratarse de un tipo de prácticas que tienen lugar en el contexto de la lucha social, la primera dimensión a la que habremos de referirnos es la *expresiva-comunicativa*. Por medio de ella, las y los artistas, y de manera más extensa, las actoras y actores sociales, las y los activistas, ponen en juego ante un colectivo, una comunidad o un público, emociones y sentimientos, ideas, valores, principios, visiones del mundo, nociones de pasado, presente y futuro, anhelos, sueños y expectativas, para su reconocimiento y valoración colectiva. Estos elementos articulados, permiten la denuncia de una afrenta, un agravio, una injusticia; exponen el dolor, la rabia, la indignación, lo hacen con una mezcla de determinación, optimismo y esperanza en que la lucha colectiva puede transformar las cosas. Cuestionan implícita o explícitamente el orden cultural hegemónico y las dominaciones que entraña, y convocan a la apertura de un diálogo reflexivo y creativo, cargado de emoción utópica, en relación con la condición humana y con el mundo en el que se vive para volverlos mejores.

Por la naturaleza concreta de este tipo de prácticas, otra dimensión fundamental es la *estética*. Desde ésta, los artistas y activistas entran en relación con sus correligionarios, sus adversarios y sus testigos, por medio de representaciones del mundo y del ser humano, donde la forma de las mismas juega un papel crucial para que el contenido que expresan interpele emocional y cognitivamente, tanto a quienes las interpretan como a quienes van dirigidas. De esa forma, es posible que signifiquen colectivamente, abriendo espacios de reflexión crítica, propiciando emociones y sentimientos que intensifiquen las identificaciones colectivas, alimentando la imaginación utópica y creando posibilidades de potenciación de la acción y de transformación social.

²⁹ Las dimensiones consideradas no son las únicas posibles, desde luego. Las aquí expuestas surgen de las aproximaciones teóricas asumidas en este trabajo, de la naturaleza de los tipos de prácticas sociales analizadas y de algunas de las relaciones posibles entre ellas. Asimismo, algunas de ellas ya han sido abordadas por otros autores (como se mostró en la revisión inicial), aunque no hayan sido expuestas de manera sistematizada como un conjunto entrelazado.

³⁰ Dimensiones constitutivas de las prácticas rituales para Durkheim (2014).

Las prácticas artísticas ejecutadas en el contexto de la lucha social también comportan una dimensión *ontoepistémica* fundamental. En su despliegue, conceptualizan *de facto* el mundo injusto en que se vive, lo categorizan, lo describen, lo evalúan, lo critican, lo denuncian. De la misma forma, hacen emerger desafiantes otros mundos³¹ que, aunque subalternizados, existen al lado y a pesar del hegemónico (como en el caso de las prácticas artísticas en las luchas de los pueblos originarios), con entidades de otra naturaleza, con otras cualidades, con otras agencias concebibles y otras relaciones posibles. Y a partir de la fuerza efervescente de la imaginación utópica que proyectan y del llamamiento en acto a la lucha colectiva, anuncian mundos alternativos, nuevos y posibles, proponiendo trazos de esas promesas deseadas o emergentes. En esto consiste la capacidad *prefigurativa* de la dimensión ontoepistémica: la concreción de la utopía.

Una dimensión más que podemos encontrar en las prácticas artísticas que se llevan a cabo desde las luchas sociales, es la identitaria. Esta permite establecer una conexión simbólica-cultural entre los creadores o intérpretes y la militancia o la comunidad de la que hacen parte, contribuyendo a delinear creativa, emocional y cognitivamente las fronteras entre el nosotros y los otros, sean estos adversarios sociales, aliados o testigos, cimentando el sentido de pertenencia y el compromiso colectivos. Proponen y propician una experiencia senso-perceptiva y una interpretación crítica y esperanzadora sobre el mundo y sobre los problemas que les aquejan, cargadas de emoción y sentimiento, abriendo márgenes para otros horizontes de futuro necesarios y posibles por construir.

Si bien, dicha interpretación no es única ni necesariamente coincidente en todos sus términos entre los creadores/intérpretes y los diversos públicos, de manera general permite crear puentes de sentido con ellos. En esa medida, contribuyen a generar un cierto tipo de intersubjetividad y de subjetividad comunes (basadas en narrativas que contienen tramas, personajes, valores, emblemas, metáforas, mitos, etc., bajo la forma de memoria colectiva y de proyectos compartidos), lo mismo que a definir de forma más clara el rumbo de la lucha colectiva y a incrementar las probabilidades de su resonancia social.

La quinta dimensión constitutiva de las prácticas artísticas es la *estratégica*. Toda acción social está dirigida a un otro social -en términos weberianos-, por tanto, persigue un propósito, está motivada. En esa medida, intenta producir un efecto, sea de manera explícita y concreta, o implícita y difusa. En el caso de las prácticas artísticas, se trata de provocar una experiencia principalmente estética en el público o audiencia, orientada a la apertura crítico-propositiva a alternativas concebibles y construibles frente al mundo en el cual se vive. Si nos referimos a las prácticas artísticas en y desde las luchas sociales, las cuales permiten comunicar una visión del mundo y para construir sentido con otros en direcciones coincidentes, este aspecto estratégico es fundamental. Contribuye, de forma tanto cognitiva como emocional

³¹ Inspirándome aquí de la propuesta de la cosmopolítica (Stengers, 2014).

y afectiva, a construir un enmarcamiento colectivo que define el contexto en que se vive y a proponer un tipo de relación específica ante el mismo para procurar su transformación.

Una dimensión en la que Manuel Muñoz ha insistido en sus reflexiones sobre los cuerpos, es la *pedagógica*. En términos generales, este tipo de prácticas artísticas enseñan en su despliegue, a sentir, pensar, crear y luchar con los cuerpos, lo cual supone que

Saber mirar y oír con el cuerpo (Lozano, 2015) requiere del entrenamiento en un tipo de multisensorialidad que trasciende el logos racional (...) el epicentro de la corporeidad como encarnamiento social precisa de un entrenamiento cuidadoso de las capacidades que la persona puede desarrollar (Muñoz, 2021, p. 4).

Por supuesto, este entrenamiento que las prácticas artísticas brindan, no es solo para poder fungir como sujeto de la creación o la interpretación, sino igualmente para percibir y apreciar lo propuesto por éste, para resignificarlo y apropiárselo creativamente, conformándose una unidad indisoluble, aunque diferenciable, de experiencia y de sentido impregnados de resistencia, por medio de “una comunicación que no está atada al racionamiento lógico: es espontánea, creativa y sensorial” (Muñoz, 2021, p. 5). Desde ella se interroga al mundo y a la forma como el cuerpo se posiciona en él, en tanto “medio de transmisión de experiencias y conocimientos [y como] corporeidad pensante en resistencia que forma parte y es expresión de identidades alternativas frente a cualquier tipo de dominación que las impida desarrollar” (Muñoz, 2021, p. 3-4).

Las prácticas artísticas muestran -cumpliendo una función performativa fundamental que presentifica la utopía, mostrándola como realizable- “otras formas de ser y estar ante las hegemonías”, lo que implica la inscripción de la historia y lo político sobre los cuerpos (Farge, en Muñoz, 2021, p. 4), concebidos como sujetos protagónicos de la historia.

Otra dimensión presente en las prácticas artísticas es la *ético-política*, la cual ya ha quedado implícita en algunas de las dimensiones anteriormente referidas. Fundamentalmente, esta dimensión está presente en el llamado al cuestionamiento crítico del mundo y del ser humano, y a la necesidad de su modificación. Esta dimensión está presente en la manifestación, desde la corporalidad individual-colectiva, humana y no humana, de la inconformidad, la indignación y la intolerabilidad ante las injusticias, el sufrimiento, las violencias y las dominaciones que se experimentan. Lo está igualmente, desde la necesidad y la decisión -a partir de una *racionalidad ampliada*, que es simultáneamente corporal, emocional, afectiva y cognitiva- de emprender el camino de la transformación y la emancipación por senderos múltiples, aportando la fuerza emocional y afectiva para iniciar y sostener la lucha.

Por último, una dimensión en la que Santos ha trabajado indirectamente y sin emplear el término, es la *conectiva*. Las prácticas artísticas emanadas de la lucha social permiten la intersección, el diálogo, el conflicto y la composición entre distintos universos, mundos,

realidades (en clave cosmopolítica); en esa medida, sirven también como puente entre el mundo de los vivos, el mundo de los muertos y el mundo de los aun no vivos (Santos, 2020b), recuperando por esa vía, entidades, subjetividades, agentividades y relaciones posibles. En el mismo sentido, comunican el pasado, el presente y el futuro (Santos, 2020b), resignificándolos en su interacción, y activando y vivificando memoria colectiva, postura crítica ante el presente y utopía. Igualmente, las prácticas artísticas permiten conectar el dolor con la indignación y la determinación de luchar; el sufrimiento con la fiesta y la esperanza; las emociones con los sentimientos y las ideologías; la creación de comunidad con la traducción intercultural y la producción de contra y *alterhegemonía*³².

I CONCLUSIONES

Las dimensiones presentes en las relaciones entre prácticas artísticas posabisaes y luchas sociales, se amalgaman de manera compleja, tensional y dinámica en un proceso de enmarcamiento experimental,³³ flexible, elaborado desde las luchas, y al cual contribuyen de forma relevante artistas y activistas que realizan prácticas artísticas, en el diálogo igualmente complejo y vivo con la militancia, con las comunidades, con los públicos y con los adversarios. En el proceso de enmarcamiento se movilizan multidireccionalmente los aspectos cognitivo, emocional y afectivo, para configurar una situación vivida como problemática, significándola como fuente de una injusticia que resulta intolerable y mueve a la indignación, a la reflexión y a la acción social, individual y colectiva. En el proceso se identifican/definen responsables y víctimas, públicos e instancias y mecanismos de procesamiento del conflicto, y se movilizan memoria, estrategia y utopía, aportando y encauzando la fuerza emocional-afectiva y simbólica para realizar tales cuestionamientos, para decidir luchar por la transformación y para efectivamente hacerlo.

En este complejo y dinámico proceso, la corporalidad individual-colectiva, humana y no humana, es el ámbito de instanciación de las violencias estructurales y de experiencia del sufrimiento. Pero es también la instancia que opera como reducto de la inconformidad y la resistencia; es al mismo tiempo condición de posibilidad, expresión, vehículo y resultado del encuentro con otros cuerpos oprimidos y borrados de la historia, con sus saberes, inconformidades y determinaciones de luchar contra las dominaciones capitalista, heteropatriarcal y racista-colonial, para forjar realidades más dignas para todas y todos.

³² La contrahegemonía es entendida como un horizonte simbólico-político emergente, que centralmente cuestiona y confronta los órdenes de dominación hegemónicos; mientras tanto, la *alterhegemonía* es también un horizonte alternativo al hegemónico que, confrontando o no sus cánones, propone y construye poco a poco otro modo de vida, con contenidos civilizacionales -y por tanto estéticos y expresivos- cualitativamente distintos (Rea, 2020).

³³ Los procesos de enmarcamiento son entendidos desde una perspectiva pragmatista, que supone la construcción experimental, producto de una investigación práctica y colectiva/individual de los actores, en la que se combinan distintas lógicas y formas de acción social.

En ese encuentro dialógico, que es estético-comunicativo, lo mismo que expresivo, ontoepistémico, pedagógico, ético-político y conectivo, las prácticas artísticas posabisales contribuyen a la producción de lenguajes comunes que desbordan e impregnan lo racional-cognitivo. Participan en la construcción de una memoria colectiva (destacando eventos, personajes, adversarios, desenlaces, utopía, conquistas, esperanza), incrementan la intensidad de las interacciones y promueven una cohesión integral (cognitiva, pero sobre todo emocional-afectiva, incorporando la gramática del cuerpo y sus significados profundos, que se develan y se significan colectivamente pero también en relación con la intimidad del actor que lucha). De la misma forma, inciden en la generación de la identidad compartida (fortaleciendo la solidaridad, la cooperación, la lealtad, la disposición al sacrificio), y potencian la capacidad de acción y de interpelación de sus acciones.

En síntesis, en el trabajo de enmarcamiento colectivo de las luchas sociales, las prácticas artísticas posabisales, aparecen como una dinámica instituyente³⁴ de sentidos y emociones, que complementa, potencia y no pocas veces cuestiona y desborda el discurso ideológico-político formalmente instituido por las luchas, alimentando una tensión creativa, que es a la vez crítica, autocrítica y movilizadora. Las prácticas artísticas posabisales abren espacios para la visibilización y validación colectiva de mundos, culturas, lenguajes, entidades y relaciones que han sido subalternizadas, invisibilizadas o suprimidas. Las recupera y promueve la fertilización recíproca con otras expresiones de resistencia, propiciando el encuentro intercultural y la construcción de contra y alterhegemonía. Las prácticas artísticas posabisales, tanto de artistas como de activistas, son por ello una potente savia para avivar permanentemente la digna rabia, el inconformismo insurgente y la confianza en la lucha conjunta para construir mundos mejores.

Señalemos por último cuáles son los posibles aportes de este trabajo. En primer lugar, entender la relación entre prácticas artísticas y luchas sociales mediadas por la corporalidad, pero entendida ésta en un sentido relacional, no sólo como individual y colectiva, sino al mismo tiempo, como humana y no humana, lo que permite desbordar el enfoque antropocéntrico y dicotómico, situándonos en un horizonte cosmopolítico y de actor-red. En esa misma medida, partiendo de las epistemologías del sur, reconocer la importancia de recuperar lo invisibilizado por el orden de dominación hegemónico, no desde una perspectiva monocultural, sino desde un pluralismo ontoepistémico (desde distintos mundos, de nuevo con la cosmopolítica), vuelve posible concebir lo artístico, lo estético e incluso la lucha social, desde diversos horizontes, con distintas formas y con funciones y alcance igualmente plurales, no reductibles a los parámetros moderno-occidentales.

En otro sentido, es importante reconocer el cuerpo como ámbito de inscripción de las violencias a través de las marcas en él de múltiples líneas abisales, que colocan

³⁴ Tal como analiza Muñoz Bellerín en la introducción al presente monográfico, bajo el título Sentido y proximidad del porqué la Red de Prácticas Artísticas y Ciencias Sociales.

a una misma persona o colectivo, en posición de agraviados algunas veces, pero de violentadores, en otras, lo que des-simplifica la conceptualización y la experiencia de la dominación, lo mismo que de la resistencia y de la elaboración de las alternativas. En esa medida, la subjetivación crítica de los seres humanos y los colectivos adquiere un carácter procesual, no necesariamente homogéneo, lineal ni heroico, sino altamente problemático, contradictorio y contingente.

Resulta fundamental asimismo la recuperación de la propuesta de Muñoz Bellerín, para reconocer la capacidad del cuerpo para instituir sentidos que desbordan y desafían los discursos hegemónicos y el orden simbólico dominante, lo mismo que los propios discursos de quienes participan en las luchas sociales. Por último, la recuperación de las dimensiones propuestas por Santos para entender el arte y a las y los artistas posabisales, así como el planeamiento de las dimensiones constitutivas de las prácticas artísticas posabisales, entendiéndolas en términos de horizonte utópico, permite disponer de un instrumento heurístico para leer el multidimensional potencial transformador de las relaciones entre prácticas artísticas, corporalidad y luchas sociales.

REFERENCIAS

- Bourdieu, P. (1994). *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, París: Éditions de Seuil.
- Bugnone, A.; Fernández, C.; Capasso, V. y Urtubey, F. (2019). Estudios sociales del arte y transdisciplina: una propuesta metodológica. *Revista Cultura y Representaciones Sociales*, 13(26), 388-411.
- Cerda, A.; Falletti, V. y Armando, J. (2018). Creación artística y movimientos sociales: redefinir la relación entre política y estética. *Tramas* (48), UAM-X, 141-179.
- De la Cadena, M. (2020). Cosmopolítica indígena en los Andes: Reflexiones Conceptuales más allá de lo "Político". *Tabula Rasa*, (33), 273-311.
- Durkheim, E. (2014). *Las formas elementales de la vida religiosa*, Madrid: Alianza Editorial.
- Eco, H. (2022). *El nombre de la rosa*, Ciudad de México: Lumen.
- Fals-Borda, O. (2009). *Una sociología sentipensante para América Latina*, Bogotá: Siglo del Hombre/CLACSO.
- Giraldo, R. (2006). Poder y resistencia en Michel Foucault. *Tabula Rasa*, 4, 103-122.
- González, M. (2017). El cuerpo en la protesta social por Ayotzinapa. Prácticas artísticas y activismo en la toma política y cultural del Palacio de Bellas Artes. *Andamios*, 14(34), 113-133.
- Hernández, D. y Pelayo, M. (2020). Necropolítica del despojo, una ofensiva contra el pueblo. *URVIO, Revista Latinoamericana de Estudios de Seguridad*, (28), 118-133.
- Latour, B. (1991). *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, París: La Découverte.
- Leff, E. (2010). *Discursos sustentables*, México: Siglo XXI Editores.
- Mbembé, A. (2016). Necropolítica, *Arte & Ensaios*, 32, 123-151.
- Merladet, F. (2020). *Pedagogia da articulação a Universidade Popular dos Movimentos Sociais e a ecologia de saberes na prática*. Tesis Doctoral, Coimbra: Centro de Estudos Sociais/Universidade de Coimbra.
- Muñoz, M. (2021). El cuerpo en la producción de conocimiento: investigación aplicada en grupos de estudiantes universitarios de Perú y Ecuador. *Revista del Laboratorio Iberoamericano para el Estudio Sociohistórico de las Sexualidades*, (1), 1-18.
- Muñoz, M. (2025). Sentido y proximidad del porqué la Red de Prácticas Artísticas y Ciencias Sociales. *Inter-Acciones*.
- Pelayo, M. (2021). Micropolíticas del cuerpo. Ejidatarias, espectadoras y campesinas, enunciación de las mujeres wixárikas frente a la política comunitaria. Madera, J. y Gerónimo, F. (coords.), *Participación ciudadana y actores emergentes*, Ciudad de México: UAN, AMECIP, Ediciones del Lirio.
- Pérez, A. (2013). Arte y política. Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades. *Nueva época*, (20), 191-210.
- Pleyers, G. (2010). *Alterglobalization. Becoming actors in the global age*, Malden: Politi Press.
- Pleyers, G. (2018). *Movimientos sociales en el siglo XXI*, Buenos Aires: CLACSO.
- Rea, C. (2020). La lucha del pueblo Náyeri: la producción de un proceso alterhegemónico regional. *Revista Sociológica* (100), 67-100.
- Santos, B. (2019). *El fin del imperio cognitivo. Afirmación de las epistemologías del sur*. Madrid: Editorial Trotta.
- Santos, B. (2020a). *Na oficina do sociólogo artesão. Aulas magistrais 2011-2016*. Coimbra: Almedina.
- Santos, B. (2020b). *Hacia una estética de las Epistemologías del Sur: manifiesto en veintidós tesis*. Santos, B. y Meneses, M. (eds.), *Conocimientos nacidos de las luchas*.

Construyendo las Epistemologías del Sur, Ciudad de México: Akal.
Santos, B. y Meneses, M. (eds.) (2020). Conocimientos nacidos de las luchas. Construyendo las Epistemologías del Sur, Ciudad de México: Akal.
Stengers, I. (2014). La propuesta cosmopolítica. Pléyade, (14), 17-41.

Citar este artículo | Cite this paper:

Rea, C., (2025). Prácticas artísticas y lucha social: la centralidad del cuerpo individual-colectivo. <https://inter-acciones.uan.mx/index.php/revista/index>



CIENTÍFICO

Rehabitar la vida: arte, ecosofía e interdependencias afectivas frente a la crisis ambiental.

Re-inhabiting life: art, ecosophy, and affective interdependencies in the face of the environmental crisis.

Mariana Betzabeth Pelayo Pérez



Rehabitar la vida: arte, ecosofía e interdependencias afectivas frente a la crisis ambiental.

Re-inhabiting life: art, ecosophy, and affective interdependencies in the face of the environmental crisis.

Mariana Betzabeth Pelayo Pérez

Docente investigadora de la Universidad Autónoma de Nayarit (UAN), México.
Correo electrónico: pelayombpp@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-8448-5409>

*Experimentad, no interpretéis jamás
Deleuze*

RESUMEN | ABSTRACT

Habitar la crisis ambiental exige nuevas formas de vivir en el planeta, es necesario el despliegue de modos de vida sostenibles, prácticas de cuidado, pero sobre todo una transformación profunda de conciencia ambiental, una ecología mental. Llegar a emprenderlas implica activar una sensibilización y conexión que afirme todo el tiempo la vida. Para ello, es necesario valorar que tenemos una ecoddependencia e interdependenciagenerativaconotrasformas de vida. Ante tal necesidad, la combinación del arte y la ecología desde los tres registros de la ecosofía tales como la ecología ambiental, social y mental tienen el poder de potenciar los universos sensibles, cognitivos y afectivos que posibilitan la construcción de una praxis ético-política como prototipo de equidad intercultural, equilibrio ecológico y respeto a la biodiversidad. El objetivo de este artículo fue elaborar una reflexión teórica sobre la importancia del arte y la ecosofía en el proceso de sensibilizar, disolver discursivas predatorias capitalistas e incidir en el reconocimiento y activación de estrategias de mitigación y solución de las problemáticas socioambientales mediante el

Inhabiting the environmental crisis requires new ways of living on the planet. It is necessary to deploy sustainable ways of life, practices of care, but above all, a profound transformation of environmental consciousness, a mental ecology. Embarking on these actions involves activating a sensitization and connection that constantly affirms life. To achieve this, it is essential to recognize that we have an ecodpendence and generative interdependence with other forms of life. In response to this need, the combination of art and ecology, from the three registers of ecosophy—namely, environmental, social, and mental ecology—has the power to enhance the sensitive, cognitive, and affective universes that enable the construction of an ethical-political praxis as a prototype of intercultural equity, ecological balance, and respect for biodiversity. The objective of this article was to develop a theoretical reflection on the importance of art and ecosophy in the process of raising awareness, dissolving predatory capitalist discourses, and influencing the recognition and activation of strategies for the mitigation and resolution

despliegue de afectos, estéticas, devenires y la experimentación. A partir de la revisión teórica, un esfuerzo crítico y transdisciplinar desde el enfoque ecosófico se identificó cómo el arte no solo opera como una forma estética, sino como una herramienta para la sensibilización ambiental y la acción social. En este contexto, el arte es un medio esencial para conectar emocional y cognitivamente a las personas con la naturaleza, promoviendo una ética de cuidado y revalorización de todas las formas de vida en sintonía con los principios que propone la ecosofía sobre las prácticas de cuidados, lo ético, el reconocimiento y la defensa de los sistemas de vida.

of socio-environmental issues through the deployment of affections, aesthetics, becoming, and experimentation. Based on the theoretical review, a critical and transdisciplinary effort from the ecosophical approach was identified that art not only operates as an aesthetic form but also as a tool for environmental sensitization and social action. In this context, art is an essential means to emotionally and cognitively connect people with nature, promoting an ethic of care and the revaluation of all forms of life in harmony with the principles proposed by ecosophy regarding care practices, ethics, recognition, and defense of life systems.

PALABRAS CLAVE | KEYWORDS

Arte; afectos; devenir; ecología; ética.

Art; Affections; Becoming; Ecology; Ethics.

INTRODUCCIÓN

Un humano se comporta éticamente bien, cuando trata a los otros vivientes con la misma reverencia que tiene por sí mismo, y cuando está dispuesto a ayudar a todo el que lo necesite.
Albert Schweitzer

La condición planetaria en la actualidad se expresa en diversas crisis, desde humanitarias hasta ecológicas; el sistema económico actual ha penetrado nuestros sistemas subjetivos para seguir operando, logrando con ello normalizar procesos de pauperización donde lo que se expolia es todo lo “vivo” y su vitalidad, empezando por la degradación de los sistemas ecológicos, la pérdida de biodiversidad, la normalización de la violencia y pulsión de muerte desatando una entropía capitalista.

La axiomática capitalista ha generado la negación de lo vivo, es parte de un proyecto meramente humano que no integra la visión ni ética ni interespecie como finalidad, sino que avanza naturalizando la necrotización de la vida como el único estadio para cohabitar la crisis ecológica que va más allá de lo biofísico, involucrando lo social, político y existencial. Ante esto, habitar el planeta requiere de esfuerzos mayores a la práctica ambiental, implica tener una ecología social y psíquica para profundizar en las subjetividades y en interdependencias que tienen una gran trascendencia en la preservación de los sistemas de vida, esto demanda reinventarnos desde un paradigma ético-estético y político, urge activar nuevas sabidurías y sensibilidades para rehabitar el planeta.

El arte es un lugar y un vehículo fundamental en la configuración de la percepción y comprensión del medio ambiente, las problemáticas ambientales y las interdependencias productoras (Pelayo, 2020) que cogeneramos en comunidad interespecie. La integración arte, naturaleza y ecosofía permite la co-producción de una ética ecológica afirmativa y vitalista como prototipo de equidad intercultural, equilibrio ecológico y una promesa de la sostenibilidad de los sistemas de vida.

El presente artículo, es un trabajo teórico, una aproximación al arte desde el enfoque ecosófico que tuvo como objetivo elaborar una reflexión, ensamblaje y diálogo teórico sobre la importancia del arte y la ecología en el proceso de sensibilizar, disolver discursivas predatorias capitalistas e incidir en el reconocimiento y activación de estrategias de mitigación y solución de las problemáticas socioambientales, a partir de una revisión teórica. Este trabajo es una invitación a repensar el arte no solo como una forma estética, sino como una herramienta poderosa para la sensibilización ambiental y la acción social. La ecosofía ofrece una base filosófica para rehacer nuestras prácticas de vida en el planeta, integrando a los humanos, los no humanos y los ecosistemas dentro de una red interdependiente de afectos, deseos y acciones. En este contexto, el arte es un medio esencial para conectar emocional y cognitivamente a las personas con la naturaleza, promoviendo una ética de cuidado y revalorización de todas las formas de vida.

La estructuración del presente artículo es la siguiente, se inicia con la contextualización actual en torno la crisis ambiental y los límites planetarios, enseguida el andamiaje teórico donde se despliegan conceptos como la ecosofía y sus tres ecologías: ambiental, social y mental; enseguida se presenta la categoría de interdependencias productoras, su capacidad cogeneradora e interespecie, después se describen los conceptos de devenir, los afectos y finalmente el de arte, y su potencial político y ético, finalmente las conclusiones.

1. Límites planetarios y síndromes globales, más allá de la ciencia del desastre hay voces, memorias y sufrimiento

Toda cosa se esfuerza, tanto como está a su alcance, por perseverar en su ser
Baruch Spinoza

La condición planetaria ha sido altamente dañada por diversas actividades antropogénicas, ofreciendo así entornos invivibles y violentos; sin embargo, la condición biofísica es sólo una expresión de una maquinación más profunda que se construye en los universos sensibles de cada habitante. Esos universos contienen las subjetividades, afectos y deseos manufacturadas desde el utilitarismo, la mercantilización y necrotización de los sistemas de vida.

Tales subjetividades envuelven la conciencia humana en otro mundo más permisivo, libre y acrítico que nos permite satisfacer sin límite nuestras necesidades; estas

realidades se expresan en crisis, desastres naturales, degradación y contaminación, recientemente el cambio climático. Los límites biofísicos son claros, con recurrencia experimentamos manifestaciones de estas carencias, sin embargo, hay una profunda razón por la cual seguimos disociados, la visión fragmentada sobre nuestra interdependencia con otros sistemas extracorporales como lo son entidades no humanas que en asociación con nuestros cuerpos componen biotopos, lugares entidades e hibridaciones, recordemos que “no hay afueras” y que todos formamos un todo.

Imagen 1. Fotografía de videoclip sobre basura presentado en la 1ER Exposición Arte, Naturaleza y Ecología 2021.



Fuente: Acervo de la autora, 2021

Rockström et al. (2009), establecieron como límites planetarios aquellos que describen los umbrales dentro de los cuales las actividades humanas deben mantenerse para evitar dañar el sistema global de la tierra. Estos límites abarcan aspectos cruciales del medio ambiente, como el cambio climático, la pérdida de biodiversidad, la alteración de los ciclos del nitrógeno y fósforo, la acidificación de los océanos, el uso insostenible del agua dulce, el cambio en el uso del suelo, la carga de aerosoles en la atmósfera, la integridad de la capa de ozono y el funcionamiento de los sistemas biofísicos globales. Si se superan estos límites, el equilibrio de los ecosistemas y las condiciones que hacen posible la vida humana en el planeta podrían verse gravemente comprometidos, llevando a efectos irreversibles o catastróficos.

Según Morelle (2022), se agregan aquí las nuevas entidades como residuos nucleares, microplásticos, de los cuales algunas consecuencias que se han derivado de estas son las enfermedades zoonóticas, debido a la interacción de la especie humana con

otras especies que ha dado como resultado gripes de virus como A(H1N1), A(H5N1), A(H7N9) y A(H9N2), generadas por el contacto que implican algunas actividades comerciales vinculadas a la extracción de recursos alimenticios, como ejemplo podemos externar lo sucedido con la aparición del virus como el SARS-CoV conocido por la pandemia de COVID-19 por el SARS-CoV2.

Imagen 2. Maqueta sobre pandemia COVID-19 presentada en la 1ER Exposición Arte, Naturaleza y Ecología 2021.



Fuente: Acervo de la autora, 2021.

Es importante mostrar la interrelación y el grado de afectación interesalar de la crisis socioambiental, el cual queda expreso en el enfoque de los Síndromes de Cambio Global establecidos por la *German Advisory Council* (GAC) 1993, 1994 y 1996 (Schellnhuber, et al., 1997; Petschel-Held, et al., 1999). Tal metodología, construida desde el conocimiento experto occidental, describe patrones funcionales de interacciones socioambientales que van definiendo problemáticas negativas. Cada síndrome representa un complejo antropogénico de causas-efectos; son transectoriales, porque afectan sectores socioeconómicos y a diversos elementos naturales como el suelo, agua, aire, etc.

Los síndromes del cambio global se dividen en tres categorías principales: sobreutilización, desarrollo y sumideros. Como descripción, esta propuesta aclara a grandes rasgos lo que sucede de forma procesual en cada fenómeno; sin embargo, esta abstracción no permite la visibilización y de las vidas existentes en los territorios afectados donde hay voces en resistencia, memorias como escudo y empuje y

sufrimiento constante, así como el no retorno de diversos ecosistemas y procesos vitales para la vida planetaria.

Sin embargo, es aquí donde el conocimiento experto se encuentra con los espacios y las micropolíticas locales; donde se generan las prácticas de vida humanas y no humanas que contienen la pérdida, el dolor y el despojo de los recursos naturales, porque se despliegan hasta nivel humano y no humano donde, paradójicamente, la actividad humana ha sido protagonista de esta crisis.

Imagen 3. Estéticas del Huracán Kenna 2002 en el Manglar del Estero del Pozo San Blas Nayarit, material utilizado en el análisis de las estéticas de la antropización y los límites ecológicos.



Fuente: Acervo de la autora, 2020.

En cada lugar que experimenta tales degradaciones y atentados de los recursos naturales, también hay voces, rostros y sufrimiento. La crisis de los sistemas de vida afecta tanto la vida humana como la no humana, los procesos que se despliegan hieren material y subjetivamente a las poblaciones, acaba con la cohesión social, las prácticas locales, la salud emocional y la integridad moral de las personas.

Esta situación exige que redoblemos esfuerzos y agilicemos procesos de sensibilización respecto a nuestra agencia y los ensamblajes que hay entre los ecosistemas sociales y ambientales; esto significa que seamos seres ecoalfabetos. Haraway (2019) sugiere comprender la simpoiesis, cuándo se habla de los sistemas que involucran alteridades no humanas con las que cotidianamente formamos parentescos y tenemos simpoiesis (generar-con) que permiten el curso de la vida y de la muerte.

Para llegar a la actual entropía socioambiental, cabe resaltar que se ha orquestado un programa de ingeniería social que logró disociarnos con la vida no humana y/o la naturaleza y hacernos sentir entidades superiores. Esta disociación se consolidó en la edad media y en la época industrial XVII, donde la última expresión es la explotación y el saqueo extractivista, así como la incrustación de los tiempos y las velocidades del capitalismo en el cuerpo social y subjetividad colectiva (Pelayo, 2020). Recientemente también se integra la necrotización de los sistemas de vida y la pulsión de muerte como parte del inconsciente colectivo; esto significa lucrar con la posibilidad de dar muerte, y/o dar muerte a lo vivo.

Esto no tiene consecuencias en un espacio-tiempo estático, son trayectorias cogenerativas e inacabadas; la cadena de afectaciones configura entornos invivibles, altamente dañados e inseguros, los cuales atraviesan los mundos sensibles, afectivos y corporales de quienes lo padecen. La relacionalidad e interdependencia para explicar la relación naturaleza- sociedad se ha intentado expresar de diversas formas. Es por ello que se utilizan múltiples conceptos como redes, ensamblajes, actantes, formaciones socionaturales híbridas y colectivos como herramientas analíticas para concebir los procesos de cocreación entre entidades humanas y no-humanas; en donde lo no humano contiene cosas y seres que van de lo material a lo inmaterial y de lo orgánico a lo inorgánico (Rocheleau y Roth, 2007; Braun, 2008; Sundberg, 2011; Durand y Sundberg, 2019).

También estamos encarnando la devastación ambiental a escala corporal, lo que genera una convulsiva crisis ecológica, social y existencial que niega la vida y activa la pulsión de muerte y un estado anímico desmoralizador, desolador y banalizante. Braidotti (2018) expone que la economía política del capitalismo avanzado se articula sobre el miedo, el terror y los estados de ánimo maniaco-depresivos, los cuales oscilan entre la tristeza apocalíptica y la euforia. Así, el terrorismo global nos transforma en víctimas repentina y violentamente conscientes de nuestra vulnerabilidad.

El capitalismo, para la autora, es un sistema que tiende a la autoimplosión, no se detiene ante lograr sus objetivos y es intrínsecamente autodestructivo. La axiomática capitalista destruye futuros, lo que nos queda es resistir e intentar construir colectivamente horizontes sociales capaces de esperanza y sostenibilidad. Braidotti (2018) afirma que la sostenibilidad es una práctica social y ética no un ideal económico, de planificación social o financiero. Es un concepto que atañe a la naturaleza encarnada del sujeto. Para la autora, es una práctica política de resistencia; en este sentido, la esperanza es un salto que esculpe trayectorias activas de devenir haciéndonos capaces de activar respuestas a las incertidumbres de manera productiva y creativa, es un momento ideal para activar heurísticas de cuidado, ante lo expuesto, es urgente el despliegue de una práctica ética y política afirmativa que nos conduzca a “aprender a pensar a pesar de los tiempos” e incluso “fuera del propio tiempo”, como lo sugiere Rich (2001).

2. Ecosofía, una sabiduría para rehabilitar el mundo

*Todo revés es un envés
Todo, toda descomposición siempre es sólo una recomposición
Suhamy y Daval*

Seguir cohabitando la tierra demanda nuevas formas de vivir en el planeta, las apuestas ecológicas verdes ya no son suficientes en el ejercicio de la cohabitación de un planeta que se reconfigura y convulsiona lentamente. Vivir al margen de los límites planetarios requiera de una reconfiguración de nuestras prácticas sociales y nuestras formas de ser en el mundo no como proyecto humano, sino interespecie donde sea la existencia de un “principio vital”.

La ecosofía propone algunas claves para rehabilitar un planeta en crisis y cogenerar territorios de vida más sostenibles. La ecosofía es una corriente de pensamiento o sabiduría para rehabilitar el planeta. En medio de la crisis ecosistémica global, se basa en tres registros: apunta a la ecología medioambiental, la ecología social y la ecología psíquica. En esta corriente, el objeto ecosófico va más allá que el objeto ecosistémico (Guattari, 2015, p. 60). La toma de conciencia ecológica porvenir no deberá preocuparse solamente de los factores medioambientales como la polución atmosférica, las consecuencias previsibles del calentamiento del planeta, la desaparición de numerosas especies vivientes, sino que deberá referir también a devastaciones ecológicas relativas al campo social y al dominio mental. Sin transformación de las mentalidades y de los hábitos colectivos, sólo habrá medidas de “reajuste” concernientes al entorno material (Guattari, 2015, p. 38).

La práctica ecosófica se ve compuesta por tres niveles de ecologías que juntas componen la praxis de una sabiduría sostenible, integral y cogeneradora. No es suficiente la ecología medioambiental debido a que, en palabras de Guattari (2004), sin transformación de mentalidades y hábitos colectivos solo se están haciendo reajustes en el entorno material, un ambientalismo estético y superficial, lo cual solo augura un éxito al crecimiento de mercados verdes como aliciente de nuestras conciencias. La práctica ecosófica opera en la imanencia, con ecologías múltiples y una política neovitalista (Braidotti, 2018).

Inicialmente la ecología medioambiental consiste en la intervención humana para reconstruir el ambiente y promover un reequilibrio ecológico para regular relaciones entre ecosistemas y diversos actantes que posibilitan estos sistemas de vida; sin embargo, también implica la construcción de formas naturales aún no existentes y de la construcción de una política sobre el destino de la humanidad (Guattari, 2017, p. 46). En estas prácticas se integran acciones y una nueva conciencia ambiental desplegada en acciones como la reconstrucción ambiental, la replantación, la reforestación, la estabilización y el reequilibrio ambiental (Solver, 2021) que deberían ser parte de nuestro ejercicio ético y político habitual.

Por su parte, la ecología social se orienta en la reinención de formas de ser en grupo interespecie; esto es, la reconstrucción de las relaciones humanas a todos los niveles del *socius* “jamás debiera perder de vista que el poder capitalista se ha dislocado, desterritorializado, a la vez en extensión, al ampliar su empresa al conjunto de la vida social, económica y cultural del planeta, y en “intensión” infiltrarse en el seno de los estratos subjetivos más inconcientes” (Guattari, 2017, p.30). En este mismo tenor, Guattari habla de la posibilidad de gestar una era posmediática que altere profundamente el sentido que han tomado los procesos sociales hasta hoy, modificando las formas de comunicación y abriendo esta hacia la posibilidad de un cambio social radical (Solver, 2021).

Un punto programático primordial de la ecología social será hacer transitar esas sociedades capitalísticas de la era «mass-mediática» hacia una era posmediática, entendiendo por ello una reapropiación de los «medias» por una multitud de grupos sujetos, capaces de dirigirlos hacia una vía de resingularización. Una perspectiva de este tipo puede parecer hoy inalcanzable. Pero la situación actual de máxima alienación por los «medias» no depende de ninguna necesidad intrínseca (Guattari, 1996, 65).

Para Solver (2021), la ecología social de Guattari se resume en la construcción de nuevas formas de grupalidad, de nuevas formas de ser en grupo, resingularizaciones colectivas, prácticas de experimentación abiertas a la producción de nuevas formas sociales e institucionales, por mencionar algunas.

Por su lado, la ecología mental o psíquica comprende el conjunto de concepciones y percepciones que hacen actuar a una persona; de tal manera que Guattari (2004) propone reinventar la relación del sujeto con el cuerpo; así como promover el despliegue de las formas sensibles, cognitivas y afectivas de habitar el planeta y activar antídotos ante la estandarización de nuestras formas de vida, consumos y deseos (Pelayo, 2023). Esta última ecología fomenta la representación y valorización de los recursos naturales y el entorno como elementos trascendentes para la existencia, pero sobretudo subsume todas las formas de domesticar los territorios existenciales bajo el yugo de las axiomáticas capitalistas de la homogeneización, estandarización, mercantilización, consumo, contaminación, depredación, explotación y necrotización.

Imagen 4. Fotografía presentada en la 1ER Exposición Arte, Naturaleza y Ecología 2021.





Fuente: Acervo de la autora, 2021.

Para Guattari, esta triada que propone la ecosofía es inseparable, por un lado, la psique, lo subjetivo, el cuerpo y la singularidad corresponden al subconjunto donde se encuentran “los campos moleculares de sensibilidad, de inteligencia y de deseo” (Guattari, 1996, p. 10). Es decir, componentes de subjetivación, donde se gestan las “micropolíticas del deseo” (Guattari, 1996, p. 48). Más allá de lo macropolítico, es minoritaria porque se asocia a la vida cotidiana, a los encuentros donde se cogen pasiones, afectos y deseos, desplegando así la vida y los modos de ser.

La ecosofía se basa en principios éticos y políticos como sostén de la práctica ecosófica que promueve una política regeneradora multiespecie. La ecosofía apunta a la lucha permanente en la reafirmación de la vida. En palabras de Félix Guattari (2017):

La verdadera respuesta a la crisis ecológica sólo podrá hacerse a escala planetaria y a condición de que se realice una auténtica revolución política, social y cultural que reoriente los objetivos de la producción de los bienes materiales e inmateriales. Esta revolución no sólo deberá concernir a las relaciones de fuerzas visibles a gran escala sino también a los campos moleculares de sensibilidad, de inteligencia y deseo (p. 10).

A partir de lo anterior, se propone aquí el despliegue de una ética afirmativa la cual reside en la convicción de que lo negativo puede ser transformado incluso en

los afectos que nos paralizan como el dolor, horror y duelo, restituyendo estados emocionales a la acción y el activismo para generar cambios, procesos y devenires múltiples de resistencias y transformación (Braidotti, 2018).

Para la ética afirmativa, el daño ocasionado por otros se refleja inmediatamente en un daño producido a nosotros mismos, esto significa pérdida de potencia, positividad, capacidad de relacionarnos y por ende de ser libres. Para Braidotti (2018), la ética afirmativa no pretende anular el dolor sino transformarlo para no quedarnos en la resignación y pasividad. Cabe resaltar que cuando hablamos de lo afirmativo y positivo como vehículo potenciador, no significa que estamos ante una aceptación ciega o pasividad acrítica por lo que se está pasando, al contrario, ya se tuvo un proceso de introspección en el cual la estrategia que nos queda es un comportamiento proactivo.

Es así como la propuesta desde la ecosofía estimula un saber integral que reivindica formas sensibles y empíricas de habitar el planeta desde el universo de lo sensible y lo afectivo, lo cual tiene un impacto altamente profundo en la práctica ecológica y en la concientización sobre lo ambiental.

La ecosofía y el arte comparten una afinidad profunda en su capacidad de transformar, cuestionar y reconfigurar las formas de habitar y percibir el mundo. Ambas prácticas, buscan una rehabilitación consciente del planeta, actuando como motores de transformación tanto a nivel material como subjetivo. La ecosofía, como una sabiduría holística que integra la ecología medioambiental, social y psíquica, establece una visión radicalmente interconectada de la vida. A través de sus tres registros — ecología medioambiental, la ecología social y la ecología psíquica— propone no solo la regeneración del entorno físico, sino también la transformación de las mentalidades, las relaciones colectivas y las estructuras emocionales que fundamentan la forma en que habitamos el mundo.

3. Interdependencias productoras y simpoiesis, todo es relacional

We became with each other
Donna Haraway

Resulta imperante ubicarnos en el despliegue de la forma de operar entre sistemas naturales y sociales, por tal motivo se acude a la noción de las interdependencias y la rizomática forma de relacionalidad naturaleza-sociedad generando los ensamblajes con una multiplicidad de actores y actantes que participan horizontalmente y que desempeñan su respectiva función en la complejidad, conflictividad y en configuración perpetua porque existen procesos de génesis, pero también muerte. Una idea maravillosa la plantea Omar Giraldo (2024) cuando expresa que materialmente morir o “retornar al humus” significa una reincorporación o devenir otredad, morir y vivir; un retorno permanente de seguir siendo, pero diferente, un “compostarse” (Giraldo, 2024). Estas asociaciones posibilitan y cogen las condiciones materiales y simbólicas que nos componen como seres biosociales.

La relación social entre humanos y no humanos es un proceso creativo, generativo, productor con fuertes agenciamientos en la totalidad de un ecosistema; en este caso, es un continuo circular. La cohabitación de nosotros en un topos implica el entretejimiento de las dimensiones corporales y afectivas con otras formas de vida, dando origen a un modo de producir, habitar y coger la vida interespecie. Pelayo asevera que la interrelación entre los habitantes y el entorno ecológico va componiendo material y simbólicamente las formas de habitar un espacio geográfico. Son mutualismos, movimientos dialécticos generadores, interdependencias entre la raza humana y la naturaleza, de la cual se despliegan contextos y prácticas micropolíticas que le dan cuerpo y contenido a un territorio evolutivo e inacabadamente (Pelayo, 2020).

Retomamos la mirada colectiva de comprender la relación naturaleza-sociedad desde este ensamblaje de la simpoiesis donde no hay límites, ni espaciales ni temporales; la información y control se distribuyen entre los componentes. SIMPOIESIS significa “generar con”, nunca están solo dos en la generación.

Simpoiesis es una palabra apropiada para los sistemas históricos, complejos, dinámicos, receptivos, situados. Es una palabra para configurar mundos de manera conjunta, en compañía. La simpoiesis abarca la autopoiesis, desplegándola y extendiéndola de manera generativa (Haraway, 2019, p.99).

La interdependencia productora produce, crea, tiene agencia y estimula la construcción de subjetividades, procesos de apropiación, construcción de territorialidades, sentido de pertenencia, narrativas y conocimientos locales (Pelayo 2020). Como señala Van Dooren (2014), “nada está conectado a todo, todo está conectado a algo”. La necesidad de integrar este apartado en un artículo que intenta hilar el arte en el escenario ambiental es por la íntima relación entre la asociación humanos-naturaleza y su capacidad generadora de lo sensible, lo afectivo y lo estético, y sobre todo lo ético. Todo lo que tiene que ver con los mundos sensibles se consolida en la “experimentación”, como lo reivindica Deleuze (1980) cuando expone los riesgos de la interpretación.

Por su parte, Whatmore (2002) expresa lo importante de las asociaciones y la agencia de lo no humano en la lógica de la reproducción social y afectiva cuando reivindica “la presencia creativa de las criaturas no humanas en el tejido de la vida social y el registro de su parte en nuestras cuentas del mundo” (Whatmore, 2002, p. 35-36). Tal como lo descubre Lynn Margulis, en su investigación sobre el papel de la asociación en la evolución de las especies la cual describió que la vida se creó y evolucionó gracias a la cooperación. La autora destacó que cualquier individuo complejo, es en sí mismo un ecosistema completo de múltiples relaciones asociativas en comunidad. Para Braidotti (2018) la vida en sí se compone de fuerzas externas al dominio humano, la activación de una relacionalidad multifacética y posthumana, es un estado de caos creativo como constitución virtual de todas las formas posibles (Deleuze y Guattari, 1976). La vida es un caos, es el lugar donde nace y emerge lo nuevo, la vida en sí. Para Braidotti (2018) es un zoe, una fuerza creadora de futuros posibles.

4. Devenires y afectos, los universos sensibles

Resistir significa sostener el dolor sin ser aniquilado por él
Rosi Braidotti

Trascendiendo el mundo material de Margulys existen campos subjetivos, semánticos, afectivos e inmateriales que acopian las memorias, identidades, subjetividades y agenciamientos intangibles en las personas. Un concepto que puede solucionar este enredo es el de los devenires, el cual aclara más allá de la materialidad y biotransferencias, eso que Deleuze y Guattari (2017) le llaman “contigüedad extrema”, esto significa lo que pasa de uno a otro una “sensación”, una zona de indeterminación, una zona de indiscernibilidad. A propósito de esta zona de indeterminación, López (2013) asevera que “sin emoción no hay curiosidad, no hay atención, no hay aprendizaje, no hay memoria. [...] la emoción agencia los actos, para que exista emoción, hay una fase que es primordial en la gestación de las emociones y es el devenir”. Deleuze y Guattari (2017) condensan la idea un tanto escondida en este artículo “No se esta en el mundo, se deviene con el mundo, se deviene contemplándolo. Todo es visión, devenir. Se deviene universo”.

Imagen 5. “Culto al plástico”, trabajo presentado en la 2da. Exposición Arte, Naturaleza y Ecología 2022.



Fuente: Acervo de la autora, 2022.

Para Braidotti (2018), el devenir es un proceso intransitivo que no se trata de convertirse en algo en particular sino de aproximarse a lo que nos atrae y aquello que nos hace vivir; sin embargo, para la autora no es un proceso carente de violencia, pero si es profundamente empático. El devenir es una sensibilidad ética y política que comienza por la aceptación de los límites, es un proceso interrelacional y colectivo encarnado y arraigado al otro.

En el devenir está la base de la valoración de lo otro, el devenir trasciende la relacionalidad. Por lo anterior, se resalta en este trabajo cómo de las relaciones se gestan diversas éticas, basadas en niveles de valoración y afectividad ambiental que son determinadas por esta relacionalidad humano- naturaleza. Las éticas son, en palabras de Schweitzer (1994), “el respeto ilimitado por todas las formas de vida”. La ética es una política afirmativa, es la disolución del yo individual, es decir el humano es un conjunto de realidades complejas e interdependientes, es la interacción “yo-otro”, un yo sostenible, no unitario. Un devenir híbrido, multicultural, poliglota y pos-identitario (Braidotti, 2018).

Por ello, en las éticas, el devenir es un proceso muy vigente, porque expone un encuentro, una zona de vecindad. Ante esto se producen afectos; esta categoría ontológica nos da forma por virtud de su capacidad para instigar actos performativos y moviliza para invocar nuestros deseos (Brad y Reid, 2016). Los afectos son precisamente estos devenires no humanos del hombre, como los preceptos (ciudad incluida) son los paisajes no humanos de la naturaleza. En este momento, el arte emerge como una herramienta potente para movilizar las emociones, los afectos y las sensibilidades necesarias para un cambio radical en nuestras relaciones con el entorno y con los demás seres vivos.

5. Arte como dispositivo de sensibilización y resistencia ambiental: Una aproximación a la conciencia ecológica

El arte es un camino que lleva hacia regiones no regidas por el tiempo y el espacio
Marcel Duchamp

El arte, en este contexto, emerge como una vía crítica y necesaria para cuestionar y transformar esta percepción fragmentada de la realidad. La práctica artística, más allá de ser un vehículo de representación, se convierte en una herramienta de resistencia y sensibilización ante la crisis ambiental, actuando como un espacio de reflexión y acción sobre las relaciones humanas con el medio ambiente. La estética, entendida como la capacidad de generar afectos, puede movilizar nuevas formas de percepción y sensibilización que promuevan una reconexión afectiva y cognitiva con los ecosistemas.

Para ampliar lo anterior, según Deleuze y Guattari (2017) el arte es el lenguaje de las sensaciones tanto cuando pasa por las palabras como cuando pasa por los colores, los sonidos o las piedras. El arte no tiene opinión. El arte desmonta la organización triple de las percepciones, afecciones y opiniones y la sustituye por un monumento

compuesto de perceptos, de afectos y de bloques de sensaciones que hacen las veces del lenguaje.

El arte puede hacer cosas que la información no puede [...] lleva nuestra mente a nuevos lugares, llega a nuestro corazón y se basa en nuestros sentimientos viscerales (The Chartered Institution of Water and environmental management, 2012, p. 28).

Para que lo anterior suceda el arte debe abrirse a sus umbrales creativos como un pensamiento sin imagen o sin prescripciones, sin nada que determine el límite entre la vida y la escritura, el trazo o la composición. Así pues, la estética desde la propuesta Deleuziana tendría que desprenderse de la interpretación artística para devenir una experiencia-vital, un juego indiscernible entre vida artística y el arte vital, donde todo se resuelve en procesos infinitos de experimentación, o bien, *protocolos de experiencia*, los cuales permiten configurar puntos de orientación provisorios para conducir una experiencia que *desborda nuestra capacidad de previsión* (Deleuze, 1989).

El artista es un presentador de afectos, inventor de afectos, creador de afectos, no sólo los crea en su obra y nos hace devenir con ellos, nos incorpora (Deleuze y Guattari (2017), esto significa que terminamos siendo parte de la propuesta artística. Las características del arte posibilitan que alcancen a las personas a un nivel más profundo que las palabras o las imágenes (Helen M. Harrison, 2008, citado en Goto, 2012, p. 138).

Imagen 6. Kit de juego “Mi primer ecosistema” presentado en la 2da. Exposición Arte, Naturaleza y Ecología 2022.



Fuente: Acervo de la autora, 2022.

Para Deleuze y Guattari (2000), el arte desborda los límites de la subjetividad y del juicio, así como la experiencia interpretativa, para desplegarse en el campo de batalla más próximo como lo es el cuerpo. Aquí la vitalidad no organizada prolifera produciendo intensidades, conectando fuerzas múltiples dentro de un tiempo sin cuerpo y sin órganos, que inunda de modo inmanente los organismos, los juicios y la conciencia (Deleuze, 1997). Esto significa "Convertir el cuerpo en una fuerza que no se reduzca al organismo, convertir el pensamiento en una fuerza que no se reduzca a la conciencia" (Deleuze, 1997, p.76).

Esto es posible debido a la experiencia estética que puede abrir la mente al espectador hacia un nuevo conocimiento/entendimiento (Goto, 2012). Las figuras estéticas nada tienen que ver con la retórica, son sensaciones: perceptos y afectos, paisajes y rostros, visiones y devenires (Deleuze y Guattari, 2017). La estética lúdica deleuziana es un diagrama abierto de pensamiento ilimitado, es una estética intensiva de fuerzas libres y creativas, cuerpos no organizados y afectos de sentidos asignificantes (Díaz, 2014).

Definitivamente, la estética lúdica deleuziana es el diagrama abierto de un pensamiento ilimitado que expresa la inmanencia de la vida en su materialidad más dinámica; una estética intensiva de fuerzas libremente creativas, de cuerpos no organizados, de afectos impersonales, de sentidos a-significantes. Es un pensamiento estético que hace de la obra una zona de coexistencias inasibles que involucra fuerzas múltiples e imperceptibles y que captura sus potencias expresivas en una constelación efectiva y versátil, constituyendo un mundo lúdico afectado de sensaciones relacionales a-subjetivas.

Es así como en este trabajo se intenta reivindicar el potencial de las herramientas que el ecologismo y el arte pueden emplear para estimular emociones como la empatía, deseos y pasiones positivas. La empatía aquí es un instrumento en contrarrestar las lógicas necróticas del capitalismo. Albelda y Sgaramella (2015) expresan que es una habilidad social, específicamente la capacidad de identificarnos con el otro, haciéndonos partícipes en sus reacciones emocionales. Esto no solo se concentra en entidades parecidas a nosotros sino también en las identificaciones con el entorno.

El territorio figura aquí como un actante social que tiene agencia vital en nuestras formas de vida, de esta forma y bajo esa sensibilidad nos sentimos llamados a prácticas de cuidado de los otros y de la vida, no tanto por el valor utilitario que nos representan a futuro sino por su valor inherente, por el respeto a su existencia, su identidad, su evolución y su equilibrio, así como, el sentido de pertenencia que estas otras entidades no humanas nos generan, es en este momento donde surge esta afectividad ambiental y el arte logra detonar o explotar tales sensibilidades de cuidado bajo el componente empático.

Para lograr la empatía, Rifkin (2010) propone pensar la tierra como un organismo vivo conformado por relaciones interdependientes. Según Albelda y Sgaramella

(2015), se deben activar vínculos de copertenencia sobre un común para generar esas empatías, en este caso el futuro y el entorno ambiental, debido a que se trata de mitigar el estado de sequía emocional o antipático y evitar llegar a la erosión de la empatía, la cual ocurre cuando logramos percibir al sujeto como a un objeto que no siente y cuya vida no tiene valor.

El arte es un vehículo que puede proporcionararnos la capacidad empática en la transición ecológica, es un medio de identificación y comprensión cognitivo-emocional, donde los lenguajes culturales ofrecen aspectos sensoriales y vivenciales, pero sobre todo experimentales; los cuales son estadios que nos reconfiguran, recordemos que las emociones y lo que sentimos depende del contexto social, cultural y ambiental (Poma, 2022).

Retomando aquí a Feldman (2019), existe una teoría de las emociones construidas, es decir se construyen casos de emoción, pero estas emociones van a estar dadas intrínsecamente conectadas con los significados cognitivos que uno construye sobre el mundo y las evaluaciones morales que los acompañan (Jasper, 2018); construcciones que pueden pasar por el marco de los perceptos artísticos. Sin embargo, se necesita emprender una reapropiación de la dimensión emocional para poder atravesar los estados vivenciales de la temporalidad, los lugares, y las acciones que se emprenden.

En el área de lo ambiental, la construcción de emociones conlleva pensar en una triada interrelacional entre individuo, sociedad y naturaleza, desde la percepción de los problemas ambientales, la contaminación, el cambio climático, los vínculos entre lugares y territorios, los conflictos socio ambientales entre otros (Poma, 2022).

Este esfuerzo requiere una mirada inter y transdisciplinar que ensamble lo artístico, lo estético, lo ambiental e interespecie para abordar las diversas crisis ambientales. Como asevera Braidotti (2018), la sostenibilidad del futuro se basa en nuestra capacidad de movilizar, actualizar y desplegar fuerzas cognitivas, afectivas y éticas hasta ahora no activadas, estas fuerzas motoras se concretan en relaciones actuales y materiales que pueden constituir una red, un tejido, un rizoma de interconexiones con la alteridad (p. 130). Estas interconexiones se deben abrir con las formas de vida no humanas.

CONCLUSIONES

Existe la urgente necesidad de pensar los tiempos desde el gesto humilde y potenciador para la construcción de escenarios futuros de esperanza. Rehabitar el mundo nunca había sido una práctica tan compleja, debemos entender que la conservación de los recursos naturales, la mitigación de las crisis ambientales y la resolución de los conflictos ecológicos requieren una lucha tanto práctica como mental, individual, colectiva y afectiva sin distinción de colores, ideologías o intereses económicos. El contexto ambiental no entiende de fronteras ni de emociones políticas; atraviesa territorios de vida y corporalidades sin aviso.



El arte puede contrarrestar las lógicas necrófilas y violentas del capitalismo, mediante el despliegue de procesos fundados en la empatía sobre lo otro y el cuidado, desde una política afirmativa de vida y resistencia, construida a partir de colocarnos en la actual finitud y vulnerabilidad. Es imperativo un trato honesto y claro sobre las condiciones en las que nos encontramos, no podemos darnos el lujo de aseverar que la naturaleza está en su mejor momento. El mundo está en crisis y en algunos espacios ya alcanzó el colapso.

El arte podría ser clave para cocrear escenarios menos distópicos que los que actualmente vivimos, generando la sacudida de nuestra conciencia. Esto es posible a través de la relacionalidad afectiva: pensar en condiciones de escasez y finitud, pero también reconocer que existen alternativas de co-creación de realidades vitalistas, incluso en medio del caos. Este ejercicio requiere, además, un retorno hacia nosotros mismos, hacia nuestro cuerpo como el primer lienzo de la experiencia, de la crisis, de la escasez. Solo así podremos reconocernos como seres conectados con el otro, con el lugar, con el territorio. Es decir, estar conscientes de la crisis para activar prácticas precautorias para el resguardo de la vida.

El arte, en este proceso, es una promesa. Es un vehículo inacabado, abierto, incierto, que tiene la capacidad de agenciar y potenciar estados emocionales y percepciones poderosas dentro de una práctica ética y política. Permite vernos como seres co-extensivos, como entidades interdependientes, y nos coloca en un devenir constante, enseñándonos a ponernos en el lugar del otro, a “ser con otros”.

El arte, libre de corsés disciplinares y ortodoxias estéticas es una oportunidad para migrar y ensamblar nuevos escenarios biofísicos, intangibles e interespecie, que nos permitan abordar la emergencia ambiental y climática que nos atraviesa. La integración de momentos, lugares y sensaciones potencia la sensibilización del saber y el cuidado ambiental, y abre el espacio para que las voces manifiesten su devenir como experiencia vivida. Este proceso nos conducirá a la valorización de los ecosistemas de vida y a su cuidado constante.

Para ello, debemos comprender que nuestras relaciones con los sistemas de vida y las entidades que los habitan son muy importantes en la gestión de mitigación y cuidado. Esta responsabilidad es alcanzable a través de la activación de percepciones y afectos afirmativos y vitalistas mediante estéticas ambientales que estimulen las escalas más profundas de sensibilidad y experiencia. El ejercicio es individual, pero su propósito es llegar a estados más inocuos de empatía colectivos. La ecosofía, como práctica, permite acceder a esos registros, y como mencionan algunos autores, la valorización de los recursos es crucial en este momento. Este desafío exige desprendernos de lógicas de valorización corporativista, biocida y totalizantes hacia lo no humano.

La ecosofía, como propuesta, va más allá de lo ecosistémico, porque reafirma los valores vitales y reconoce las dependencias, los flujos y las relaciones de los sistemas sociales

y ambientales. Además, opera dentro de una práctica ética cuya escala de acción es instintiva que promete una política afirmativa respecto a otras formas vivientes. Es una praxis que constantemente reafirma la vida y resguarda la continuidad de lo no humano, así como los espacios donde habita, es necesario una apuesta ético-política para rehacer la vida.

La integración del arte en la ecosofía no solo abre una nueva dimensión para el activismo ambiental, sino que proporciona un espacio para la reconfiguración de las relaciones interdependientes entre humanos y no humanos. A través de los devenires y los afectos, el arte puede generar un cambio profundo en la forma en que nos relacionamos con nuestro entorno, activando nuevas sensibilidades y movilizándolo hacia una transformación más radical y sostenible. Así, el arte no es solo un reflejo del mundo, sino un motor de cambio, capaz de desestabilizar viejas concepciones y abrir caminos hacia futuros posibles, basados en la interdependencia, el cuidado y la coexistencia. En la práctica ecosófica, el arte se convierte en una forma de conocimiento vivido, que no solo transmite ideas, sino que, a través de la sensibilidad, puede reconfigurar el futuro, potenciando la vida en todas sus formas.

REFERENCIAS

- Albelda, J., y Sgaramella, C. (2015). Arte, empatía y sostenibilidad: Capacidad empática y conciencia ambiental en las prácticas contemporáneas de arte ecológico. *Revista Europea de Literatura, Cultura y Medio Ambiente*, 6 (2), 10-25. <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2015.6.2>
- Brad, E., y Reid, J. (2016). *Una vida en resiliencia: El arte de vivir en peligro*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Braidotti, R. (2018). *Por una política afirmativa*. Barcelona: Editorial Trotta.
- Braun, B. (2008). Environmental Issues: Inventive Life. *Progress in Human Geography*, 32(5), 667-79.
- Capra, F. (1996). *La trama de la vida: Una nueva perspectiva de los sistemas vivos*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. (1980). *Diálogos*. Valencia: Pre-Texto.
- Deleuze, G. (1989). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1989
- Deleuze, G. (1997). *Crítica y clínica* (L. Valente, Trad.). Barcelona: Ediciones Siglo XXI. (Trabajo original publicado en 1993).
- Deleuze, G., y Guattari, F. (1976). *Rizoma* (Título original en francés: *Mille plateaux*). Valencia: Editorial Fontamara.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (2000). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (M. Rodríguez, Trad.). Valencia: PRE-TEXTOS.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (2017). *¿Qué es la filosofía?* (T. Kauf, Trad.). Barcelona: Anagrama.
- Díaz, S. (2014). "Arte y pensamiento en Gilles Deleuze: Una experiencia lúdico-estética más allá de la interpretación". *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*, 70-78. <https://revistascientificas.us.es/index.php/fedro/article/view/12654>
- Durand, L. y Sundberg, J. (2019). Sobre la ecología política posthumanista. *Sociedad y Ambiente*, 20, 7-27.
- Feldman, L. (2019). *La vida secreta del cerebro*. Barcelona: Paidós.
- Giraldo, O. (2024). *Retorno al humus: Una meditación ambiental sobre la muerte*. Heredad.
- Goto, R. (2012). *Ecology and environmental art in public place: Talking tree: Won't you take a minute and listen to the plight of nature?* [Tesis doctoral, Robert Gordon University]. OpenAIR@RGU. <https://collinsandgoto.com/wpcontent/uploads/2012/04/Reiko-PHD-Thesis-Reiko-Goto.pdf>
- Guattari, F. (1996). *Las tres ecologías* (J. Pérez & U. Larraceleta, Trad.). Valencia: Pretextos.
- Guattari, F. (2004). *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Guattari, F. (2015). *¿Qué es la ecosofía?* (S. Nadaud, Agenciador). Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Guattari, F. (2017). *Las tres ecologías*. Valencia: Pre-Textos.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: consonni.
- Haraway, D. (2016). *Staying with the trouble: Making kin in the Chthulucene*. Duke University Press.
- Jasper, J. (2018). *The emotions of protest*. Chicago: The University of Chicago Press.
- López, J. (2013) «Francisco Mora "Aprender y memorizar moldea nuestro cerebro"», *El Mundo*. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/ciencia/Francisco-Mora/32693>
- Morelle, E. (2022). Introducción a los límites planetarios desde la ecocriminología: Análisis de la seguridad integral frente al cambio climático. *Boletín Criminológico*, artículo 5/2022, nº 217.

- Pelayo, M. (2020). Reconfiguración de modos de vida, mecanismos de respuesta local y procesos emergentes de gobernanza ambiental de comunidades aledañas a presas hidroeléctricas en el Río Santiago, Nayarit, México. Tesis de Doctorado en Ciencias de la Sostenibilidad. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Pelayo, M. (2023, octubre 10). Ecosofía: La palanca de cambio para un mundo sostenible. El Universal. <https://www.eluniversal.com.mx/opinion/comunidad-15/ecosofia-la-palanca-de-cambio-para-un-mundo-sostenible/>
- Petschel-Held, G., Block, A., Cassel-Gintz, M., Kropp, J. P., Lüdeke, M. K. B., Moldenhauer, O., Reusswig, F., y Schellnhuber, H. J. (1999). Syndromes of global change: A qualitative modelling approach to assist global environmental management. *Environmental Modeling & Assessment*, 4(4), 295–314. <https://doi.org/10.1023/A:1019080704864>
- Poma, A. (2022). Incorporar las emociones en los análisis socioambientales. En *Emociones y medio ambiente: Un enfoque interdisciplinario* (pp. 123-134). Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, UNAM. Recuperado de: <https://ru.ceiich.unam.mx/handle/123456789/3984>
- Rich, A. (2001). *Arts of the Possible: Essays and Conversations*. New York: W. W. Norton & Company
- Rifkin, J. (2010). *La civilización empática*. Barcelona: Ediciones Paidós
- Rocheleau, D. y Roth, R. (2007). Rooted networks, relational webs and powers of connection: rethinking human and political ecologies. *Geoforum*, 38, 433-437.
- Rockström, J., et al. (2009). Planetary boundaries: Exploring the safe operating space for humanity. *Ecology and Society*, 14(2).
- Schellnhuber, H. J., et al. (1997). Syndromes on global change. *GAIA*, 6.
- Schweitzer, A. (1994). Wie wir überleben können, eine Ethik für die Zukunft (pp. 25-26).
- Solver, J. M. F. (2021). La noción de ecosofía en Félix Guattari. XIV Jornadas de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Sundberg, J. (2011). Diabolic Caminos in the Desert and Cat Fights on the Río: A Posthumanist Political Ecology of Boundary Enforcement in the United States-Mexico Borderlands. *Annals of the Associations of American Geographers*. 101(2), 318-336.
- Van Dooren, T. (2014). *Flight ways: Life at the edge of extinction*. New York: Columbia University Press.
- Whatmore, S. (2002). *Hybrid geographies: Natures, cultures, spaces*, Thousand Oaks, CA: Sage.

Citar este artículo | Cite this paper:

Pelayo, M., (2025). Rehabitar la vida: arte, ecosofía e interdependencias afectivas frente a la crisis ambiental. <https://inter-acciones.uan.mx/index.php/revista/index>



CIENTÍFICO

Taller de teatro y metodología en ciencias sociales: una propuesta para indagar acerca de la educación para la ciudadanía mundial a través de la expresión escénica.

Theater workshop and methodology in social sciences: a proposal to investigate global citizenship education through scenic expression.

Cecilia Peraza Sanginés; Carlos Manuel Vázquez Lomelí y
Mario Alberto Zaragoza Ramírez



Taller de teatro y metodología en ciencias sociales: una propuesta para indagar acerca de la educación para la ciudadanía mundial a través de la expresión escénica .

Theater workshop and methodology in social sciences: a proposal to investigate global citizenship education through scenic expression.

Cecilia Peraza Sanginés	Centro de Estudios Sociológicos de la Universidad Nacional Autónoma de México. Correo electrónico: cecilia.peraza@politicas.unam.mx https://orcid.org/0000-0003-4675-357X
Carlos Manuel Vázquez Lomelí	Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara. Correo electrónico: carlos.vazquez@cuaad.udg.mx https://orcid.org/0009-0001-1869-5782
Mario Alberto Zaragoza Ramírez	Centro de Estudios en Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, de la Universidad Nacional Autónoma de México. Correo electrónico: mariozaragoza@politicas.unam.mx https://orcid.org/0000-0001-9742-494X

RESUMEN | ABSTRACT

El objetivo de este trabajo es compartir algunos avances de un proceso de indagación abierto que se sostiene en el marco de la Red de Prácticas Artísticas y Ciencias Sociales. En este caso, se presenta la experiencia del taller de teatro y metodología de investigación, convocado con la intención de explorar con jóvenes estudiantes de nivel superior acerca de la noción de educación para la ciudadanía mundial. Se logró problematizar a partir de pedagogías artísticas y técnicas teatrales para la expresión, la imaginación, la representación, el trabajo en equipo y el diálogo de saberes. En este artículo se sistematiza la propuesta de trabajo y se comparte el análisis del proceso a partir de las reflexiones aportadas por las personas participantes. Los principales resultados obtenidos permiten comprender las maneras en las que se interpreta y experimenta la ciudadanía desde el nivel local hasta el global, la identificación de contradicciones propias del sistema sociopolítico y económico que habitamos, así como los elementos que aportan motivación y esperanza a las

The aim of this paper is to share some advances from an open inquiry process carried out within the framework of the Network of Artistic Practices and Social Sciences. In this case, we present the experience of a theater and research methodology workshop, convened with the intention of exploring the notion of global citizenship education with higher education students. The workshop made it possible to critically engage with this concept through artistic pedagogies and theatrical techniques aimed at fostering expression, imagination, representation, teamwork, and dialogue across forms of knowledge. This article systematizes the working approach and presents an analysis of the process based on reflections shared by the participants. The main findings shed light on how citizenship is interpreted and experienced from local to global levels, the contradictions inherent in the sociopolitical and economic systems we inhabit, and the elements that inspire motivation and hope among young people interested in the social

personas jóvenes con interés en las ciencias sociales y las mediaciones artísticas para el cuidado de la casa común.

sciences and artistic mediation as tools for caring for our common home.

PALABRAS CLAVE | KEYWORDS

Prácticas artísticas; Teatro; Metodología en ciencias sociales; Educación para la ciudadanía mundial; Imaginación; Representación.

Artistic practices; Theater; Methodology in Social Sciences; Global Citizenship Education; Imagination; Representation.

INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo es compartir algunos avances de un proceso de indagación abierto que se sostiene en el marco de la Red de Prácticas Artísticas y Ciencias Sociales acerca del potencial político de las prácticas artísticas y las pedagogías críticas. Se presenta la experiencia del taller de teatro y metodología de investigación, convocado con la intención de explorar con jóvenes estudiantes de nivel superior acerca de la noción de Educación para la Ciudadanía Mundial (ECM) que poseen.

El taller se llevó a cabo entre el 12 y el 14 de junio de 2024 en un horario matutino de cuatro horas durante el período intersemestral, en la sala de usos múltiples -diseñada para danza y confeccionada con duela de madera, espejos, barras y un piano- de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (FCPyS) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).¹ La actividad extracurricular fue convocada a través de las redes sociales de la Facultad y se obtuvo una entusiasta respuesta inmediata, cubriéndose rápidamente el cupo de 20 personas. Se contó con la participación de dos personas becarias del proyecto y otras más ayudantes de docencia, además de estudiantes de maestría, pasantes y estudiantes de las licenciaturas de Sociología, Ciencias de la Comunicación, Antropología, Ciencias Políticas, Administración Pública y Relaciones Internacionales.

La intención del taller era exploratoria en relación con la disposición de las juventudes a trabajar en formatos presenciales por voluntad propia, después del periodo de confinamiento por la pandemia de COVID-19 (2020-2022). La apuesta era generar un espacio pedagógico seguro y atractivo para indagar acerca de las interpretaciones de las personas participantes sobre la noción de ciudadanía mundial, formulada por la UNESCO en 2012 como prioridad educativa global.

¹ El taller fue organizado por la Dra. Cecilia Peraza Sanginés, del Centro de Estudios Sociológicos, en colaboración con el Dr. Mario Alberto Zaragoza Ramírez, del Centro de Estudios en Ciencias de la Comunicación de la FCPyS UNAM, e impartido principalmente por el Dr. Carlos Manuel Vázquez Lomelí, de la Universidad de Guadalajara (U de G), en el marco del proyecto de investigación financiado por medio del PAPIIT IN307524 "Sistematización de experiencias educativas para la ciudadanía mundial en contextos nacionales".

Nuestro interés investigativo consistía en observar la hermenéutica de la política educativa global con perspectiva crítica, anticapitalista y decolonial (Grosfoguel, 2013; Quijano, 2014) para identificar dinámicas de poder, alternativas y propuestas desde nuestros contextos, además de ofrecer nuevas miradas sobre las prioridades globales post pandémicas que permitan abrir nuevas líneas de investigación educativa comparada.

En el marco del taller expusimos los objetivos del proyecto de investigación y los propios del taller e invitamos al grupo a experimentar diversas técnicas teatrales para la expresión, el trabajo en equipo y el diálogo de saberes. La experiencia fue sumamente enriquecedora para todas las partes. Activó la creatividad, el sentimiento de pertenencia, el sentido de vida y de colectividad entre las personas participantes.

En este trabajo exploramos la posibilidad de articular la metodología en ciencias sociales con la acción teatral a través de un taller para estudiantes no teatrales, pero con intereses de investigación y formación como científicas y científicos sociales. El objetivo es plantear un acercamiento a la ECM desde, al menos, tres dimensiones teórico-analíticas. La primera de éstas, asociada a la enseñanza de la metodología para la investigación social aplicada en el nivel superior (Peraza, 2016); la segunda, asociada a la metodología pedagógica en el área teatral stanislavskiana (Vázquez, 2003); y la tercera, referida a la apropiación significativa de la realidad por medio de la comunicación (Zaragoza, 2023). Todas ellas comparten la intención de enseñar aprendiendo y potenciando la intersubjetivación de las experiencias en el sentido de Berger y Luckmann (2011), para ponerlas a discusión y en cuestionamiento.

Es a partir del conocimiento interdisciplinar en Sociología, Ciencias de la Comunicación y Teatro, que se identifican las coincidencias metodológicas y teóricas, pero, sobre todo, experienciales y vivenciales, que potencian las capacidades analíticas de estudiantes en ciencias sociales mediante el cuestionamiento de su realidad articulada en diferentes dinámicas de la vida cotidiana. Además, el teatro es el vínculo donde el arte (escénico) une los intereses sociológicos y comunicativos con la imaginación, la creatividad y el ideal de transformar la realidad. Así, puede problematizarse y esbozar acercamientos novedosos a la ECM en el nivel superior y las implicaciones que tendría para quienes habitamos geografías con desigualdades estructurales como Latinoamérica.

La metodología que seguimos para elaborar este artículo a diversas voces y desde distintas miradas disciplinares, parte de la experiencia compartida, desde la preparación del taller, hasta el análisis de la respuesta a la convocatoria, pasando por la puesta en acto a partir de dinámicas y materiales específicos durante las tres sesiones, así como el análisis de las reflexiones escritas aportadas por las personas participantes. El presente trabajo está estructurado en tres apartados; el primero, acerca de la concepción de la propuesta a partir de la temática de indagación, que es la ECM en el nivel superior; el segundo, aborda la propuesta pedagógica realizada en el taller de teatro y metodología en ciencias sociales; y el tercero incorpora el análisis de las reflexiones de las personas participantes.

Los principales resultados obtenidos permiten comprender las maneras en las que se experimenta la ciudadanía desde el nivel local hasta el global, la identificación de contradicciones propias del sistema político y económico en el que vivimos, así como los elementos que aportan motivación y esperanza a las juventudes con intereses sociales a través de las mediaciones artísticas.

1. La concepción de la propuesta a partir de la temática de indagación: educación para la ciudadanía mundial (ECM) en el nivel superior

Reflexionar acerca del valor simbólico, político, antropológico y sociológico de la ciudadanía apunta a diferentes explicaciones y respuestas generadas desde distintas perspectivas teóricas, intereses epistemológicos, objetivos, debates y cuestionamientos, pero todas convergen en el interés, la disposición al diálogo y la participación.

Desde las posiciones clásicas hasta las contemporáneas, se coincide en la necesidad de la apropiación de la ciudadanía a través de estrategias o mecanismos que potencien no sólo el interés común en problemáticas compartidas, sino también el sentido de pertenencia, la empatía y la solidaridad.

En ese sentido, la indagación metodológica acerca de la ECM (UNESCO, 2015), está marcada por las agendas globales de organismos supranacionales como la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) y los objetivos que desde ahí se persiguen. Por ello, creemos que debe entenderse desde realidades globales situadas localmente. Poco ayudan las agendas abarcadoras si no se ponen los anteojos en las problemáticas particulares.

Los objetivos de las agendas y organismos mencionados apuntan hacia un alcance global; sin embargo, con base en las experiencias concretas y recientes, pueden ponerse en duda no sus intenciones, pero sí, sus posibilidades o resultados efectivos. Pues la diversidad del mundo, los problemas, las desigualdades estructurales y las violencias existentes, reducen el margen de acción más allá de las ambiciones o propósitos generales. Desde una óptica (muy) crítica, imaginamos una ciudadanía mundial que nazca desde la particularidad y desde geografías con potencias fincadas en sus contextos de desigualdad como México, Latinoamérica y aquello que se ha nombrado como el Sur Global (Santos, 2007).

También perseguimos la posibilidad de acercar desde la investigación y la formación interdisciplinaria a las prácticas artísticas y las ciencias sociales, en específico la sociología y las ciencias de la comunicación, para intentar vincular a nuestra comunidad estudiantil y sus problemáticas individuales, con el anhelo por alcanzar una convivencia mundial más justa, empática y solidaria con las personas menos favorecidas.

El cometido no es tarea fácil, plantear el vínculo del arte o las prácticas artísticas (en este caso escénicas-teatrales) con las ciencias sociales no es un campo socorrido o explorado², pero sí se trata de una posibilidad concreta por abrir los márgenes de esta

unión, que a manera de un diagrama de Venn, representa un lugar de acción. Donde el teatro se encuentra con la sociología y las ciencias de la comunicación y viceversa. Ese punto de encuentro se ensancha al incorporar los saberes científicos con los artísticos y plantear así un espacio donde las vivencias de estudiantes, personas no teatrales, les permitan sensibilizarse, interesarse, y con mayor ahínco, problematizar desde sus intereses de investigación y la teoría social.

Nuestra discusión epistemológica ha girado en torno al marco teórico que hace referencia a la acción, al arte teatral, a las representaciones sociales (Moscovici, 1987), las acciones comunicativas (Habermas, 1981) y las pedagogías críticas (Freire, 1970, 1993; McLaren, 1997, 1998; Giroux, 1996; 1997). Identificamos que, en un sentido amplio, las acciones significativas que nos permiten representar la realidad permiten la mediación espacio/temporal a la hora de enseñar. Es decir, la pedagogía crítica de Freire (1970) y Giroux (1997), se encuentra en el aula con las acciones comunicativas orientadas al entendimiento de Habermas (1981) y a su vez con las representaciones sociales de Moscovici (1987), ¿cómo? A través de acciones representadas – problemáticas sociales que, aunque no se viven directamente, las personas jóvenes pueden representar–, de interacciones –vivencias, experiencias y las maneras de compartirlas– y de formas simbólicas de la vida cotidiana que dialogan entre sí y pueden fincarse como estrategias pedagógicas de representación de problemas y fenómenos sociales complejos desde la línea de la ficción o realidad ficcionada.

Plantear teórica y metodológicamente el término de “acción” desde una interdisciplinariedad (Habermas, 1981; Moscovici, 1987; Bourdieu, 2007), instrumentando a la misma desde el espacio de ficción como comúnmente lo hacen las artes como el teatro, el cine y el performance, es problematizar a los sujetos con sus cuerpos, su habla, sus representaciones sociales, su interacción social y los espacios en donde despliegan sus acciones a manera de conductas y comportamientos, sus intereses, necesidades y deseos. Consecuentemente, la temática del taller, inició con los intereses de las personas participantes, y si sus acciones (mentales, verbales y no verbales) correspondían con sus acciones actitudinales y comportamentales. Así, pedagógicamente, a los ejercicios y actividades del taller, se fue vinculando la temática de ciudadanía mundial.

Problematizar el concepto de ciudadanía mundial nos permitió, como dará cuenta la siguiente sección de este artículo y sus conclusiones, propiciar cuestionamientos y reflexiones acerca de la noción de ECM, pero también de las estrategias o caminos para alcanzarla, desarrollarla o potenciarla mediante preguntas como: ¿quién puede pertenecer a la ciudadanía mundial?, ¿para qué?, ¿qué objetivos se persiguen?, ¿se puede plantear una ciudadanía que globalmente abarque a todas y todos desde sus puntos distantes e identidades diferentes?

² Aquí podemos referir el trabajo del colombiano Jorge Manuel Pardo (2005), sobre ciencias sociales y teatro. Aunque también tomamos como referentes teóricos a Boal (2009), Muñoz-Bellerín (2017, 2019) y Ancira (2022).



No es la primera vez que se han intentado realizar esfuerzos por coadyuvar a realizar planes globales para alcanzar la felicidad o el cosmopolitismo, esto último, principalmente en Europa entre los siglos XVIII y XIX (Darnton, 2003; Zaragoza, 2024). Pero que contrasta con el mundo luego de la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Fría, la globalización (Wolton, 2004) y las dinámicas de la realidad actual donde el contexto digital potencia las desigualdades, las posiciones contrarias, la violencia y la aceleración de la vida cotidiana.

Explorar las prácticas artísticas, particularmente las del teatro y la representación escénica para tender un puente con las acciones comunicativas, la apropiación de significados comunes, así como la acción social y política (Habermas, 1981), permite acercar a estudiantes en ciencias políticas y sociales a categorías analíticas, conceptos y problemas complejos con los que viven en el día a día y con los que estructuran su realidad (Bourdieu, 2007). Lo anterior es el medio para llevar la práctica teatral al terreno de la ECM.

Transformar espacios educativos y dinámicas pedagógicas posibilita el desarrollo de enfoques más amplios y con mayores ambiciones, apuntar a la cotidianidad de estudiantes de contextos universitarios nos da la posibilidad no sólo de contar con el conocimiento adquirido, sino con una sensibilización muy particular y crítica en asuntos del bien común. Además de permitirles un acercamiento complejo, el cambiar la dinámica del aula por la práctica escénica, da mayor potencia a experimentar, imaginar y cuestionar.

Desde la comunicación educativa o la comunicación del conocimiento científico (Fayard, 2004), se busca la horizontalidad en el espacio educativo y la consciencia de compartir entre semejantes los saberes correspondientes. A esto, sólo se le suma, como se verá en la siguiente sección, la práctica artística.

Las experiencias educativas en diferentes contextos se pueden adaptar o adoptar para sensibilizar y visibilizar problemáticas complejas, como las violencias insertas en la vida cotidiana e incluso dinámicas del modo de vida que se dan por hecho pero que representan algunos de los obstáculos no sólo para la ciudadanía mundial, sino para el proyecto más amplio que implica el bienestar, el cosmopolitismo y la felicidad compartidos (Darnton, 2003).

El objetivo de abrir las experiencias y transformar el espacio educativo desde la práctica teatral articulada con las acciones comunicativas (Habermas, 1981) y las acciones sociales (Bourdieu, 2007), en el centro del campo de las ciencias sociales, permitió el acercamiento respetuoso a las problemáticas que interesan a estudiantes de ciencias sociales en el nivel superior. Porque esas problemáticas globales también son comunes.

Puede ser un acercamiento a fenómenos difíciles de resolver de primera mano, o donde la comunidad estudiantil de una universidad pública no necesariamente puede

intervenir directamente; sin embargo, la apuesta fue destacar nuestro contexto particular desde la resistencia, la apropiación de la vida cotidiana y el espacio común (Vázquez, 2003), la catarsis propia de la acción teatral y la representación de estas problemáticas con respeto y complejidad, sin simplificar y sin reproducir prenociones, prejuicios, o acciones violentas.

Sin querer agotar o enlistar las problemáticas y fenómenos abordados, se puede decir que en los intereses e interpretaciones que de manera transversal cruzan a la ECM están: la migración global frente a la crisis de personas refugiadas y los conflictos bélicos recientes, la crisis climática, la pandemia de COVID-19, la desigualdad y algunas formas de violencia simbólica en el contexto digital (UNESCO, 2015).

A través de nuestra propuesta de atravesar de manera interdisciplinar los campos de la sociología y las ciencias de la comunicación con el teatro, proponemos otras formas posibles de enseñar y aprender (Freire, 1970). Y abonar así, en la medida de lo posible, a los objetivos de las agendas globales y los organismos supranacionales para la construcción de paz, pero no desde las perspectivas necesariamente hegemónicas, sino desde un espacio situado y focalizado en estudiantes de ciencias sociales con un sólido pensamiento crítico.

En ese sentido, nuestra preocupación central consiste en problematizar otras formas de enseñanza y aprendizaje para acercar a la comunidad universitaria a la ECM, desde el teatro, la comunicación y la acción social reflexiva y dialógica.

2. La propuesta pedagógica: un taller de teatro y metodología en ciencias sociales

La presente sección del artículo se centra en describir ciertos momentos de un proceso de taller de teatro, cuyo objetivo general es el acercamiento metodológico a las ciencias sociales, particularmente a la sociología y las ciencias de la comunicación desde técnicas teatrales, lúdicas y experimentales que aproximen a las personas a problemáticas comunes.

Cabe destacar que parte del trabajo alrededor de la práctica teatral fue en dos sentidos, el primero de ellos como investigación participante de quien imparte las técnicas y prácticas artístico-teatrales y la de quienes observan e investigan, tomando registro del proceso: notas, observaciones analíticas propias del campo de conocimiento y disciplinar de la sociología y las ciencias de la comunicación, así como tomando foto y video a manera de datos, evidencias, archivos en sus diferentes soportes.

La segunda intención se vincula necesariamente con la primera; lo cual resulta ser una etapa-intención preparatoria, que busca construir con los/as sujetos/as, una forma de metacognición que evidencie, o al menos, visualice la premisa de sensibilizar a las personas participantes sobre tópicos o temas sensibles y de importancia política a los seres humanos que poblamos este planeta.

Una ciudadanía que integre el sentido humano y social como la aceptación de la *otredad*, la justicia, la libertad, la educación, el trabajo, la protección a la salud, a la vida, así como vivienda segura, derechos de los niños y niñas, derechos políticos y sociales, humanos y civiles, igualdad de género, participación, colaboración, empatía, solidaridad, construcción de paz a nivel local, regional, nacional y mundial.

La tercera intención, más de interés subjetivo, tiene varios niveles de carácter híbrido y las siguientes preguntas podrían orientar en cierta medida su carácter y especificidad: en el plano filosófico político: ¿El arte es necesario socialmente? Si lo es, ¿cómo?, ¿para quién?, socialmente el arte es una herramienta de poder; pero humanamente, ¿cómo adquiere pertinencia? En otro nivel de interés, en el plano técnico: ¿el actor nace o se hace?, ¿es posible enseñar teatro (a actuar) a personas que nunca han pisado un escenario y que no tienen intenciones de hacerlo?

En el plano filosófico existencial: ¿el arte escénico –teatro– está en la vida cotidiana de los seres humanos, es solamente teatralidad antropológica? Si existe una posible afirmación anterior, tendríamos que comenzar a considerar la acepción del *homo teatralis*, como se ha aceptado en la academia, la ciencia y la intelectualidad, en su acepción masculina, al *homo sapiens*, *homo ludens*, *homo videns*, *homo addictus*, *homo faber*, *homo academicus*, *homo economicus*, etcétera.

Al inicio del taller, se hace necesario construir con las personas participantes mínimos referentes conceptuales que provocan la acción teatral en un espacio de ficción. La actuación, como comúnmente conocemos -representar algo frente a un público espectador-, implica la participación y la comprensión de las herramientas del arte escénico –teatro– a través de la acción. Especialmente, si se considera el paradigma del realismo socio psicológico donde Constantín Serguéievich Stanislavsky (1986), bajo su método de dirección teatral, instrumenta el concepto aristotélico de acción para todo proceso, tanto de construcción de personajes, como para una puesta en escena.

De esta manera, las acciones (humanas, socioculturales, comunicativas), además de ser insumo para el proceso de trabajo en teatro, son elementos básicos que estructuran el comportamiento y conducta de los personajes en un espacio de ficción. Un lugar donde cabe toda posibilidad de imaginación y creatividad propias de los sujetos actuantes (actores-actrices). En el caso de las y los estudiantes del campo de las ciencias sociales, pensar en las acciones (comportamientos, conductas, actitudes, teorías implícitas, representaciones sociales, disposiciones, problemáticas comunes, etcétera,) de sus sujetos de observación e investigación-acción.

La acción no es sólo obviar lo que comúnmente la mayoría conocemos; movernos con el cuerpo en un determinado espacio, con un objetivo claro y preciso, por ejemplo: cuando el profesor o la profesora solicita cerrar las ventanas para evitar el ruido de los pasillos de la escuela. Este concepto, definitivamente no es exclusivo del arte teatral; también es utilizado en varios campos disciplinares: entre ellos, las ciencias sociales y las humanidades.

Un segundo objetivo es posibilitar la problematización; es decir, el planteamiento de otras aproximaciones teórico metodológicas de situaciones, problemas u objetos de estudio que aparezcan en sus proyectos de investigación con los términos, nociones y conceptos propios de su profesión o campo disciplinar a partir de los conocimientos y el oficio del campo de actuación teatral.

Lo anterior, al posibilitar otras miradas y perspectivas a la aplicación teórico-metodológica de la investigación en su propio campo de conocimiento disciplinar (comunicación, sociología, antropología, educación), con el conocimiento artístico-teatral, no sólo se despierta la imaginación y creatividad en la investigación en las ciencias sociales; sino se posibilita una aproximación epistémica al objeto de estudio que se esté construyendo.

Posibilitar la reflexión teórico-metodológica a través del campo artístico (teatral), se lograría como aprendizaje significativo si se despierta en el sujeto social el interés en otra forma de conocimiento posible. El conocimiento que otorga sentido al vivir y sentir de los sujetos en su propio contexto y vivirlo en escena significa actuarlo también en el espacio de ficción.

La figura 1 puede ilustrar la idea sobre la acción escénica, más la acción humana y social, lo que posibilita problematizar una acción teórica³ y metodológicamente para indagar el cómo se percibe por los sujetos actuantes el concepto de *ciudadanía mundial*:

Figura 1. Problematización de la acción.



Fuente: Vázquez (2003).

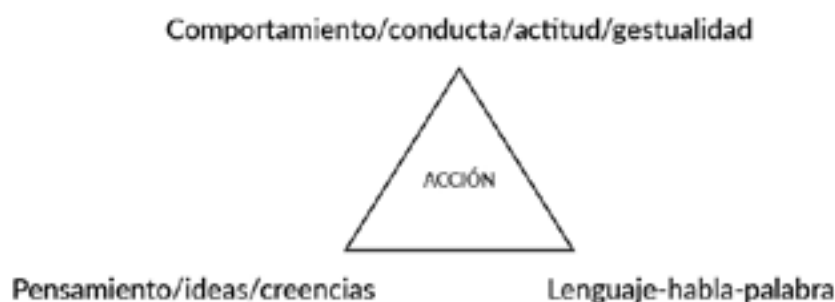
³ La acción teórica cobra visibilidad cuando el cuerpo y el lenguaje del sujeto otorgan el sentido del concepto mismo (ciudadanía mundial) en un proceso de interacción con el otro/la otra; es decir, cuando lo comunica. Así, en el taller de teatro se instrumenta la acción escénica con base en la acción social, sumando ideas, conceptos, términos a problematizar con el cuerpo en el espacio de ficción, y los observadores (público estudiantil espectador/participante), para que expliquen qué es lo que comprenden o entienden de los cuerpos en acción de sus compañeros que están en el escenario. La interacción entre los que hacen la acción en escena y la acción verbal discursiva de los espectadores es un proceso de interacción simbólica y a la vez de comunicación social, humana y estética (Bateson, 1992).

Desde luego, no se puede pensar que una fórmula tan sencilla expresada en la figura 1, logre construir un nuevo conocimiento (aprendizaje en los sujetos) como acciones problematizadas; el proceso es más complejo, considerando las variables de tiempo, lugar y espacio, en otras palabras, el contexto, circunstancias y mediaciones que sesgan a los sujetos; sobre todo, si los mismos sujetos que se someten a problematizar teórica y metodológicamente conceptos complejos de explicar o de comunicar a otras personas con medios de observación-auto observación y reflexión de sus propias mediaciones y representaciones sociales (Moscovici, 1987).

Cabe también mencionar que el trinomio de la acción escénica o teatral: el trabajo de Juan Ignacio Pozo (2001), y su propuesta de una mente encarnada en *Humana mente, El mundo, la conciencia y la carne*, que señala cómo las propuestas teatrales stanislavskianas a inicios del siglo XX, estaban considerando el intrínseco vínculo del cuerpo con la mente: “la acción auténtica, entendida como un *proceso psicofísico único*” (Stanislavski, 1986: 26). Es decir, cuando los actores comienzan con la construcción de sus personajes a través de la acción.

Son las acciones el punto de partida para ir explorando el mundo interno de los personajes; sus sentimientos, actitudes, estados de ánimo y emocionales. Además, aquí se está apelando a la conocida interacción simbólica (Bateson, 1992), cuando nuestra comunicación con los semejantes genera todo tipo de mediaciones e inevitablemente con las representaciones sociales o teorías implícitas conocidas en sociología, antropología, educación y comunicación como conocimiento o incluso como *creencias*. La figura 2, puede apoyarnos en nuestra explicación del concepto o término de acción:

Figura 2. Trinomio de la acción.



Fuente: Vázquez (2003).

Con base en lo expuesto, el programa del taller se pensó en tres sesiones; una primera sesión introductoria, sobre la *acción escénica o teatral* como dispositivo para problematizar un tipo de conocimiento conceptual (teórico-metodológico) teniendo en cuenta la acción social y humana en el contexto cotidiano. Esta primera sesión, además de ser brevemente bocetada la explicación de porqué la acción es el elemento

central en el paradigma del realismo psicológico stanislavskiano, se aplicaron varias actividades prácticas encaminadas a generar un mínimo de conocimiento en las personas participantes para ir estructurando la importancia central de la acción en un espacio de ficción.

La segunda sesión tuvo una intención más bien estructural, ahondó más en la estructura psicosocial de la acción. Las actividades o ejercicios teatrales, dieron pie también a problematizar otros conceptos del campo de las ciencias sociales, como la comunicación humana y la interacción simbólica (Bateson, 1992), las acciones comunicativas (Habermas, 1981), las mediaciones (Martín-Barbero, 2010) y/o las representaciones sociales (Moscovici, 1987). Ya que la acción misma no es acción sin su trinomio estructural: mente-cuerpo-habla; o pensamiento-cuerpo-palabra; o película interna-acción corporal-lenguaje.

La tercera sesión tuvo una intención metodológica. La atención se concentró en estructurar los términos, conceptos, ideas y nociones del oficio teatral, a una mirada o perspectiva más interdisciplinaria entre acción teatral y la acción social; de una acción escénica a la acción cotidiana. De una estética escénica realista a una situación cotidiana social de los sujetos en una interacción comunicativa (o simbólica); donde pueden aplicarse la hermenéutica, la semiótica, la fenomenología, las representaciones sociales, las actitudes, las disposiciones, las costumbres, los hábitos, el análisis del discurso, la observación participativa, y la investigación-acción, por mencionar algunas posibilidades.⁴

3. Análisis de las reflexiones

A continuación, se comparten algunas de las reflexiones generadas en el marco del taller que nos han parecido más relevantes para dotar de significado a la ECM desde la perspectiva de personas jóvenes estudiantes de ciencias sociales, que contribuyen a comprender las posibilidades y obstáculos de la ECM en el contexto específico de la UNAM.

En el marco del taller de teatro se valoró muy positivamente el abordaje transdisciplinar y el trabajo colectivo para desarrollar una sensibilidad compartida a partir de la expresión corporal y escénica; especialmente, porque existe la sensación de que la imaginación, la creatividad, aún la espontaneidad y el juego, son elementos que se van relegando a un segundo plano conforme vamos creciendo, especialmente en disciplinas científicas. En ese sentido, el taller se concibió como una “rehabilitación” de las capacidades lúdicas, estéticas y relacionales, con especial hincapié en el factor pospandémico. El ejercicio fomentó la sensación de liberación y de superación de resistencias, cuestionando colectivamente ¿qué hay detrás del *oficio de ser persona*?

⁴ Para esta sesión se usaron textos dramáticos del francés Albert Camus (2013), la inglesa Sarah Kane (2006), el mexicano Jesús González Dávila (2006), y el catalán Josep Pere Peyró (2004). La intención de leer los textos de los dramaturgos ya mencionados dio cabida a reflexionar el qué querían decir los autores de esos textos.

Otro factor que se valoró positivamente fue el acento en la pedagogía de la esperanza, frente a la tendencia a las pedagogías de la amenaza que asocian a sus procesos formativos, en referencia a la percepción de ciertas actitudes docentes que, bajo el supuesto del pensamiento crítico, promueven actitudes pesimistas frente a los escenarios de futuro que difícilmente ofrecen posibilidades de agencia a las personas jóvenes, siempre bajo la amenaza del fracaso escolar y la incertidumbre.

Para la mayoría de las personas participantes, la noción de ciudadanía mundial aparecía como una novedad que resultaba atractiva desde las ideas genéricas de que todas las personas somos miembros de una comunidad global; dejar de lado nacionalismos e identidades nacionales para adoptar una “identidad global” o una resistencia ante las fronteras y las acciones de exclusión. Incluso se identifica como un elemento aglutinador de la humanidad para trascender cuestiones de género, orientación sexual y país de origen desde los valores de la diversidad, el respeto y la inclusión; se interpreta como el compromiso para construir un mundo más incluyente desde el reconocimiento de la interconexión; se asocia con valores como la responsabilidad, la solidaridad, la empatía, así como con acciones para enfrentar desafíos comunes, promoviendo la justicia, la paz y el bienestar colectivo más allá de fronteras nacionales.

La ciudadanía mundial se concibe, así como respuesta a la crisis capitalista contemporánea en forma de propuesta para reestructurar “las nociones que tenemos de nosotros mismos, la sociedad, el mundo y la naturaleza”.⁵ Se concibe como un llamado a accionar desde el cuidado, generando redes con otras culturas y realidades para “transformar (o por lo menos mejorar) las condiciones de muerte del sistema en el que habitamos”. De alguna manera, se identifica como una apuesta por priorizar, defender, valorar y cuidar la vida.

El énfasis se colocó en el potencial para la organización colectiva, dejando de lado la pertenencia a un Estado-nación. Se identifica como un logro de la interconexión a partir de la apertura de las fronteras económicas y físicas, así como la creación y uso de las nuevas tecnologías.

Una reflexión interesante era reactiva a la idea misma de ciudadanía por asociarse a los contextos urbanos (ciudades), marginando implícitamente los contextos rurales y las formas de participación en dichos contextos. También se compartieron reflexiones críticas al concepto de ciudadanía desde los feminismos, trayendo a cuenta las nociones de “ciudadanía” y de “cuidadanía”.

En el primer caso, se trata de una apuesta para problematizar la noción de ciudadanía -en alusión a la participación en el espacio público- como una noción históricamente patriarcal frente a una propuesta integradora y transformadora de las relaciones sociales. Con fundamento en los aportes de García (2021), se propone la fórmula

⁵ Los textos entre comillas en esta sección son tomados textualmente de las personas participantes en el taller.

(*cuidadanía*) para romper con la dicotomía de lo público y lo privado, y reconocer los procesos organizativos como acciones de cuidado; como fuente productiva de la vida en común.

Esta reflexión es resultado de los aportes de las metodologías y teorías feministas (Blazquez Graf, et al, 2010; Araiza, 2017), a las ciencias sociales, críticas de la noción de ciudadanía que excluyó históricamente a las mujeres y hace una clara alusión a la necesidad de colocar las políticas de los cuidados en el centro de la discusión. Esta cuestión es determinante en el contexto de la UNAM, que en el año 2020 estuvo marcada por una serie de manifestaciones y toma de instalaciones por parte de mujeres organizadas (Álvarez, 2020; Romo Romo, 2021; Peña, 2021) en denuncia de las violencias de género que caracterizan las relaciones académicas, incluyendo acciones de violencia sexual en los bachilleratos universitarios y en las instituciones de educación superior.

En el segundo caso, el concepto de “cuir-dadanía”, se problematizó en el marco de un curso de formación docente con Sayak Valencia a partir de su texto de 2010 titulado *Capitalismo gore*, para dialogar acerca de los transfeminismos y la política *post-mortem*. El término ha sido utilizado y desarrollado por activistas que forman parte de la comunidad académica en América Latina, en el contexto de movimientos sociales a favor de la diversidad en un marco de justicia social y equidad.

En este caso, la apuesta conceptual que resulta de la mezcla de “cuir” (una adaptación de *queer* al español) y ciudadanía, que abreva de los estudios queer y poscoloniales (Lorde, 1984; Anzaldúa, 1987; Spivak, 1988; De Lauretis, 1993; Haraway, 2004), busca repensar y reconfigurar las nociones tradicionales de ciudadanía desde una perspectiva inclusiva y crítica que permita reconocer y re-valorar la diversidad y la complejidad de las identidades humanas.

Este concepto desafía las estructuras y prácticas normativas de la ciudadanía que excluyen a las personas por su orientación sexual, identidad de género, raza, etnicidad, clase social, entre otros, y se basa en un enfoque interseccional, reconociendo que las identidades y experiencias de las personas están atravesadas por múltiples ejes de opresión y privilegio. Esto implica una crítica a las formas en que la ciudadanía se ha construido históricamente en términos de género, sexualidad, raza, clase, etcétera, y promueve –desde el activismo y la resistencia– una visión más inclusiva y diversa de la pertenencia social y política.

Esta propuesta también tiene una dimensión descolonizadora, ya que cuestiona las imposiciones culturales y normativas coloniales que han influido en la construcción de las identidades y los derechos. Busca recuperar y valorar las experiencias y saberes locales y ancestrales que han sido marginados.

Como resultado del taller, en la tercera sesión se pusieron en escena dos representaciones distintas de la noción de *ciudadanía mundial*. La primera fue de corte

crítico y problematiza la perspectiva del migrante que llega a la gran urbe, enfatizando en la soledad y la indiferencia del ser urbanita frente a las personas que buscan integrarse. También puso el acento en la atomización de las relaciones, haciendo alusión a la banalización de las comunicaciones mediadas por los teléfonos inteligentes y al individualismo que ese tipo de tecnologías han promovido entre las personas.

La segunda escenificación se concentró en el enfoque esperanzador y se concretó en un círculo en el que se iba rotando la persona que estaba en el centro, que representaba grupos sociales históricamente excluidos que tomaban su lugar en el mundo: niñeces, vejez, personas discapacitadas, pueblos originarios, disidencias sexuales, neurodivergencias, etcétera. Al final, definían la ciudadanía desde la perspectiva de la exclusión, en la línea de Mbembe (2003), señalando como desafío implícito, la inclusión de la mujer, el obrero/la obrera, la diversidad sexual y racial, la humanidad nativa y el propio Sur Global.

En ese contexto, Palestina se colocó en el centro como paradigma de la contradicción, insostenible a los ojos de las y los jóvenes. Se hizo evidente el descrédito en las instituciones; muy especialmente el de las Naciones Unidas, que han sido incapaces de frenar el genocidio del que hemos sido lacerantemente testigos:

Soy...

- Soy infancia y soy autónoma, inteligente y creativa
- Soy Palestina y todos los pueblos oprimidos por la guerra y tengo derecho a vivir, habitar y creer
- No tengo discapacidad, soy discapacitado porque la sociedad me discapacita, pero este espacio también me pertenece
- Soy los pueblos originarios, soy la curandera y también soy la sabiduría y ciencia
- Soy diversidad sexual, existo y tengo derecho a expresarme
- Soy otredad y soy colectividad y consciencia
- Soy naturaleza y soy vida, y soy digna de derecho
- Soy vejez, soy fuerza, sabiduría y sigo con vida
- Soy CIUDADANÍA y soy mujer, soy diversidad sexual, soy diversidad racial, soy la humanidad nativa y soy el Sur global

Creación colectiva

Taller de teatro y ciencias sociales, FCPyS UNAM, junio 2024.

CONCLUSIONES

En este trabajo se sistematizó una experiencia de investigación educativa interdisciplinar en formato de taller experimental de teatro y metodología en ciencias sociales para indagar acerca de la noción de educación para la ciudadanía mundial (ECM) en el contexto mexicano de educación superior; específicamente, en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México, en colaboración con la Universidad de Guadalajara.

La intención del taller experimental era exploratoria en relación con la disposición de las personas jóvenes a trabajar en formatos presenciales por voluntad propia, después de los confinamientos generalizados en el mundo por la pandemia de COVID-19 (2020-2022). La respuesta fue entusiasta y se cubrió el cupo de 20 personas provenientes de diversas disciplinas de las ciencias sociales: estudiantes, pasantes de licenciatura, maestrantes, docentes y un investigador. Se logró generar un espacio pedagógico seguro y atractivo para indagar acerca de las interpretaciones de las personas participantes sobre la noción de ciudadanía mundial, formulada por la UNESCO en 2012 como prioridad educativa global.

El taller se llevó a cabo en tres sesiones de cuatro horas, en un horario matutino, con pausas. Se intercalaron diversas actividades en una sesión introductoria al proyecto de investigación, a la noción de ciudadanía mundial, a la propuesta stanislavskiana en el teatro y a la propuesta del taller; una segunda sesión que estructuró la acción social/teatral y puso en escena el conflicto y en juego el trabajo en equipo, la comunicación no verbal y la coordinación; y una tercera sesión en la que se construyeron dos piezas colectivas para representar la noción de ciudadanía mundial desde una perspectiva crítica, anticapitalista y decolonial que generó sentido y consenso.

Desde la perspectiva de jóvenes estudiantes de ciencias sociales en el nivel superior, la ECM se interpreta como el compromiso para construir un mundo más incluyente desde el reconocimiento de la interconexión. Se asocia con valores como la responsabilidad, la solidaridad, la empatía, así como con acciones para enfrentar desafíos comunes, promoviendo la justicia, la paz y el bienestar colectivo más allá de fronteras nacionales.

La ciudadanía mundial se concibe como respuesta a la crisis capitalista contemporánea en forma de llamado a accionar desde el cuidado, generando redes con otras culturas y realidades para transformar las condiciones de muerte del sistema en el que habitamos. De alguna manera, se identifica como una apuesta por priorizar, defender, valorar y cuidar la vida. Como dirían las y los zapatistas en México: “Nuestra lucha es por la vida. Por un mundo en el que quepan muchos mundos. Por la humanidad y en contra del neoliberalismo”.

Además, la ECM se puede asociar a la apropiación intersubjetiva de saberes y de las condiciones del tiempo y el espacio. Por ello, una comunidad formada por estudiantes con intereses particulares y generales en las ciencias sociales, potencia la cercanía por las temáticas relevantes para la sociedad desde una mirada incluyente, diversa y con un componente político en particular.

El taller brindó la posibilidad de abrir las discusiones a la práctica escénica para, en primera instancia, sensibilizar a las personas involucradas y contextualizar desde la apropiación de un espacio –imaginario a veces– de enunciación con situaciones y problemáticas diversas. En un segundo momento, el taller de teatro y ciencias sociales permitió que la intersubjetivación de saberes obtenidos durante sus trayectorias

académicas se entrelazaran con la construcción de problemas sociopolíticos y su presencia escénica.

No es lo mismo representar situaciones limítrofes desde un lugar de comodidad y confianza, como lo es el aula o la teoría, que verlo directamente relacionado con el cuerpo, la acción y el conflicto; ya que la apropiación significativa de la realidad parte de situaciones cotidianas y se hace propia desde un proceso comunicativo de significación que, en el caso de la ciudadanía mundial, vincula a las y los estudiantes a la construcción de un acercamiento conceptual más horizontal y próximo a sus intereses e imaginar futuros posibles desde la acción.

Plantear un taller donde experiencias comunes se cruzan con preconociones y conocimiento adquirido en ciencias sociales, fortalece los vínculos entre el arte y la acción política, y motiva la activación colectiva, el trabajo en equipo y los significados que se construyen comúnmente con un objetivo particular.

En relación con el ejercicio, podemos afirmar que se logró el objetivo pedagógico transdisciplinar y que propició entusiasmo y sentido entre las personas participantes, que expresaron su gratitud por el espacio y su deseo por continuar indagando a través de metodologías innovadoras, mediaciones estéticas y prácticas artísticas.

REFERENCIAS

- Álvarez, L. (2020). El movimiento feminista en México en el siglo XXI: juventud, radicalidad y violencia. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 65(240), 147-175. <https://doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.2020.240.76388>
- Ancira, A. -coord.-. (2022). *Pedagogías radicales y arte: experiencias comunales*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. Aunt Lute Books.
- Araiza, A. (2017). *Ciencia, subjetividad y poder: Claves feministas para la construcción de conocimientos*. UNAM, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades.
- Bateson, G. (1992). *La nueva comunicación*. Kairós.
- Berger, P. y Luckmann, T. (2011). *La construcción social de la realidad*. Amorrortu.
- Blazquez Graf, N; Flores, F.; y Ríos, M. -eds.- (2010). *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales*. Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, UNAM.
- Boal, A. (2009). *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*. Alba Editorial.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Siglo XXI editores.
- Camus, A. (2013). *Calígula*. Alianza Editorial, Colección Camus.
- Darnton, R. (2003). *El coloquio de los lectores*. Fondo de Cultura Económica.
- De Lauretis, T. (1993). Sujetos excéntricos: La teoría feminista y la conciencia histórica. En M. Cangiomo y L. DuBois, *De mujer a género, teoría, interpretación y práctica feministas en las ciencias sociales* (pp. 73-113). Centro Editor de América Latina.
- Fayard, P. (2004). *La comunicación pública de la ciencia. Hacia la sociedad del conocimiento*. Dirección General de Divulgación de la Ciencia-UNAM.
- Freire, P. (1970). *Pedagogía del oprimido*, Siglo XXI editores.
- Freire, P. (1993). *Pedagogía de la esperanza*, Siglo XXI editores.
- García, L. (2021). *CUIDadanía, una posibilidad de reconstruir el cuidado como un acto político* [Tesis de Maestría]. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas.
- Giroux, H. (1997). *Cruzando límites*, Paidós.
- Giroux, H., (1996). *Placeres inquietantes*. Paidós.
- González-Dávila, J. (2006). *Sótanos*, UANL, México.
- Grosfoguel, R. (2013). Conferencia: La colonialidad del poder y del saber. [Videconferencia en vivo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=QUH91TiiFIE&feature=youtu.be>
- Habermas, J. (1981). *Teoría de la acción comunicativa*. Taurus.
- Haraway, D. (2004). *Testigo_Modesto@ Segundo_Milenio*. HombreHembra© Conoce Oncorotón® Feminismo y tecnociencia (H. Torres, Trad.). Editorial UOC.
- Kane, S. (2006). *Ansia/ 4.48 Psicosis*, Losada.
- Lorde, A. (1984). *Sister outsider. Essays and speeches*. Crossing Press.
- Martín-Barbero, J. (2010). *De los medios a las mediaciones*. Anthropos-UAM Azcapotzalco.
- Mbembe, A. (2003). *Necropolítica*. En: *Esferas de la insurrección: notas para una vida no anticipada* (pp. 21-92). Melusina.
- McLaren, P. (1997). *Pedagogía crítica y cultura depredadora*. Paidós.
- McLaren, P. (1998). *Multiculturalismo revolucionario*. Siglo XXI.
- Moscovici, S. (1987). *La era de las multitudes*. Fondo de Cultura Económica.
- Muñoz-Bellerín, M. (2017). *Derechos humanos, trabajo social y sinhogarismo. Enfoque práctico desde un modelo participativo-creativo en la ciudad de Sevilla*. Revista de

- Derecho, Empresa y Sociedad (REDS). 11(1). 220-236.
- Muñoz-Bellerín, M. (2019). Trabajo Social y Creación Colectiva Teatral. Una década con personas sin hogar en Sevilla. Editorial Académica Española.
- Pardo, J. M. (2005). Ciencias sociales ¿y teatro? Una mirada interdisciplinaria. Cuadernos de Literatura, Bogotá (Colombia), 10(19): 101-108.
- Peña, A. (2021). Las protestas feministas de 2019: aspectos estético-políticos. Un análisis a partir de la perspectiva de Pierre Bourdieu. Acta Sociológica, (82), 11-45. <https://doi.org/10.22201/fcpys.24484938e.2020.82.79450>
- Peraza, C. (2016). Interpretaciones de la educación para la ciudadanía global en la reforma de educación media superior en México. Revista Española de Educación Comparada. <https://doi.org/10.5944/reec.28.2016.17092>
- Peyró, J. P. (2004). Una lluvia irlandesa. Institut Ramon Llull, Barcelona.
- Pozo, J. (2001). Humana mente. El mundo, la conciencia y la carne. Morata.
- Quijano, A. (2014). Colonialidad del poder y clasificación social. CLACSO, Buenos Aires
- Romo-Romo, E. (2021). La experiencia social de las estudiantes en el movimiento de Mujeres Organizadas de la Facultad de Filosofía y Letras durante 2019 y 2020: vínculos entre educación y movimientos sociales (Tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM). Repositorio de la Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información. <https://hdl.handle.net/20.500.14330/TES01000820256>
- Santos, B. de S. (2007). La epistemología del Sur: El conocimiento sabio de los oprimidos. Ediciones Akal.
- Spivak, G. (1988). Can the subaltern speak? En C. Nelson & L. Grossberg (Eds.), Marxism and the interpretation of culture (pp. 271-313).
- Stanislavsky, C. (1986). Obras completas: El trabajo del actor sobre sí mismo. Quetzal.
- UNESCO (2015). Estrategia de educación de la UNESCO 2014–2021. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000231288_spa
- Valencia, S. (2010), Capitalismo gore. Control económico, violencia y narcopoder. Paidós.
- Vázquez, C. (2003). Pedagogía Teatral Crítica: una aproximación teórico-metodológica para la formación de actores profesionales en el estado de Jalisco. Tesis doctoral. Universidad de Guadalajara.
- Wolton, D. (2004). La otra mundialización. Gedisa.
- Zaragoza, M. (2024). Las UTOPIAS de Iztapalapa. habitar, convivir, apropiar. Acta Sociológica, (94), 191–220
- Zaragoza, M. -coord.- (2023). Comunicar y habitar el espacio público. Transformaciones históricas, expresiones artísticas y confrontaciones políticas. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-Universidad Nacional Autónoma de México.

Citar este artículo | Cite this paper:

Peraza, C., et al, (2025). Taller de teatro y metodología en ciencias sociales: una propuesta para indagar acerca de la educación para la ciudadanía mundial a través de la expresión escénica.

<https://inter-acciones.uan.mx/index.php/revista/index>



CIENTÍFICO

Graffiti: modos de vida contrahegemónicos de las calles.

Graffiti: counter-hegemonic ways of life on the streets.

Juan Gerardo Quiroga Avila



Graffiti: modos de vida contrahegemónicos de las calles.¹

Graffiti: counter-hegemonic ways of life on the streets

Juan Gerardo Quiroga
Avila

Estudiante del Doctorado en Ciencias Sociales de la
Universidad Autónoma de Nayarit.
Correo electrónico: g_quiroga@outlook.com
<https://orcid.org/0000-0002-4706-7718>

¹ Este trabajo forma parte del proceso de investigación de la tesis doctoral que se está desarrollando en la Universidad Autónoma de Nayarit.

RESUMEN | ABSTRACT

En este artículo se discute sobre el Graffiti, entendido como un movimiento político-cultural urbano que se da en las espacialidades de las ciudades, principalmente en las calles a través de expresiones visuales. El objetivo es plantear algunos análisis sobre la dialéctica hegemonía-contrahegemonía desde un modo de vida urbano que surgió en los procesos capitalistas de urbanización y urbanismo de las ciudades modernas; la intención es resaltar su desarrollo desde las luchas y resistencias ante las hegemonías políticas, económicas y culturales que constantemente generan dinámicas de conflicto. Metodológicamente se hizo uso del método etnográfico a través de observación participante, entrevistas, cartografía y fotografía antropológica durante 3 años, en el norte y el centro-occidente de México, abarcando Ciudad Juárez, Guadalajara y Tepic. Se pudo adentrar a diversos simbolismos y significados del movimiento que se recrean en cada uno de los contextos. Dentro de las principales reflexiones en forma de análisis, se puede denotar las constantes luchas internas y externas, lo cual hace que se transite de lo hegemónico a lo contrahegemónico en un proceso de ir y venir, pero a pesar de esto, resguarda diferentes posicionamientos de contrahegemonía, que hacen que se reconfiguren las ciudades por medio de las luchas espaciales.

In this article you will find reflections and analysis on Graffiti, understood as an urban political-cultural movement that takes place in the spatialities of cities, mainly in the streets through visual expressions. The objective is to propose some analyses on the hegemony-counter-hegemony dialectic from an urban way of life that emerged in the capitalist processes of urbanization and urbanism of the modern cities; the intention is to highlight its development from the struggles and resistances of the political, economic and cultural hegemonies that constantly generate conflict dynamics. Through an ethnographic method using techniques as observable participation, interviews, cartography and anthropological photography during 3 years in north & the center-west of Mexico, covering Ciudad Juárez, Guadalajara and Tepic, this got into diverse symbolisms and meanings of the movement that are recreated in each of the contexts. Within the main reflections in the form of analysis, it is possible to denote the constant internal and external struggles, which makes the transition from the hegemonic to the counter-hegemonic in a back-and-forth process, but despite this, it shelters different counter-hegemonic positions, which cause the reconfiguration of cities in a sense of spatial fight.

PALABRAS CLAVE | KEYWORDS

Ciudad; Graffiti; Contrahegemonía.

City; Graffiti; Counter-hegemony.

INTRODUCCIÓN

Las ideas, las reflexiones y los análisis que surgieron para realizar este trabajo forman parte del proceso de investigación de tesis Doctoral que estoy llevando a cabo, en donde se problematizó las maneras en que debido a procesos hegemónicos algunas ciudades, calles y espacialidades del norte y del centro-occidente de México están siendo reapropiadas por creadores artistas de formas contrahegemónicas. Se implementó una metodología etnográfica que constó de entrevistas, observación participante, cartografías y fotografía con sentido antropológico, lo cual permitió repensar los modos de vida urbana que se forman dentro del *Graffiti* como contrahegemonía desde dos sentidos: los procesos subjetivos y los espaciales.

Para comenzar a problematizar el fenómeno de estudio se parte de que las ciudades y los modos de vida urbanos están conectados a diversos procesos hegemónicos políticos, económicos y culturales que se viven. La hegemonía se entiende como esas configuraciones de dominaciones e implementaciones de poder que hacen que las personas, las ciudades y todo lo que hay en ellas funcionen a través de distintos procesos capitalistas de poder.

El concepto de hegemonía, en las propuestas teóricas de Gramsci (1999), cobra gran relevancia para comprender los procesos capitalistas de construcción de las ciudades modernas desde caracterizaciones que hace de su contexto (Italia) en el sentido político, económico y cultural. Dentro de sus planteamientos, refiere que se llevan a cabo cohesiones hegemónicas urbanas, en donde diferentes clases o sectores de la sociedad buscan el dominio estructural e ideológicos sobre otros, poniendo la ciudad como uno de los principales lugares para hacerlo.

La hegemonía debe de comprenderse desde las direcciones político-ideológicas y estructurales que hacen visibles las relaciones de poder, de dominio y de subordinación (Albarez, 2016). Jardón (2013), destaca que lo que la hegemonía intenta lograr es mantener un orden social a partir del control-dominación que, en el sentido que propone García Canclini (1984), lo que hace es generar alianzas de poder que llevan a producir desigualdades debido a sus intereses capitalistas.

En este trabajo se destaca cómo es que la hegemonía genera, en las ciudades y sus espacialidades, distintas formas de violencias por medio de las configuraciones que van implementando los actores políticos, empresarios, accionistas e instituciones que influyen sobre el urbanismo y la urbanización de éstas. Mientras en algunas ciudades se nota la “modernidad” y el “desarrollo”, muchas otras muestran problemas de estructuración e infraestructura urbana, lo cual recae en los modos de vida urbanos y en la habitabilidad que le dan las personas.

Desde los efectos y las problemáticas que son causadas por el dominio y subordinación hegemónica, es donde Gramsci (1981) piensa la contrahegemonía, la cual es desarrollada desde sus análisis de clases subalternas (la subalternidad). Arellano (2020), plantea que el término de subalternidad permite enfatizar las relaciones de poder que se dan desde los procesos sociales que se oponen a las estructuras de dominación hegemónica. Modonesi (2012), por otro lado, menciona que el concepto de contrahegemonía, debe de posicionarse para entender las maneras en que la conciencia social y la acción política de las personas determinan la transformación social.

En ese sentido, para que exista la hegemonía, también tiene que existir formas de lucha y resistencia ante esas configuraciones, que es a lo que se denomina como contrahegemonía; la cual es dinamizada por diferentes grupos de personas que se posicionan desde la subalternidad. Estas van desde procesos intersubjetivos hasta formas de personalidad y de conducta con las que se desenvuelven en lo social. Es por eso que es importante construir un concepto que haga visible diferentes procesos, luchas y resistencias que se han marcado en los modos de vida urbana en las ciudades.

Otro aspecto que quiero plantear es que lo contrahegemónico está posicionado desde lo que Castells (2013), denomina como movimientos sociales urbanos. Estos los plantea como prácticas sociales contradictorias que constantemente contravierten el orden hegemónico establecido en las ciudades y la cultura urbana. Dentro de estos movimientos se han llevado a cabo diversos procesos sociales político-culturales, que se volvieron subculturas y contraculturas, las cuales han ido reconfigurar los procesos hegemónicos en la vida urbana.

Dentro de esos movimientos político-culturales urbanos, considero que se encuentra el *Graffiti*, el cual se posiciona como un modo de vida urbana que ha venido generando diversos conocimientos contrahegemónicos sobre cómo se viven, se expresan y se luchan las ciudades por medio de la pintura y el aerosol. Por más de 50 años ha estado en constante lucha y resistencia ante diferentes sinergias que se generan entre ciudad, espacialidad y personas. Parte de su surgimiento y su expansión fue debido a que distintas juventudes -subalternas- se agruparon a crear dinámicas que implican el salir a rayar las calles de las ciudades y todo que se encuentre en ellas, cargándolas así de conocimientos, símbolos y significados.

En una primera parte del desarrollo del *Graffiti* moderno, para las personas fue una forma de hacerse notar en las grandes ciudades e ir teniendo reconocimiento en una invisibilidad político-cultural que se estaba llevando a cabo por las reestructuraciones de las ciudades, para después, ser uno de los movimientos culturales urbanos mayormente reconocido desde sus aspectos ilegales, hasta lo que ha venido a representar el *Graffiti* denominado legal.

El trabajo se divide en dos apartados intentando estructurar las reflexiones que han ido surgiendo en mis acercamientos, participaciones y aprendizajes en el movimiento.

En el primero se hace un acercamiento a el *Graffiti*, resaltándolo como un modo de vida urbano contrahegemónico; se parte del abordaje de algunos elementos de su desarrollo y expansión por México. El segundo apartado se interconecta con el primero, para hacer denotar las diferentes sinergias que se dan entre el campo del *Graffiti* ilegal y legal, resaltando las sinergias que permiten rescatar procesos contrahegemónicos.

1. Acercamientos al *Graffiti* como modo de vida contrahegemónico

Considero que muchas de las personas que están alrededor del *Graffiti*, lo dinamizan desde un modo de vida urbano siguiendo los planteamientos de Wirth (2005), quien resalta que los diferentes procesos políticos, económicos y culturales inciden en las personalidades y las conductas -individuales, al igual que colectivas- de las personas al vivir en las ciudades.

El *Graffiti* se entiende como esa práctica expresiva y artística, dependiendo del posicionamiento de la persona *Graffitera*, *escritora* o *artista de Graffiti*, que se manifiesta por medio de procesos creativos cognitivos y procesos intervención. Para realizar algún *tag* (firma), una *throw* (bomba), un carácter, una pieza o un *roller* (rodillo), existen diferentes utensilios que resguardan pintura como el mismo aerosol, los marcadores, *drips* (chorreadores), entre otras distintas herramientas que permiten crearlo, como las brochas, los rodillos, rayadores de vidrios o incluso también se encuentra el uso de ácido para marcar la superficie y que no se borre de ninguna forma.

Un aspecto importante para resaltar, es que actualmente hay una gran diversidad de posicionamientos que toman las personas que hacen *Graffiti*; están quienes lo realizan ilegal o legal, quienes lo ven como un proceso artístico y las que no, quienes lo hacen con constancia y se refieren que están “activas”, quienes pintan de vez en cuando, al igual que personas que ya no pintan pero que fueron muy reconocidos, o, incluso, existen quienes no lo han realizado, pero forman parte del movimiento -que son muchos también- rodeándose de los diferentes símbolos y significados que se generan en éste.

Dentro del *Graffiti* se han venido desarrollando distintos conocimientos que giran en torno a cómo se hacen las letras, se preparan los estilos, se ejecutan los diseños, se mezclan los tonos y los colores, o se crean los diferentes efectos para llevar a cabo cualquier tipo de intervención en las paredes, bardas o infraestructuras que rodean las calles. Pero también está relacionado con los conocimientos que se dan en los procesos de intervención y los tipos de lugares (*spots*) que escogen para hacerlo.

Para denotar los elementos contrahegemónicos hay varias cosas que deben analizarse, desde las personalidades, los conocimientos, las ideologías, hasta los procesos creativos y de intervención que realizan, destacando los posicionamientos de resistencia y de subalternidad que las personas toman como modo de vida urbana. Aunque es necesario destacar que actualmente existe una dificultad de poder pensar

que el hacer Graffiti es completamente contrahegemónico, ya que el movimiento ha crecido y evolucionado en diferentes sentidos capitalistas y formas de hegemonía. Así, desde una percepción contrahegemónica, se plantea que su surgimiento está relacionado con las creatividades, expresiones, formas de comunicación, luchas y resistencias hacia las hegemonías políticas, económicas y culturales que se viven en las espacialidades urbanas, que es en donde las personas socialmente interactúan. El Graffiti se ha ido desarrollando como un subsistema de comunicación que se basa en la interrelación entre identidades comunales e individuales, al igual que representaciones sociales compartidas (Castells, 2013).

Imagen 1. Sinergia de estilos de Graffiti y pintas en barda del Parque Rojo, Guadalajara, Jalisco.



Fuente: Autoría propia, 2023.

En la imagen 1 es posible visualizar cómo una barda se carga de símbolos y simbolismos en cuanto los posicionamientos de las personas, los estilos de *Graffiti*, al igual que del arte visual que se manifiesta; se encuentran desde tags, bombas, letras hechas con rodillos, caracteres e iconoclasia. Cada una de estas intervenciones resguarda sus propios símbolos y dinámicas. La barda del Parque Rojo, en el centro de Guadalajara (imagen 1), por varios años ha sido intervenida con pintas de colectivos de mujeres

que apoyan el movimiento feminista, utilizando el *Graffiti* como herramienta para la denuncia y manifestarse visualmente sobre las problemáticas de género que se viven en el contexto. Pero también se encuentran unas bombas y unos tags que cubren (que se conoce como encimar) las expresiones que habían realizado las mujeres, esto es algo que se ha manifestado conforme renuevan de pintas las bardas anualmente.

Las distintas manifestaciones y expresiones que se han logrado a partir de lo que ha sido el *Graffiti*, se debe plantear como esa lucha política -o puede que no- individual o colectiva para reconfigurar las espacialidades de las ciudades, manifestando distintos elementos de identidades y modos de vida urbana. En este sentido, es una expresividad que a veces quienes lo realizan la consideran artística, y otras veces he escuchado que lo refieren como el hecho de vandalizar (andar de vandal), pensado ese término desde una perspectiva de destrucción de las ciudades o lo que hay en estas; es por esta razón que se generan conflictos internos en el movimiento, como se muestra en la imagen 1.

Por lo tanto, para resaltar los aspectos contrahegemónicos y empezar a trazar nuevas líneas de entendimiento del fenómeno del *Graffiti* desde las propuestas de Gramsci (1999), se requiere voltear la mirada a ciertas particularidades históricas del movimiento político-cultural urbano, al igual que formas de socialización que hay en éste.

1.1 El comienzo de nuevos modos de vida urbanos y de un movimiento político-cultural

En los abordajes de distintos trabajos (Gastman y Neelon, 2011; White, 2014; Chang, 2014; entre otros) hay una delimitación sobre el surgimiento del *Graffiti* en dos etapas: la clásica y la moderna. En la segunda es en donde se adentra la complejidad de la expresividad y su relación con los ámbitos culturales que lo constituyen hoy en día; dentro de estas dos etapas existen diversos aspectos que permiten resaltar la hegemonía y la contrahegemonía político-cultural que se ha venido dinamizando a lo largo de sus procesos.

Partiendo de la historia de lo que se conoce como “Graffiti moderno”¹, fue en esta etapa que logró crear nuevos modos de vida, urbana principalmente, a través de las juventudes de las ciudades quienes iban construyendo sus propios significados del “ser urbano” en las transformaciones capitalistas de las ciudades. A decir de Cruz (2008), una de las configuraciones hegemónicas importantes que se vivía en las ciudades de ese tiempo, y que se relaciona con lo que ocurría en el país norteamericano, era un creciente proceso de movilidad de personas desde el ámbito rural a las grandes ciudades, generando una “distorsión cultural” (Cruz, 2008, p. 141).

Dentro de este contexto surgió la estructuración de guetos donde fueron congregadas personas de Estados Unidos que venían de pueblos rurales o comunidades más

¹ Es referido así por los procesos que le permitieron desarrollarse en el contexto y las dinámicas sociales que ocurrían en los años 60 con la modernización de Estados Unidos (EU).

pequeñas, al igual inmigraciones de personas provenientes de Latinoamérica, Asia, África y Europa (Chang, 2014). Gastman y Neelon (2011), destacan que para finales de los años 60 los jóvenes de las afueras de Nueva York -El Bronx, por ejemplo- crecieron viendo las distintas problemáticas de violencias y pobreza que se estaban generando con las configuraciones de infraestructura políticas.

Uno de los primeros escritores reconocidos a finales de los 60 fue Darryl McCray, conocido como *Cornbread*, quien fue de los principales en inspirar el movimiento moderno del *Graffiti* (Chang, 2014). Como refiere White (2014), parte de los posicionamientos y procesos de expresión fue que lo utilizó como protesta social, haciendo exposición de las desigualdades que se estaban viviendo con el crecimiento de las hegemonías de las ciudades, y sobre todo por la brutalidad policiaca racial; sus pintas intervinieron edificios específicos e instituciones.

En su libro, Chang (2014), permite resaltar cómo es que el *Graffiti*, desde finales de los 60, se volvió una forma de resistir y luchar contra los nuevos proyectos de urbanismo y urbanización, junto con los estatus sociales que se iban manifestando las ciudades hegemonícamente. Para muchas personas, el pertenecer a este movimiento político-cultural era una forma de ser reconocidos desde la subalternidad a través de sus letras y sus expresiones manifestadas en las diversas espacialidades de las ciudades.

Cornbread, al igual que otros escritores -writers- de *Graffiti*, incitaron un movimiento en las calles de ciudades a partir de sus expresiones y las diversas maneras de conocimientos que se vendrían a constituir como modos de vida en las ciudades norteamericanas (Wirth, 2005; White, 2014). Hay muchas personas durante su desarrollo que han sido importantes, como *Taki 187*, *Cool "Disco" Dan*, *Julio 204* y *Futura 2000*. También se encuentran diversas mujeres que han formado parte importante de la historia del movimiento, como *Lady Pink*, *Barbara "Barbie" Rogers* y *Lisa Lyon*.

Como plantea Anderson (2012), al igual que Chang (2014) pero desde abordajes espaciales del *Graffiti*, el movimiento tiene una amplia relación con las identidades de las juventudes que albergaban los diferentes guetos, los cuales eran invisibilizados por el urbanismo y la urbanización. Esto llevó al reclamo y lucha en las espacialidades, siendo las calles los principales espacios de expresión para personas hispanas, asiáticas, afroamericanas y americanas; de esa manera se fue generando lo que Anderson (2012) denomina como contra-espacios, los cuales contenían esas voces del gueto.

La imagen 2 representa una avenida de Nueva York en los años 80; en ésta se puede observar un tren (metro) pasando por una parte del Bronx en donde se encontraban las reconstrucciones y reconfiguraciones de las espacialidades que se estaban llevando con un sentido neoliberal capitalista.

Imagen 2. 1981 Hoe Avenue ubicada en el Bronx. Eric Firestone Gallery, Nueva York.



Fuente: <https://ny.curbed.com/2019/9/30/20891490/bronx-graffiti-hip-hop-history-henry-chalfant-photos>

En ese sentido, para resaltar los procesos contrahegemónicos del *Graffiti* desde su génesis contextual, es necesario replantearlo como un movimiento político-cultural en términos de lo que plantea García Canclini (1977), como esos tipos de expresiones que surgen a partir de nuevas condiciones económicas, sociales y culturales que se relaciona con las concentraciones urbanas, el desarrollo industrial y tecnológico.

Más adelante, en su proceso de desarrollo a lo largo de los años 80, el *Graffiti* tomó otra importancia mundialmente, ya que empezó a formar parte del movimiento cultural del Hip-Hop; esto le dio otra potencialidad y expansión ya que le permitió llegar a distintos contextos alrededor del mundo gracias a las industrias culturales. Chang (2014), expone que, por ejemplo, cada año que se volvían a empezar las clases en las escuelas en varias ciudades de EU, a la par, comenzaba una nueva temporada de *Graffitis*.

1.2. Su expansión por las calles mexicanas

El empuje que tuvo el *Graffiti* y el interés de las industrias culturales de este, implicó que en las ciudades alrededor del mundo distintas juventudes -principalmente-, comenzarán a llenar las calles, las infraestructuras y los distintos espacios de letras, colores, figuras y animaciones que alteraron su infraestructura y el paisaje urbano. Los modos de vida que fueron desarrollando las juventudes de las ciudades, junto

con lo que iba produciendo las industrias culturales, fueron haciendo que se expandiera el movimiento en ese sentido dialectico que se da entre lo hegemónico-contrahegemónico. Primero por los medios de comunicación masiva que empezaban a caracterizar algunos elementos del *Graffiti* -muchos de manera negativa-, después por la creación de revistas, de documentales, al igual que películas especializadas en los diversos campos del *Graffiti*².

Las etapas de desarrollo del *Graffiti* lo han llevado a lo que actualmente significa en lo social, y lo que representa para los modos de vida urbana de las personas que están vinculados de alguna forma a este movimiento. Hablar de su desarrollo fuera de lo que ha sido en Estados Unidos, implica un trabajo particular en acercarse al contexto que se quiere estudiar. En diversos lugares alrededor del mundo ya son mínimo 50 años que se ha venido dinamizado y desarrollándose, por una parte, de maneras contrahegemónicas y por otra de formas hegemónicas.

Desde los años sesenta en México, al intervenir alguna espacialidad de la ciudad era conocido como hacer una “Pinta” (Cruz, 2008). En ese contexto expresaban mensajes de connotación política, poética o humorística, aunque el aerosol aun no era la principal herramienta, por la falta de recursos o de lugares donde lo comercializaran, se pintaba con algún otro material; mucho de esto está relacionado a los diferentes movimientos sociales políticos como el estudiantil que se vivían en el país a finales de los años 60.

Aunque podría decirse que desde esos años ya existían manifestaciones de pintas en las calles de algunas ciudades latinoamericanas, tuvieron que pasar varios años para que el movimiento político-cultural del *Graffiti* se expandiera a otros contextos. En América Latina fueron las ciudades de Bogotá, Colombia; Río de Janeiro, Brasil; Caracas, Venezuela; Buenos Aires, Argentina y; la Ciudad de México, México en donde se comenzó a ver una mayor expansión del *Graffiti* en los años 80 (Cruz, 2008). Como resalta Cruz (2008), parte de su surgimiento fue debido a las inmigraciones que venían de Estados Unidos hacia distintas partes de México y del resto de América Latina; muchas de las veces personas que venían de vacaciones o que regresaban después de jornadas laborales, les compartían a personas los elementos simbólicos más significantes que se estaban haciendo dentro del *Graffiti*.

Algo muy relevante para la explosión del movimiento político-cultural en México fue el pandillerismo y los barrios. El pandillerismo o el ser del barrio en México está muy relacionado con lo que ocurría también en Estados Unidos, aunque con sus propios elementos simbólicos. Parte importante de sus luchas eran para resaltar los sentidos de pertenencia en las nuevas configuraciones de las ciudades; esto se lograba a partir de la conquista y dominio de más territorio (Cruz, 2008).

² Algunas películas y documentales que se recomiendan mirar son: *Stations of elevated* (1981), *Wild Style* (1982), *Style Wars* (1983) y *Colors* (1988).

Cruz (2008) destaca que en las bandas callejeras (las pandillas o los barrios) de los ochenta en el centro de México, el *Graffiti* lo nombraron también como pintas, mientras que en el norte del país las conocen como “placas” o “placazos”. Sumado a lo anterior, resalta la importancia de los chavos banda para el crecimiento del movimiento cultural, ya que fueron diversos jóvenes de colonias populares de México quienes se agrupaban en colectivos conformando distintas identidades como el “Rockero”, el “Punketo” o el “Cholo”, entre otras formas de subculturas que se iban manifestando en el país.

Muchas de esas agrupaciones eran quienes rayaban las calles y los alrededores de sus colonias; podría pensarse que fueron quienes fomentaron otros modos de vida urbanos en México. Como expone Cruz (2008), el bote de pintura en aerosol y la pinta se convirtieron en herramientas de control territorial, ocasionando conflictos juveniles por el reconocimiento de límites espaciales que se iban creando en las ciudades.

Lo que se intenta resaltar, siguiendo las ideas anteriores, es que en los ochenta y la mayor parte de los 90 el *Graffiti* que llegó a las ciudades mexicanas, destacando los lados de la frontera como en Ciudad Juárez, Tijuana o Monterrey, venía cargado de todos los elementos del *crew*, del pandillerismo y *cholismo* americano, lo cual trajo distintos cambios en los modos de vida urbana. En un principio el *Graffiti* así fue expandiéndose, entre la contrahegemonía que se hacía en los barrios urbanos; pero conforme ha venido pasando el tiempo, este ha venido desarrollándose y evolucionando en distintos sentidos hegemónicos, pero con muchas similitudes en cuanto procesos creativos y de intervención.

Con el paso del tiempo, el *Graffiti* ha cobrado diferentes sentidos y significados, sobre todo por los alcances que hoy se viven en la cultura 2.0, donde está explícita la evolución que ha tenido con las tecnologías, el uso de redes sociales y de plataformas digitales específicas para *Graffiti*. En México, a partir de los finales de los 90 con la creación de revistas como “Aerosol”, “Rayarte”, “Clandestilo”, “Illegal Squad”, entre otras, junto con la llegada de los documentales y películas americanas, hizo que tomara mayor apogeo y evolucionara hasta lo que ahorita es.

2. Sinergias dentro del *Graffiti* y las calles

Lo que se estructuró en el apartado anterior es un breve recorrido histórico del surgimiento del movimiento, en donde es posible denotar las relaciones que tiene con la subalternidad y formas de resistencia que las personas han ido creando desde modos de vida urbanos. Se plantea que diversas relaciones se convierten en la sinergia que hace que ya por varios años se siga creando *Graffiti*, cada vez más desarrollado y con diferentes propuestas de intervención. La sinergia, se comprende como un proceso en donde diferentes elementos subjetivos y sociales se conectan para poder lograr diversos procesos, símbolos y significados dentro del movimiento.

Imagen 3 y 4. Danger y Hemps, especialidades y estilos de *Graffiti* juarense.



Fuente: Autoría propia, 2024.

El *Graffiti*, como ya se ha venido mencionado, ha evolucionado en distintos ámbitos que lo han posicionado en la línea de una de las disciplinas artísticas urbanas más reconocidas en la sociedad, principalmente por las diferentes intervenciones que se hacen con las diferentes técnicas del *Graffiti* y el mejoramiento que se logra del paisaje urbano. Pero, por otro lado, también es identificado como una problemática para muchos contextos, ya que hay ciudades (o lugares) en donde muchas personas salen a las calles a dejar algún tipo de intervención, lo cual es percibido negativamente por autoridades e instituciones.

En la mayoría de los casos, entre más grandes las ciudades y más problemáticas urbanas presenten, se generan sinergias que hacen que personas generen contrahegemonías usando las espacialidades y sus calles como lugares de protesta, resistencia y lucha. Depende del posicionamiento que se genere, puede ser para expresar alguna inconformidad social por medio del *Graffiti* o simplemente pintar las calles, donde se vuelve ese momento de desahogo personal ante la vida urbana. Hay personas que hacen *Graffiti* que suelen preferir pintar ilegal de noche en las avenidas y las calles, en los espectaculares, en los aéreos (*Heaven spots*) o los vagones de trenes; están las otras que les gusta pintar los mismos lugares, pero de día; también se encuentran las que les llena más hacer *Graffiti* legal en distintos espacios de las ciudades con o sin proyectos culturales detrás. Cada persona va integrando y reconfigurando la sinergia que más le atraiga.

Imagen 5. Intervención con estencil, Country Club Guadalajara.



Fuente: Autoría propia, 2024.

Por ejemplo, CryBoy, de Guadalajara, Jalisco, (imagen 5) es un artista visual de estencil que aplica distintos conocimientos del *Graffiti* ilegal para intervenir las calles. Para realizar sus intervenciones junta diferentes elementos de la gráfica urbana, como lo es la preparación del estencil, el corte y la intervención, lo cual se vuelve un complemento para generar *Graffiti* desde otras propuestas.

Para poder trazar análisis más certeros sobre dónde se manifiesta la contrahegemonía, considero necesario adentrarse a dos de los principales campos que hay en el movimiento, y que de ahí se pueden desprender otros subcampos: el legal y el ilegal. Cada uno de estos está cargado con diversas sinergias y posicionamientos de las personas que hacen *Graffiti*; incluso se podría decir que es de los principales conflictos internos que se dan en el movimiento.

2.1. Entre la ilegalidad y lo legal

Los símbolos y significados que hay alrededor del *Graffiti* ilegal o legal, es una amplia discusión en torno a lo que representa el movimiento político-cultural actualmente; sobre todo para poder pensar las contrahegemonías culturales que se viven en los

contextos urbanos. Considero que hay hegemonía y contrahegemonía en los dos campos, ya que hay varios elementos que se desarrollan en cuanto conocimientos e identidades que se construyen en base a uno u otro.

Acercarme a personas que hacen *Graffiti* me permitió conocer distintos tipos de personalidades, más allá de sus estilos que realizan, cada una de las personas tiene posicionamientos en cuanto qué hace y cómo lo hace. Hay diversos elementos simbólicos que cobran relevancia en las subjetividades de las personas, ya que hay desde quienes pintan de día, o solo de noche, quienes no gastan material en cualquier pinta, ya sea porque saben que van a borrarlos rápido o simplemente les gusta hacer piezas más elaboradas; pero también están quienes van pintando por todo lo que les queda de paso, siempre cargan con sus aerosoles, con sus calcomanías de sus letras o caracteres, al igual que con sus marcadores o sus *drips* (chorreadores).

El *Graffiti* ilegal se puede plantear desde diversos sentidos como contrahegemonía, sobre todo por los riesgos y los peligros a los que se puede llegar, que van desde problemas con las autoridades hasta diversos casos con el narcotráfico. Muchas de las personas son conscientes que, aunque no lo hacen con un sentido colectivo de lucha por las problemáticas que se viven, lo refieren desde otras resistencias simbólicas contra lo que no se está de acuerdo en cuanto procesos políticos, económicos y culturales.

Imagen 6. Punto de vista de la terminal del macrobús San Juan de Dios.



Fuente: Autoría propia, 2024.

Muchas personas que intervienen las calles desde el *Graffiti*, al ir pasando por los espacios de las ciudades van visualizando dónde intervenir, dejando algún *tag* (firma), alguna bomba, un *roller*, alguna pieza o un carácter. En la imagen 6, que es una perspectiva del edificio enfrente del mercado San Juan de Dios en el centro de Guadalajara, es posible ver distintas intervenciones ilegales hechas con rodillo y pintura, al igual que se notan otras realizadas con aerosol (los tags) que se encuentran en los bordes del edificio.

El hacerlo ilegalmente se vuelve un modo de vida donde muchas personas van configurando sus procesos cognitivos y conductuales a través de la sinergia que provoca el *Graffiti* en relación con los espacios de las ciudades. Hay un término que se conoce como *Graffiti head*, el cual significa que personas se la pasan pensando en cosas relacionadas al movimiento, pero también se la pasan proyectando letras, caracteres y colores mientras no están pintando en las calles; podría decirse que gran parte de sus días la pasan bocetando, ya sea mejorando alguna letra, algún estilo o efecto.

Las personas que hacen *Graffiti* ilegal, por lo regular traen consigo un proceso cognitivo que inicia en el análisis del espacio que van a intervenir; muchas van estudiando las espacialidades que recorren, identificando las dinámicas para poder realizar alguna pinta. Es importante resaltar que hay distintas espacialidades y cosas de las ciudades que se vuelven más complicadas para hacer *Graffiti*, lo cual es interpretado como subir de nivel. Esto implica tener diferentes conocimientos para poder llevar a cabo las intervenciones y las pintas. Conforme se interactúa y dinamiza en las espacialidades de las ciudades, se van aprendiendo distintos elementos que permiten realizar lo que se proponen. Vale resaltar que cada contexto resguarda sus propias configuraciones, lo cual hace que algunas veces puedan aplicarse los conocimientos que se tienen y otras veces no.

Por otra parte, dentro de esas resistencias contrahegemónicas que se generan en el ámbito ilegal, también se llevan a cabo procesos que buscan transgredir lo que genera las mismas industrias del *Graffiti*. Hay distintos conocimientos que se han adecuado para modificar los materiales que utilizan, hay quienes saben cómo crear su propia pintura y sus herramientas para intervenir. Las personas se han apropiado de diferentes materiales, creando otras herramientas con lo que tienen a la mano y que les permite intervenir las calles; están quienes modifican sus propias válvulas del aerosol, combinan tonos para hacer otros al gusto, juegan con las texturas, los espesores, las presiones, crean sus propias impresiones de calcomanías y hacen sus marcadores o *drips*.

Imagen 7. Pinta en yarda de trenes, intervención de Sone sobre tolva de tren.



Fuente: Autoría propia, 2024.

Cada uno de los procesos creativos para hacer *Graffiti* y los procesos para intervenir los distintos lugares, forman parte de conocimientos contrahegemónicos que desde lo urbano se ha venido recreando y se ha ido pasando en generaciones. Aunque debe resaltarse que en cada temporalidad se van desarrollando nuevos estilos y posicionamientos, al igual que materiales que son utilizados para la intervención. Desde sus inicios las calles han sido las espacialidades que más son intervenidas, pero también estaban quienes pintaban las líneas de metro con la intención de que sus intervenciones recorrieran gran parte de las ciudades. Los trenes de mercancías, por otro lado, también fueron cobrando gran relevancia en el movimiento, mostrando otros significados en cuanto el posicionamiento de las personas a buscar que sus piezas, caracteres, bombas o hasta tags crucen países incluso.

Pongo como ejemplo la pinta de trenes que por lo regular se da de manera ilegal, también para resaltar cómo las personas que lo hacen buscan generar contrahegemonías dentro del mismo movimiento. Hay quienes ya no pintan en las calles, sino que buscan otros espacios con más riesgos y peligros, incitando a otras formas de habilidades, herramientas y conocimiento; como ejemplo también

es necesario mencionar las personas que pintan los rascacielos, subiendo a espectaculares o colgándose de los edificios de varios pisos a través de arneses, los cuales son los “*Heaven spots*”.

Partiendo de otro punto que se conecta con el ámbito legal del *Graffiti*, es que existen procesos creativos y de intervención que, aunque comenzaron de manera contrahegemónica, ya ha sido integrado por los ámbitos hegemónicos que por lo regular recaen en el sector privado y las instituciones de gobierno. Pero eso no incide en la existencia de diversos colectivos que trabajan de manera independiente para llevar el *Graffiti* con intenciones de generar procesos de emancipación, que va desde talleres hasta pintas colectivas donde buscan llevar la cultura del movimiento a diferentes lugares de las ciudades o de comunidades rurales.

Por ejemplo, hay espacialidades en las ciudades que son tomadas como lo que se conoce como “galerías urbanas” en la cual muchas veces se incluye el *Graffiti*, este fenómeno es un proceso que fue posicionado por diferentes personas que querían sacar expresividades y arte de los museos a las calles en un sentido de contrahegemonía. Actualmente ha cobrado sentidos hegemónicos, ya que en diversas ciudades se promocionan políticamente y desde sectores privados eventos para crearlas y poder promocionar que son ciudades con “arte urbano”; esto hace que se vayan encasillando diferentes intervenciones y criminalizando otras.

La idea anterior se vincula con cómo se está desarrollando el *Graffiti* de manera legal. Actualmente hay diversos procesos políticos y económicos que están alrededor del movimiento, donde incluso campañas políticas lo utilizan para hacer su propaganda; otro ejemplo es la existencia de galerías de *Graffiti* (o arte urbano), que desde diversas perspectivas lo sacan de su esencia que es estar en las calles. Se plantea que es desde aquí en donde se centran más aspectos hegemónicos, debido a los procesos institucionales y políticos a los cuales ha llegado el movimiento.

Existen diferentes elementos que, quienes realizan *Graffiti* ilegal, no aceptan del *Graffiti* legal, como el pedir las bardas o el hacer murales que muchas de las veces traen alguna forma de recurso político. Algunos de los entrevistados consideran que le quita la esencia del *Graffiti* del estar en las calles resistiendo a diferentes configuraciones de la sociedad y de la ciudad.

Imagen 8. Proceso creativo en muro de un parque de Tepic.



Fuente: Autoría propia, 2024.

Considero que el *Graffiti* se encuentra en un momento donde se transita de un campo al otro, de la ilegalidad a la legalidad, así como se presenta en diferentes dinámicas sociales la hegemonía y la contrahegemonía. Hay una mezcla de sinergia en los procesos que se viven dentro de estos dos campos debido a que muchas personas buscan vivir -económicamente- de los conocimientos que han obtenido a través del saber utilizar diversas herramientas, del saber hacer diseños, mezclar colores y poder intervenir con un sentido más artístico.

El movimiento del *Graffiti* se encuentra representando las calles con otros sentidos, significantes y significados más potentes; los conocimientos han trazado diferentes campos de intervención social y comunitaria. Ahora ya se pueden crear procesos de resistencias y de lucha hacia las problemáticas que el capitalismo deja a través de las hegemonías políticas, económicas y culturales.

Dentro de los campos del *Graffiti* legal se encuentran esas instituciones que buscan hacer contrahegemonía desde una variedad de formas de resistencias y de luchas. Por ejemplo, hay diversos proyectos que desde la filosofía del *Hip-Hop* utilizan el *Graffiti*

para generar procesos de intervención comunitarios. Muchos de estos proyectos les permiten a las personas aprender sobre el movimiento cultural, las diferentes disciplinas que requiere y los conocimientos que se deben tener para lograr hacer algo dentro de alguno de los campos en los cuales se ha desarrollado el movimiento.

CONCLUSIONES

El plantear un abordaje del *Graffiti* sobre cómo se ha desarrollado desde sus surgimientos como un movimiento político-cultural y su expansión por distintas partes del mundo, permite comprender cómo se ha estado cargando de símbolos y significados de luchas de poder, al igual que de resistencias contra los cambios que las ciudades han venido presentando. Estas se presentan en dos aspectos: en las reconfiguraciones espaciales de las ciudades a través de las intervenciones que se hacen de *Graffiti* y a través de los modos de vida que llevan a cabo las personas que forman parte del movimiento cultural.

Se plantea que actualmente el *Graffiti* debe pensarse y dialogarse desde cada uno de los campos que se han venido dinamizando desde lo legal y lo ilegal. Existen diversos subcampos que han desarrollado sus propios símbolos y significados, que, aunque interactúan con otros campos dentro del movimiento, cuentan con sus propias particularidades. Lo anterior es debido a que sigue habiendo una complejidad en poder trazar las líneas divisorias de conocimientos y caracterizaciones que se dan entre *Graffiti* ilegal y legal. Hay diversos elementos que transitan de un campo al otro de manera sinérgica, desde las mismas personas que pasaron de hacer ilegal a legal, hasta los propios elementos del *Graffiti* que se interrelacionan entre sí.

Por último, también es necesario resaltar que la dialéctica hegemonía-contrahegemonía se va desarrollando dentro de los mismos movimientos político-culturales urbanos, incluso se pueden convertir en hegemónicos aun cuando en su tiempo fueron desarrollados desde procesos de resistencia y lucha. Para que exista la hegemonía debe de haber una forma de contra atacarla, que es la contrahegemonía que expuso Gramsci en relación con la subalternidad; se vuelve un proceso que se viceversa constantemente en diferentes ámbitos de la vida social.

REFERENCIAS

- Alvarez, N. (2016). El concepto de hegemonía en Gramsci: una propuesta para el análisis y la acción política. *Estudios Sociales Contemporáneos*, núm. 15, 153-162.
- Anderson, C. (2012). Going "all city": the spatial politics of Graffiti. *Graduate Journal of Visual and Material Culture*, Issue 5, 1-23.
- Arrellano, M. J. (2020). Sobre el concepto gramsciano de subalternidad. Tesis de licenciatura en Sociología. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Castells, M. (2013). *Movimientos sociales urbanos*. México: Siglo XXI.
- Chang, J. (2014). *Generación Hip-Hop. De la guerra de pandillas y el graffiti al Gangsta Rap*. Argentina: Caja Negra.
- Cruz, T. (2008). Instantáneas sobre el Graffiti mexicano: historias, voces y experiencias juveniles. *Ultima Década*, núm. 29, p. 137-157.
- García Canclini, N. (1977). *Arte popular y sociedad en América Latina*. México: Grijalbo.
- García Canclini, N. (1984). Gramsci con Bourdieu. Hegemonía, consumo y nuevas formas de organización popular. *Nueva Sociedad*, núm 71, 69-78.
- Gastman, R. y Neelon, C. (2011). *The history of American Graffiti*. Estados Unidos: Harper Desing.
- Gramsci, A (1981). *Cuadernos de la cárcel*. Tomo 1, cuadernos 1 y 2. México: Ediciones Era.
- Gramsci, A (1999). *Cuadernos de la cárcel*. México: Ediciones Era.
- Jardón, I. (2013). *Introducción a los cuadernos de la cárcel. Antonio Gramsci. Una lectura Filosófica*. España: Colección cuadernos.
- Modones, M. (2012). *Subalternidad. Conceptos Sociales*, Universidad Nacional Autónoma de México. https://conceptos.sociales.unam.mx/conceptos_final/497trabajo.pdf
- Wirth, L. (2005). El urbanismo como modo de vida. *Bifurcaciones*, núm. 2, 1-15.
- White, A. (2014). From Primitive to Integral: The evolution of Graffiti Art. *Journal of Conscious Evolution*, vol. 11, issue 11, p. 1-14.

Citar este artículo | Cite this paper:

Quiroga, J., (2025). Graffiti: modos de vida contrahegemónicos de las calles.
<https://inter-acciones.uan.mx/index.php/revista/index>



CIENTÍFICO

Cine documental y docencia: perspectivas críticas e imágenes reveladoras en las ciencias sociales.

Documentary film and teaching: critical perspectives and revealing images in social sciences.

Natalia Alvarez Maldonado; Ana Daniela Nahmad Rodríguez y
Montserrat Guadalupe Lira Ramírez



Cine documental y docencia: perspectivas críticas e imágenes reveladoras en las ciencias sociales.¹

Documentary film and teaching: critical perspectives and revealing images in social sciences.

Natalia Alvarez Maldonado	Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México. Correo electrónico: nataliaalvmal@gmail.com https://orcid.org/0009-0007-4438-1035
Ana Daniela Nahmad Rodríguez	Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México. Correo electrónico: anahmad@politicas.unam.mx https://orcid.org/0000-0002-4741-2710
Montserrat Guadalupe Lira Ramírez	Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México. Correo electrónico: monserratlira@politicas.unam.mx https://orcid.org/0009-0005-6124-6199

¹ Este artículo es vinculante con el Proyecto PAPIME- PE304422 "El cine documental como recurso didáctico para la enseñanza interdisciplinaria en ciencias sociales", desarrollado en la FCPyS de la UNAM. Tiene la escritura de tres autoras que participaron en el proyecto.

RESUMEN | ABSTRACT

Este trabajo aborda el uso del cine documental para la enseñanza en las ciencias sociales, destacando su gran potencial en el aula. A pesar de su relevancia, el uso del documental en las aulas sigue siendo limitado y, en muchos casos, se reduce a ilustrar hechos sociales de manera superficial; dejando de lado el poder y el alcance que tiene el medio audiovisual para generar y compartir aprendizajes, así como para reflexionar sobre la realidad social. Aunque el cine ha sido históricamente un material didáctico, su integración en la enseñanza actual en ciencias sociales sigue siendo marginal, especialmente en las ciencias sociales, donde predominan las estrategias docentes basadas en escritos y enseñanzas teóricas.

Este texto tiene la intención de cuestionar la relación entre el cine, las ciencias sociales y la docencia, ya que, a diferencia de otras fuentes, el medio audiovisual, específicamente el

This paper addresses the use of documentary film for teaching in the social sciences, highlighting its great potential in the classroom. Despite its relevance, the use of documentaries in the classroom is still limited and, in many cases, it is reduced to illustrate social facts in a superficial way. Leaving aside the power and scope that the audiovisual medium has to generate and share learning, as well as to reflect on social reality. Although film has historically been a didactic material, its integration in current social science teaching is still marginal, especially in the social sciences, where teaching strategies based on writings and theoretical teachings predominate. This text intends to question the relationship between cinema, social sciences and teaching, since, unlike other sources, the audiovisual medium, specifically the documentary genre, offers a critical approach, allowing to make visible some social aspects silenced in the written



género documental, ofrece un acercamiento crítico, permitiendo visibilizar algunos aspectos sociales silenciados en las lógicas escriturales. Esta cualidad convierte al cine documental en un valioso recurso didáctico, aunque frecuentemente no sea aprovechado.

El cine documental proporciona nuevas perspectivas y caminos de aprendizaje que permiten conectar a estudiantes y docentes con una realidad social que muchas veces escapa a los análisis tradicionales de las ciencias sociales o se olvida por la falta de sensibilidad académica. Apostamos por diferentes construcciones de conocimiento que surjan desde el audiovisual y también se consideren como un documento y testimonio para la ampliación de conocimiento. Este texto, escrito a seis manos, se apoya de tres documentales realizados por mujeres, través de los cuales se busca aterrizar la reflexión e impulsar ejercicios didácticos que sirvan para vincular el cine documental con la docencia en las ciencias sociales.

logics. This quality makes documentary film a valuable didactic resource, although it is often not taken advantage of.

Documentary film provides new perspectives and learning paths that allow students and teachers to connect with a social reality that often escapes traditional social science analysis or is forgotten due to a lack of academic sensitivity. We bet on different constructions of knowledge that emerge from the audiovisual and are also considered as a document and testimony for the expansion of knowledge. This text written by six hands, is supported by three documentaries made by women, through these films, we seek to ground reflection and promote didactic exercises that serve to link documentary film with teaching in the social sciences.

PALABRAS CLAVE | KEYWORDS

Cine documental; Docencia; Pedagogía; Ciencias sociales.

Documentary film; Teaching; Pedagogy; Social sciences.

INTRODUCCIÓN

El cine documental se ha convertido en un punto de vista y de encuadre de la realidad, a nivel nacional e internacional, para enunciar los problemas más urgentes de la vida social; a la par, presenta miradas divergentes sobre los discursos hegemónicos. Ponerlo en el centro de una propuesta didáctica para la educación superior conecta a estudiantes y docentes con la compleja realidad social que muchas veces supera los marcos analíticos de las ciencias sociales, o es olvidada por un pensamiento académico indolente.

A través de su estudio y problematización se puede llegar a tener nuevas perspectivas críticas que enriquezcan la docencia, ya que el uso del cine documental, teniendo como base una enseñanza colaborativa, tiene el potencial de generar alternativas para acercarnos a la diversidad social y de género, así como privilegiar sentidos y sensibilidades que han estado marginadas en las formas clásicas de la enseñanza y el aprendizaje, específicamente en el nivel universitario.²

A través de la vinculación entre el documental, las ciencias sociales y la docencia se potencia la investigación sobre las imágenes en la época contemporánea, construyendo recursos que permiten un acercamiento analítico al estudio de sujetos sociales subalternizados mediante el uso crítico de las imágenes en movimiento. Como se argumenta en este artículo, a diferencia del común de las fuentes de las ciencias sociales -que tienden a sistematizarse a través del velo escritural del investigador- la cámara tiene un potencial didáctico y etnográfico marcado por la posibilidad de abrir grietas en el retrato de la sociedad a través de las cuales los grupos sociales negados y oprimidos pueden aparecer y presentarse como sujetos, sorteando en muchos casos la intermediación vertical del que retrata. Recordemos que los recursos didácticos constituyen:

un conjunto de elementos que facilitan la realización del proceso de enseñanza y aprendizaje, los cuales contribuyen a que los estudiantes logren el dominio de un conocimiento determinado, al proporcionarles experiencias sensoriales representativas de dicho conocimiento. Es cualquier material que, en un contexto educativo determinado, sea utilizado para facilitar el desarrollo de las actividades formativas (Villacreses Veliz, Lucio Pillasagua, & Romero Yela, 2016, p. 4).

En este texto argumentamos a favor de que el cine documental es un valioso recurso que, cuando se aplica con una metodología rigurosa y a través de estrategias didácticas o de investigación bien definidas, se convierte en una poderosa herramienta para generar conocimiento crítico y reflexionar sobre la realidad social en las ciencias sociales.

En la primera parte, titulada “El giro documental del mundo contemporáneo”, se explica la relevancia del cine-documental para entender el presente social y el creciente lugar que ha tenido en el retrato de la vida cotidiana de diversos grupos y formaciones sociales. En un segundo apartado, que lleva el nombre de “Cine documental y ciencias sociales: cercanías y distancias en la historia”, se realiza una revisión teórico-histórica que busca hacer un cruce poco realizado cuyo centro está en el encuentro que ha habido entre la historia del cine documental en México. En el siguiente apartado, titulado “Cine documental y docencia: posibilidades múltiples”, se expone la importancia y potencia que tiene el uso del documental para usos didácticos en la relación con las ciencias sociales. Posteriormente, en el apartado titulado “La potencia de la imagen como espacio cultural y epistemológico para acercarnos a realidades silenciadas”, se avanza a una reflexión sobre las posibilidades del cine documental como recurso para resarcir las ausencias de los programas y enfoques de las ciencias sociales y penetrar la

² Muchas de las pautas teóricas, epistemológicas y prácticas que serán recuperadas en este texto, surgieron del diálogo del Proyecto PAPIME- PE304422 “El cine documental como recurso didáctico para la enseñanza interdisciplinaria en ciencias sociales” desarrollado en la FCPyS de la UNAM, donde se puso en el centro de la reflexión las posibilidades que tiene el uso del cine documental para fortalecer la docencia en las ciencias sociales y humanidades a nivel superior. Parte de este proyecto estuvo enriquecido por la participación de especialistas en el tema como Aleksandra Jablonska, Carlos Y. Flores, Karina Lizzet Chávez, María José Pantoja y María Fernanda Carrillo. Por otro lado, dentro del proyecto se desarrollaron veinte guías didácticas sobre documentales de acceso abierto de las que hemos seleccionado tres casos que nos permiten ejemplificar el uso del documental en las aulas, aplicando sus posibilidades para la enseñanza de las ciencias sociales.

emergencia de estas ausencias como potencias pedagógicas. Finalmente, en la última parte, titulada “Pueblos indígenas, violencia de género y dimensiones sensibles: tres ejemplos de documentales para la docencia” se analizan tres documentales que pueden tender puentes para enriquecer la docencia en ciencias sociales, desde una perspectiva crítica y que permite visibilizar realidades y aspectos de la vida social negados.

1. El giro documental del mundo contemporáneo

Desde los orígenes del cine, una veta de aplicación ha sido su uso didáctico y como medio de enseñanza. La historia de las relaciones de cine y educación son largas, aunque con tradiciones trucas, no muy sistemáticas y exploraciones pendientes. En la vida docente se suele asociar “ver una película” con no dar clases y en la actualidad las y los profesores cuentan con pocas herramientas accesibles para trabajar con materiales audiovisuales. Generalmente se privilegia el cine como recurso didáctico en las asignaturas de corte histórico; sin embargo, su potencial en el aula es mucho más amplio y aún existen múltiples vías, caminos y metodologías por explorar. Dentro de los usos del audiovisual, uno de los materiales menos sistematizados para la docencia en ciencias sociales ha sido el cine documental, a pesar de su popularidad en el presente.

El documental tiene un lugar central en la cultura contemporánea y ha servido como un poderoso instrumento para mirar e interpretar la realidad que nos circunda (León, 2014). Teóricos y analistas coinciden, desde hace muchas décadas, que asistimos a un llamado “giro documental”, al observar cómo esta práctica audiovisual y posicionamiento ante la realidad social ha ganado espacios de exhibición, festivales y premios (Niney, 2009). Muchos de los problemas sociales contemporáneos han sido reelaborados, sintetizados y denunciados a través del cine documental.

En el discurso “El poder documental. Un nuevo manifiesto” pronunciado en el 2018 durante la conferencia Getting Real de la Asociación Internacional de Documentales, el académico y crítico Chi-hui Yang se refería a la importancia que tienen los documentales contemporáneos como “prácticas activadoras de justicia social” (Yang, 2020, p.7), planteando la posibilidad de construir “poder documental igualitario” (Yang, 2020, p.4) con la intención de influir, transformar y democratizar la realidad, la cultura y la política a través de esta práctica estética. Es inminente replantear las propias ideas de los hechos sociales que se reelaboran a través del documental, recurriendo a los “legados de la educación audiovisual” (Yang, 2020, p.6) con la intención de lograr “un entendimiento crítico sobre cómo los documentales dan forma al conocimiento y a las realidades sociales” (Yang, 2020, p.6).

Estos planteamientos problemáticos se convierten en un primer punto de partida, ya que esta expresión audiovisual, al documentar los problemas contemporáneos y elaborarlos desde su particular punto de mirada, se conecta con preguntas que las ciencias sociales se hacen en la actualidad, al tiempo que esta expresión estética recurre a ciertos métodos de la investigación social que será importante explorar. Sin

embargo, en las experiencias docentes solo se apela a sus funciones miméticas para ilustrar problemas o periodos históricos y muy poco se ha problematizado sobre otras funciones que pueden encontrarse en el cruce de este medio para la enseñanza en las ciencias sociales.

Desde sus orígenes y en su momento fundacional el documental, como recurso de conocimiento del mundo, sirvió para desnaturalizar la realidad social y encontrar los rasgos profundos de lo que era retratado; esto quedó plasmado desde los primeros documentales realizados por Robert Flaherty, Jean Vigo o Dziga Vertov en los años treinta del siglo XX. Esta cualidad original basada en la creatividad del cine documental, que lo alejaba de los noticieros filmicos en las primeras definiciones que se hicieron de esta práctica cinematográfica, lo vinculó a las ciencias sociales, es decir, a las ciencias de observación e interpretación de la sociedad. Es así que antropólogos como Jean Rouch o sociólogos como Edgar Morín, se acercaron con originalidad a esta forma de registro de la sociedad para pensarla y sistematizar sus interpretaciones, yendo más allá de la dimensión escritural (Séverine, 2011).

A pesar de las cercanías y vecindades, así como la utilización compartida de métodos de observación y registro, el documental en la actualidad está un tanto alejado de las reflexiones de las ciencias sociales y la docencia. Su particular punto de vista se desarrolla con mayor fluidez en los festivales o escuelas de cine, donde priva la cuestión técnica y estética por encima de la reflexión epistemológica y pedagógica. Las ciencias sociales tienden a limitarse a los dominios escriturales para la sistematización y transmisión de los conocimientos, mientras que en los ámbitos escolares se llevan a cabo prácticas que no reflexionan sobre este medio y sus posibilidades para construir un aprendizaje activo. Muchas veces el cine en general y el uso de los documentales se apropia acrítica o mecánicamente desperdiciando sus posibilidades para la construcción y transmisión de conocimiento social novedoso.

Si algo se reveló con la crisis del COVID-19 es la multiplicación de las pantallas como poderosos espacios de conocimiento. Pero desde años atrás, esas mismas imágenes ya nos hablaban del mundo y nos advertían del inminente cambio tecnológico que vendría. Francoys Niney (2009), uno de los teóricos del documental más importantes en la actualidad, comenzó uno de sus textos haciendo las siguientes preguntas: “¿Cómo se elaboran nuevas visiones del mundo? ¿Cómo se objetivan estas o se dan por objetivas? ¿Cómo el lenguaje audiovisual se traspone a la realidad? ¿Cómo la multiplicación de las pantallas, pequeñas y grandes, la transforma?” (p.23). Estas preguntas siguen estando vigentes en estos momentos en que las pantallas se han vuelto espacios para conocer y producir conocimiento.

Antes de esta revolución tecnológica, el cine documental ya tenía un poderoso espacio desde el cual se elaboraron visiones del mundo, donde el tema de la objetividad, la realidad y la verdad se han puesto en tensión, así como los procedimientos para acercarse de manera adecuada a lo social. En ese sentido, las preguntas que se



han hecho los documentalistas a lo largo del siglo XX y del XXI han estado muy cercanas de las preguntas que se han hecho los científicos sociales, por lo cual, desde nuestra perspectiva, el documental puede servir como un espacio para discutir estas problemáticas teniendo el tema de las imágenes como centro en un momento en que estas han tomado primacía en nuestra vida cotidiana.

Cuando se revisan los catálogos de documentales que se han presentado en festivales como Ambulante y DocsMX, por mencionar algunos, destaca el abordaje sobre las problemáticas sociales más apremiantes para nuestro país y el mundo, con temáticas vinculadas al género, pueblos indígenas, poblaciones afrodescendientes, comunidades transgénero, el abandono del campo, diversidad lingüística, movimientos sociales, luchas por justicia ambiental, entre muchas otras.

Algunas veces estos proyectos audiovisuales van acompañados de *campañas de impacto*; como se le conoce en el medio audiovisual; las cuales se caracterizan por acompañar los procesos de denuncia y testimonio que se presentan en el documental; como ejemplo tenemos el documental mexicano, *Hasta los dientes* (2018) del director Alberto Arnaut, que expone el caso de Jorge Mercado y Javier Arredondo, dos estudiantes del Tecnológico de Monterrey que en el 2010 fueron asesinados por militares dentro del campus, haciéndolos pasar por miembros del crimen organizado para justificar su muerte. A partir de ello, Ambulante, colectivos, familiares y amistades hicieron una campaña con diversas actividades políticas para exponer y visibilizar el caso (DocsMX, 2021), promoviendo la participación ciudadana y la movilización social mediante el documental. Llevándolo fuera de la ruta tradicional (festivales y salas de cine) se alcanzaron públicos más amplios.

Este panorama nos conecta con eso que Chi-hui Yang quería delinear en su manifiesto, es decir, el impacto social y la construcción de ciudadanía a través de este medio de comunicación, trazando un paralelismo entre el documental y la democracia. A fin de cuentas “los documentales son el espacio donde hoy día se impugna al poder cultural y político, donde se da forma a lo que creemos que es verdadero y donde se configuran las visiones del mundo que sostenemos” (Yang, 2020, p.4).

El documental puede generar otras historias que trascienden de la pantalla, ya sea desde antes o después de convertirse en una pieza audiovisual. El documental es capaz de hacer cambios, invitar a la acción. Su reconocimiento como potenciador para el cambio de estructuras y cambios sociales no debe pasar desapercibido.

2. Cine documental y ciencias sociales en México: cercanías y distancias en la historia

El uso del cine educativo en nuestro país es muy temprano, desde la llegada del cine a México se pensó su inclusión para fortalecer planes y programas de estudio desde varios organismos. En los años treinta podemos encontrar gran auge del cine como recurso para la educación (Herrera, 2008). Sin embargo, el divorcio entre la perspectiva académica de las ciencias sociales, el audiovisual y la docencia sigue presente. Estos

cruces omiten las relaciones del cine y la educación que también han estado dispersas en nuestro país, ya que son pocas las experiencias que se han sistematizado.

Los cruces entre la comunicación, la investigación social y la docencia deberían de ser un espacio natural de interlocución; sin embargo, estos espacios de conocimiento tienen tan instaurados sus recortes disciplinarios que difícilmente han logrado puntos de articulación.³

Las discusiones, relaciones y contactos entre ciencias sociales, cine documental y docencia aún están escindidas y un tanto alejadas de los ámbitos académicos del país y América Latina. También se encuentran distantes las discusiones interdisciplinarias sobre esta relación; es decir, se estudia la antropología visual, el cine etnográfico o la sociología visual, pero no se ven con potencial de vinculación interdisciplinar. Si revisamos detenidamente las experiencias, se tiende a marginalizar la problematización metodológica y las estrategias de construcción y discusión del conocimiento que traspasan los linderos disciplinarios. También el uso del documental se ha problematizado muy poco dentro de la enseñanza de las ciencias sociales, a pesar de que los discursos audiovisuales se expanden cada vez más en nuestra sociedad.

El estudio de la relación del cine documental, las ciencias sociales y sus posibilidades para la docencia permite abrir nuevos enfoques epistemológicos y didácticos, ya que desde el aula es necesario profundizar en las narrativas socioculturales de este soporte audiovisual, en un momento en que es cada vez más difundida la narrativa documental. A nivel práctico, la discusión del cine documental fomenta los diálogos sobre métodos de investigación específicos de las ciencias sociales como la etnografía, la entrevista, la observación participante, con las estrategias de registro audiovisual, fotografía y montaje. La intención es poner en diálogo dos enfoques que tienen cercanía pero que en la práctica han tenido pocos espacios de reflexión desde una perspectiva interdisciplinar.

Además, la propia naturaleza del documental puede generar espacios de encuentro presencial o virtual a través de la exhibición de las producciones, lo que conectará al público de estudiantes universitarios con creadores, realizadores, analistas y estudiosos del tema. Es reciente que dentro de la investigación social se haya incorporado hace algunas décadas el uso de imágenes como espacio para el conocimiento social. Sin embargo, a pesar de estos esfuerzos, el audiovisual, como espacio de conocimiento social e histórico, sigue teniendo un lugar secundario.

³ Desde mediados del siglo XX, diversas instituciones mexicanas han impulsado el uso crítico del cine y la fotografía en las ciencias sociales, desde las iniciativas pioneras del INI —como su sección de ayudas audiovisuales y el Archivo Etnográfico Audiovisual— y el archivo fotográfico del IIS-UNAM (Zirión, 2022; Dorotinsky, 2003), hasta los trabajos del INAH y de figuras como Alfonso Muñoz y Guillermo Bonfil en el cine antropológico (Garza & Mariño, 2017). En años recientes, laboratorios y seminarios del Instituto Mora, CIESAS y la UNAM han profundizado en la reflexión teórico-metodológica sobre los soportes audiovisuales en la investigación social (Díaz & Pérez, 2012), mientras que en espacios como el Posgrado en Cine documental de ENAC o el Laboratorio de Antropología Visual de la UNAM continúan consolidando estas prácticas dentro de la universidad.



3. Cine documental y docencia: posibilidades múltiples

En una conferencia impartida en mayo del 2022 en la Ciudad de México, la Dra. Aleksandra Jablonska, adscrita a la Universidad Pedagógica Nacional, afirmaba que:

La escuela ha privilegiado la adquisición del lenguaje verbal y del razonamiento matemático. Heredera de las tendencias empiristas y racionalistas, los modelos pedagógicos dominantes han desconfiado de las imágenes y de nuestra capacidad imaginaria, pensando que esta era una fuente de errores (Jablonska, 2022).

Las reflexiones de Jablonska no son equivocadas, ya que, a pesar de la importancia de la imagen en el presente y el universo de conocimientos que puede tener el audiovisual contemporáneo, su uso sigue siendo marginal en el espacio científico social de investigación y docencia. En efecto, esto está vinculado con las tradiciones racionalistas e instrumentales que han desdeñado todo lo no vinculado al mundo escrito.

En el ámbito de la educación han existido tradiciones importantes que recuperaron el tema audiovisual como objeto epistemológico en el ámbito educativo. Tal es el caso del sistema propuesto por Celetin Freinet (1979), quien hace décadas había puesto su atención en lo que llamó “las técnicas audiovisuales” y quien expresaba lo siguiente al respecto de ellas:

El cine -y la fotografía de la que procede- es algo más que una distracción o incluso que un medio de educación. Es algo más que un séptimo arte. Es una nueva forma de pensar y expresarse, y por tanto, plantea un problema muy grave que rara vez es considerado en toda su importancia.” Y más adelante afirmaba que “la cultura a través de la palabra, un poco modificada por la cultura escrita y los libros, está siendo sustituida, quizá totalmente, por una cultura de la imagen (1979, p.2-4).

Sin embargo, esa tradición quedó enterrada y conforme avanzamos en el sistema educativo se deja a un lado las herramientas audiovisuales para complejizar la enseñanza y para construir sentidos críticos en los estudiantes, sobre todo en la educación superior. Frente a esta tendencia jerárquica y objetivante del conocimiento social, es necesario profundizar en las narrativas socioculturales de esta forma audiovisual que llamamos documental, en un momento en que es cada vez más difundida las formas narrativas vinculadas a sus particularidades expresivas.

La enseñanza superior de ciencias sociales se ancla en el mundo escrito como medio privilegiado de transmisión del conocimiento. En este terreno, no podemos dejar de enfatizar la importancia de la escritura en un mundo como el contemporáneo donde cada vez se abandona más la lectura. Sin embargo, una forma de darle nuevos sentidos a la lectura y al conocimiento, es complejizar otras vías de acceso a él, siendo el espacio del audiovisual un camino lleno de potencial en la transmisión crítica del conocimiento social.

Así, entre algunos de los esfuerzos contemporáneos que buscan vincular el cine-documental con la docencia, destaca el caso de *Psaroloco Media Literacy Project*, cuyo

objetivo es el de promover la alfabetización mediática con habilidades de acceso creativo y análisis crítico de contenido, integrando a los docentes como actores principales de esta nueva alfabetización audiovisual a través del cine. Por otra parte, también vale mencionar el caso del proyecto colectivo *Blueshift*, que desde 2015 ha desarrollado recursos de educación de impacto para documentales. Su objetivo es el de elaborar recursos educativos que permitan acercar la historia del documental a la vida de las personas en los espacios educativos del nivel superior. En este mismo sentido se puede identificar la iniciativa de *Pbs-learning-media* que funciona como plataforma digital organizada y sistematizada por áreas temáticas, las cuales están nutridas por materiales audiovisuales y guías didácticas que las acompañan.⁴

Estos, como otros casos, son iniciativas que han encontrado en el mundo del audiovisual una fuente de gran riqueza para transmitir conocimientos en espacios docentes, por lo que se podría afirmar que, a pesar de lo marginal que puede seguir siendo este esfuerzo, existen las iniciativas que acuden al espectro audiovisual como camino para la docencia y la comprensión analítica y crítica de la realidad social.

Por ejemplo, para Francois Niney, uno de los teóricos más importantes del cine documental, no solo se tiene que describir el contenido de los audiovisuales, sino que su punto de partida se basa en no pensar en las imágenes como un burdo reflejo de la realidad social. En la noción de análisis, Niney (2009) sugiere apegarnos a la interrogación sobre

la evolución de las formas del lenguaje del documental (relación filmador/filmado, imagen/voz, representación/realidad, lugar del espectador) y ver en qué esa evolución con sus grandes corrientes y particularidades traduce o traiciona las *Weltanschauungen* dominantes (2009, p.25).

Dentro del documental existen muchos abordajes, por ejemplo las tipificaciones realizadas por el teórico Bill Nichols, que fue uno de los primeros en sistematizar las propuestas en este campo clasificando de forma determinante los “modelos de la no ficción” y los “modos documentales”. Entre los modelos de la no ficción que destaca Nichols entran de forma significativa los métodos de las ciencias sociales. Por ejemplo, entre esos modelos Nichols (2013) distingue la investigación/reportaje, el testimonio, el modelo sociológico “que normalmente implica trabajo de campo, observación-participación con los sujetos, y descripción e interpretación” (p.174-177), así como la antropología visual.

Frente a los modelos de la no ficción, complejiza el panorama del documental con su ya clásica tipología de los modos documentales que en un primer momento tipificó como: expositivo, poético, observacional, participativo, reflexivo y expresivo (Nichols, 2013). Es relevante que para hacer estas tipificaciones el propio Nichols tuvo que

⁴ Para conocer más sobre estas iniciativas, consultar: <https://www.psaroloco.org/>; <https://www.blueshifteducation.com/educators/>; <https://www.pbslearningmedia.org/>.

tomar como referente el trabajo, metodologías y métodos de las ciencias sociales. Esta propuesta es un punto de partida y es importante retomar también todas las críticas que se han hecho a este tipo de clasificaciones, que de entrada sirven como inicio para ordenar el universo del documental y los productos de la no ficción.

Otro enfoque que consideramos para el análisis del documental es la propuesta neoformalista de la teórica Kristin Thompson (1988), quien plantea que el método “se vuelve un instrumento para responder preguntas y, puesto que, como las preguntas son diferentes para cada trabajo, el método también será diferente” (p.4). Esta propuesta trata de retomar la teoría del arte y conciliar lo estético con los contextos de producción y circulación. También es una apuesta teórico-metodológica que pone en el centro del debate la “desfamiliarización” del filme como producto cultural, lo que le permite al neoformalismo “eliminar un rasgo común en la mayoría de las teorías estéticas: la escisión entre forma-contenido, [donde] el significado no es el resultado final de la obra, sino uno de sus componentes” (Thompson, 1988, p.11).

Resulta importante para el análisis, lectura e interpretación de los filmes recuperar lo que establece el neoformalismo sobre los significados y sus variaciones de un film a otro. La noción de dispositivo en el cine documental se vuelve fundamental desde esta perspectiva y relevante para esta investigación, ya que “se refiere a cualquier elemento o estructura individual que juega un papel en la obra (un movimiento de cámara, una historia enmarcada, una palabra repetida, un tipo de vestuario, un tema entre otros)” (Thompson, 1988, p.15). Ciertos métodos o recursos de las ciencias sociales podrían entenderse también como dispositivos dentro de los documentales analizados.

4. La potencia de la imagen como espacio cultural y epistemológico para acercarnos a realidades silenciadas

A pesar de la importancia de la imagen en la sociedad actual, las formas hegemónicas de nombrar lo social continúan privilegiando lo escrito como elemento de construcción de conocimiento y de transmisión de saberes, ignorando la diversidad de lenguajes para expresar lo conocido. Cortas visiones de la academia han devaluado el potencial epistemológico y de crítica que posee la imagen para reconstruir realidades soterradas o formas de lo social que están silenciadas, fundamentándose en trucas nociones de “objetividad” y “cientificidad” que desdeña los marcos conceptuales y éticos desde donde se escribe o dibuja; aún más, desde donde se pinta, fotografía o filma (Rivera, 2015). Impidiendo el cuestionamiento a las tramas de poder que configuran y transitan los discursos sociales, así como el reconocimiento de lugares y formas alternativas de conocimiento, historia y experiencias otras.

Una forma pionera en América Latina de acercamiento social de forma crítica se encuentra en la obra de Silvia Rivera Cusicanqui, quien desde los años setenta ha cuestionado la primacía del discurso letrado sobre otras formas de reconstruir la historia, iniciando un agudo trabajo con la memoria e imágenes indias o indianizadas, teorizadas desde su potencia epistémica para la construcción de una historia marginada.

Rivera (2015) sostiene que en el devenir histórico de América Latina las palabras de los dominadores han encubierto la realidad. A través de creativos análisis de textos coloniales como los de Huamán Poma, hasta obras cinematográficas como las del Grupo Ukamau, ha demostrado que “hay en el colonialismo una función muy peculiar para las palabras, pues estas no designan, sino que encubren” (Rivera, 2015, p.175).

En sus más recientes estudios sobre las imágenes, específicamente en su propuesta llamada “sociología de la imagen”, propone retomar las formas en que las culturas visuales y sus innumerables panoramas de producción de imágenes, pueden aportar a la comprensión de lo social, ya que se han “desarrollado con una trayectoria propia, que a la vez revela y reactualiza muchos aspectos no conscientes del mundo social” (Rivera, 2015, p.175). Desde esta perspectiva, las imágenes cobran un lugar preponderante para observar de otras formas la acción política, para desencubrir historias negadas por las cegueras coloniales, por los borramientos republicanos o por el repertorio de violencias ejercidas desde los estados nacionales.

Las imágenes nos ofrecen interpretaciones y narrativas sociales, que desde siglos precoloniales iluminan este trasfondo social y nos ofrecen perspectivas de comprensión crítica de la realidad y desde una perspectiva histórica. Las imágenes permiten descubrir sentidos no censurados por la lengua oficial (Rivera, 2015, p.31).

Una herramienta metodológica y apuesta teórica en construcción es rastrear eso que Foucault (2003) ha denominado los “saberes sometidos” o “saberes de abajo”, “bloques de saberes históricos que estaban presentes y enmascarados dentro de conjuntos funcionales y sistemáticos” (p.21), lo que ha sido “descalificado, debajo del nivel del conocimiento y de la cientificidad” (Foucault, 2003, p.21). Por medio del método genealógico es necesario reconstruir esa “memoria de los combates”, lo que sobrevive en resistencia a las imposiciones de la historia escrita por el poder.

Las imágenes serán entendidas como indicios que hablan de algo más: de una época y de ciertos procesos de construcción de sentido, de los sujetos que las produjeron y de las sociedades que interpelan, para permitirnos la “constitución de un saber histórico de las luchas y la utilización de ese saber histórico en las tácticas actuales” (Foucault, 2003, p.22). Empero, no se trata simplemente de utilizar a las imágenes como ilustración de un proceso o como “confirmación o desmentida a otro saber, el de la tradición escrita” (Ferro, 1980, p.26). Sino de descubrir por medio de ellas aspectos que han sido silenciados de la historia y del funcionamiento de las sociedades.

No se trata de una lectura transparente del cine o de las imágenes, se trata de un análisis complejo, precisamente porque se busca desencubrir esas otras historias como apuesta teórica y metodológica. No se trata de los dispositivos cinematográficos en su forma simple, en tanto instrumentos mediadores de la realidad. Sin duda, la posición importante es la del sujeto que encuadra, monta, fabrica y, en última instancia, dota de sentido, “el argumento fundamental es que una historia filmada, lo mismo que

una historia pintada o escrita, constituye un acto de interpretación” (Burke, 2001, p.202) por parte de un sujeto que necesariamente responde a un colectivo y está determinado socialmente.

Sin embargo, no sólo es el retrato objetivado del que retrata, sino la vivencia y el testimonio del retratado que, a pesar de estar colocado bajo un encuadre particular determinado por el que graba, tiene la posibilidad de transgredir e irrumpir con su voz y su lenguaje. Es decir, es también el sujeto grabado el que da sentido a la narrativa de las imágenes en movimiento, lo cual hace único al cine documental como un espacio de destellos que permiten conocer al sujeto social subalternizado a través de su propia mirada y sentido común.

5. Pueblos originarios, violencia de género y dimensiones sensibles: tres ejemplos de documentales para la docencia

En este último apartado se busca aterrizar la reflexión y ofrecer este espacio para impulsar ejercicios didácticos que sirvan para vincular el cine documental con la docencia en las ciencias sociales a través de tres documentales de acceso abierto, a los que los y las docentes pueden acceder fácilmente: *La vida de una familia Ikoots* (México, 1987) de Teófila Palafox⁵; *Nosotras* (México, 2019) de Natalia Beristain⁶ y *Telares sonoros* (México, 2014) de Mariana Rivera.⁷

Estos documentales son significativos porque permiten revelar las potencias de enunciar e incursionar analíticamente y didácticamente en temas, sujetos y aspectos que han sido olvidados u objetivados por las ciencias sociales. A través de estos filmes, docentes y estudiantes pueden acercarse sin la intermediación jerarquizada de un trabajo escrito a la voz viva del testimonio y el entorno de los sujetos subalternizados, con el fin de analizar algunas de las principales problemáticas que actualmente aquejan a la realidad social mexicana⁸.

5.1 ‘La vida de una familia Ikoots’: pueblos originarios como constructores de miradas propias

La primera propuesta didáctica se encuentra en la problematización dentro del aula del primer documental realizado en México desde la mirada de los pueblos originarios. Se propone revisar el documental *La vida de una familia Ikoots* (Leaw amangoch tinden nop ikoods 1987) de Teófila Palafox. Esta experiencia nos permite conocer la mirada propia que construyen las comunidades indígenas sobre sí mismas, resaltando la

⁵ <https://www.filminlatino.mx/corto/la-vida-de-una-familia-ikoods>

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=cY5Co07H3Zw>

⁷ <https://vimeo.com/98899180>

⁸ La problematización que se presenta a continuación está incluida en una serie de guías didácticas que forman parte del proyecto PAPIME “El cine documental como recurso didáctico para la enseñanza interdisciplinaria en ciencias sociales”. La información de estas guías fue un trabajo colectivo entre estudiantes y docentes. En este trabajo se retoma la investigación recabada y sistematizada, así como las propuestas de análisis y estrategias didácticas planteadas por Montserrat Guadalupe Lira y Natalia Álvarez Maldonado, estudiantes de la carrera de Ciencias de la Comunicación y Sociología de la FCPyS de la UNAM.

particularidad que el hecho identitario cobra cuando se narra desde las mujeres. En esta obra documental se pone en cuestionamiento el paternalismo académico, el extractivismo epistémico y la colonialidad del saber que algunas veces se impone cuando es la mirada ajena la que describe a la diferencia.

En México, el documental como herramienta audiovisual es de difícil acceso para la sociedad mexicana, ya que se concentra sobre todo en las grandes urbes, de ahí la importancia del trabajo comunitario y rural. Las mujeres del pueblo Ikoot generan su propia memoria histórica apropiándose de una forma diferente de narrar cinematográficamente la cotidianidad que crean y recrean, aportando desde su experiencia otras herramientas para la investigación de las ciencias sociales. La película fue realizada durante el primer taller de cine comunitario organizado y propuesto por el cineasta y profesor Luis Lupone, en San Mateo del Mar entre noviembre y diciembre de 1985. Ante este suceso, la socióloga Margara Millán (1999) en su libro “Derivas de un cine en Femenino” narra la anécdota de la creación del taller:

A mediados de los años 80, en México, Luis Lupone propone un proyecto al Instituto Nacional Indigenista (INI) de dar talleres a comunidades indígenas y se concreta un taller de un mes a las artesanas textiles de la comunidad huave de San Mateo del Mar, Oaxaca. Ellas fueron elegidas porque se encontraban organizadas en una cooperativa de artesanas y porque su trabajo en los textiles eran como pequeñas fotografías que narraban algo, lo cual permitía suponer cierta facilidad para la imagen y la síntesis. Siete mujeres iniciaron el taller, y sus edades iban de los 19 años a los 72 años. Solamente seis terminaron el taller, debido a que una ya no la dejó asistir su esposo; las seis eran Juana Casenco, Justina Escandón, Guadalupe Escandón, Timotea Michelina, Elvira Palafox y Teófila Palafox de las cuales cuatro eran bilingües. Los “monitores” fueron Luis Lupone, Alberto Becerril, Cecil Lavercin y María Eugenia Támes. El resultado fueron tres películas, de las que solo se conoce una: *La vida de una familia ikoots*, de Teófila Palafox (22 min, súper 8 mm, después ampliado a 16 mm). La narrativa es una ficción-reconstrucción documental. La película ha recorrido el mundo y ha ganado una serie de premios en muestras y festivales de documentales. Teófila ha continuado su trabajo de cine, narrando historias de su comunidad y creó un taller de edición en San Mateo del Mar (1999, p.159-160).

Este documental representa la memoria histórica del pueblo Ikoot, también conocido despectivamente como pueblo huave, así como sus actividades familiares y económicas que realizan en el día a día. Esta fue la primera película del taller autorizada para ser proyectada y publicada en 1987. Su creadora es una mujer tejedora, partera, curandera y cineasta de la comunidad Ikoot, Teófila Palafox, quien es considerada una de las pioneras del cine documental indígena. *La vida de una familia Ikoots* presenta la cotidianidad de las mujeres con las que Teófila comparte el territorio, destacando la forma en que se relacionan con los varones y los trabajos diferenciados que realizan.

La falta de participación de las mujeres en la construcción de narrativas históricas y audiovisuales les ha arrancado la posibilidad de construir las propias a través de

sus formas particulares de ocupar la palabra y la lente. Potencializar su narrativa por medio de la mirada femenina es un ejercicio que las empodera y las arrebatada de los márgenes de la historia.

Para la proyección en aula se recomienda contextualizar sobre el documental y su importancia como herramienta audiovisual y de investigación social. Se sugieren las siguientes preguntas para el debate⁹:

- ¿Qué importancia tiene la mirada creada desde el interior de la comunidad para los estudios sociales?
- ¿Qué novedad presenta la narrativa femenina para contar la vida cotidiana de las comunidades?
- ¿Cómo podemos construir propuestas investigativas que sean más colaborativas?

5.2 'Nosotras': el género como problema

Una de las principales problemáticas actuales en la educación superior es el tema de la violencia de género. En este terreno, el cine documental tiene una larga tradición de retrato y problematización de estos temas. Las mujeres documentalistas cobran un lugar importante en el presente y retratan estos temas de forma novedosa y creativa, por lo que sus producciones pueden ser muy útiles para la transversalización de la perspectiva de género en los recursos didácticos.

Se propone a los y las docentes la problematización del documental *Nosotras*, de Natalia Beristain (México, 2019).¹⁰ Directora nacida en Ciudad de México (1981), egresada del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) y galardonada por el Festival Internacional de Cine de Morelia (FICM) con el Mejor Cortometraje Mexicano con *Peces Plátano* (2016) y con el Mejor Largometraje Mexicano con *No quiero dormir sola* (2012). Ha dirigido películas como *Nosotras* (2019) *Los adioses* (2018) y *Ruido* (2023).

El documental *Nosotras* en un país como México, donde son asesinadas nueve mujeres al día y siete de cada diez mayores de 15 años han sufrido algún tipo de violencia machista (Castañeda, 2022), se convierte en un excelente recurso didáctico al retratar la violencia de género y los feminicidios en el país a través de la voz de las mismas víctimas. Desde una perspectiva crítica y reflexiva, el documental nos acerca a las realidades de violencia que las mujeres enfrentan diariamente en el país. Por medio de entrevistas realizadas a mujeres se abordan temas como el acoso callejero, la violencia física, verbal y psicológica por parte de sus parejas, la desaparición forzada, la trata de personas y el feminicidio.

Dicho producto audiovisual es parte de la campaña "Feminicidios en México" de El Día Después, se rodó en la Ciudad de México, Chihuahua y Ciudad Juárez. Aborda

⁹ Guía y estrategias didácticas elaboradas por Monserrat Guadalupe Lira Ramírez.

¹⁰ El documental es de libre acceso y se puede encontrar en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=cY5Co07H3Zw>

la violencia contra las mujeres desde el testimonio compartido de las mismas sobrevivientes y de los familiares de víctimas de feminicidio y desaparición. El cortometraje se aproxima a la violencia desde todos los espacios en los que ésta se desarrolla, abordándola como un fenómeno de varios rostros articulados entre sí. Las violencias, diarias y sutiles, son expuestas en el documental como un ejercicio de denuncia que se suma al grito colectivo ¡Vivas Nos Queremos!; da pie a la reflexión sobre las formas en las que el patriarcado habita nuestras vidas y nuestras relaciones. Ejemplo de ello son las respuestas que las mujeres dan a una serie de preguntas sobre la forma en que habitan los espacios públicos y privados.

Es el espacio un campo en disputa entre las violencias y la vida de las mujeres, no está dado ni es neutral, sino que se encuentra atravesado por las construcciones misóginas y machistas que hacen que las mujeres se sientan acosadas, intimidadas y con miedo. *Nosotras*, funciona como medio de registro y denuncia. Permite ver a las mujeres como personas, y no solo como datos y números que se acumulan en las estadísticas diarias.

Nos muestra los nombres, los rostros y las historias de mujeres que han sobrevivido a todo tipo de violencias, incluyendo aquellas cuyos feminicidios y desapariciones siguen sin tener justicia. También se interpelan las narrativas y prácticas que instituciones como la familia, la iglesia, el Estado y la escuela perpetúan con toda su violencia. Ello, sin dejar de lado el desgarramiento que el narcotráfico ha dejado en el país, siendo los cuerpos de mujeres parte significativa de dicho acto. Finalmente, este cortometraje también retrata la realidad de las familias que tienen que volcar su vida a la búsqueda de las mujeres víctimas de desaparición y a la exigencia de justicia para ellas. Con la intención de reflexionar colectivamente se proponen una serie de preguntas que pueden ayudar para la discusión en clase:

- ¿De qué formas el patriarcado habita nuestras vidas?
- ¿De dónde vienen las actitudes violentas y machistas? ¿Son sólo estructurales? ¿Se pueden cambiar?, ¿Cómo?
- ¿La violencia es sólo física?, ¿Qué otras violencias se pueden identificar?
- ¿Para quiénes es accesible la justicia en México?
- ¿De qué forma habitan las mujeres el espacio público?
- ¿Cómo piensas que se vive el espacio -público y privado- siendo una mujer transexual o una persona no binaria?

Se sugiere a las y los docentes realizar un mapa corporal (colectivo o individual) con la intención de identificar los tipos de violencia y rastrear en dónde y cómo se experimentan¹¹.

5.3 'Telares sonoros': La dimensión sensorial en las ciencias sociales

Finalmente, la experiencia sensorial ha cobrado relevancia en las ciencias sociales contemporáneas, pero la docencia está lejos de acercarse a esta dimensión y

¹¹ Guía y estrategias didácticas elaboradas por Natalia Álvarez Maldonado.

pensarla como herramienta que enriquece la práctica pedagógica. Frente a ello se propone analizar en el aula el documental *Telares sonoros* (2014) de Mariana Rivera y Josué Vergara.¹²

Este documental es realizado desde la perspectiva de la antropología visual y sensorial, la cual pretende colocar al centro otros sentidos más allá de la mirada. En particular, busca potencializar lo auditivo y todo lo que a través de él nos irrumpe. De ahí su relevancia, ya que permite reflexionar sobre la jerarquía de los sentidos y el lenguaje en la producción, transmisión y análisis del conocimiento, particularmente dentro de las ciencias sociales.

Telares Sonoros es una construcción sonora realizada en la zona amuzga de Xochistlahuaca en colaboración con la cooperativa de tejedoras "La Flor de Xochistlahuaca" en el estado de Guerrero. En ella, se pone en el centro de la producción la dimensión sonora del proceso del tejido en telar de cintura con la intención de entender cuál es el lenguaje que habita en este arte. El violín tradicional es la base sobre la que se construye la estructura narrativa, que es acompañado por un poema en ñomndaa y por sonidos desplegados en la elaboración de prendas, como el aplanado de algodón, el hilado, el urdido y el tejido.

La directora, Mariana Rivera, tiene un doctorado en Ciencias Antropológicas por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), una maestría en Antropología Visual por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales en Ecuador (FLACSO) y estudios de licenciatura en Antropología Social en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) de México. Se ha desempeñado como antropóloga visual y documentalista, realizando investigaciones sobre memoria, tejido y conflictos sociales, y más recientemente ha explorado narrativas transmedia (DEAS, s/f). Entre su trabajo de cortometraje documental se encuentran *Sueños de Mayo* (2011) y *Telares Sonoros* (2014). El primer largometraje que produjo fue *Nos pintamos solas* (2013), y más tarde estrenó *Mujer. Se va la vida, compañera* (2018).

Telares Sonoros es un documental con una voz poética y reflexiva que le da la vuelta a lo teórico y científico, explorando y cuestionando desde lo sensorial poniendo en el centro al cuerpo. Ayuda a reflexionar sobre el papel del sonido en los productos audiovisuales, el cual suele funcionar como hilo conductor, como parte esencial de la narrativa. Es una pieza importante a la hora de hacerte sentir en un lugar y colocarte en un espacio. No hay subtítulos en la lectura del poema en lengua ñomndaa, lo cual se puede interpretar como una manera de cuestionar la jerarquía de los sonidos y el lenguaje, como una forma de ceder ante lo sensorial sin priorizar lo racional.

El ritmo, la estética y el montaje siguen una estructura sonora y visual cronológica que se rompe cuando entra el sonido del violín, volviéndose una combinación de imágenes

¹² El documental es de libre acceso y se puede encontrar en Youtube o Vimeo:

https://www.youtube.com/watch?v=3UW6qRoTd2w&ab_channel=FestivalInternacionaldeCineminuto

y sonidos interesante. El ángulo de la cámara y el acercamiento a las personas te hace sentir que estás en el proceso del tejido o hasta dentro de los telares mismos. De ahí también viene lo sensorial del documental. Vemos cómo se usa el documental como medio para activar la memoria, dejando registro de un proceso llevado desde cero (aplanado de algodón, hilado, urdido y tejido) y que da sustento a muchas mujeres amuzgas que han visto el desplazamiento y sustitución de su arte por los telares industriales y las maquilas.

Este documental permite cuestionar los medios de representación en los productos audiovisuales y preguntarse ¿desde dónde se mira? y ¿cómo se mira? En una entrevista realizada por Lorena Marín (2019), la directora cuenta que la reacción de las y los participantes tras ver y oír el resultado fue de sorpresa. Uno de esos casos fue el del violinista, Feliciano, quien nunca se había escuchado o visto en un video tocando. Las reacciones eran de sorpresa ante la construcción audiovisual, ya que les permitió ver la concepción que tienen sobre el telar y el algodón como un ser vivo (Rivera, 2017) que tiene voz, que siente, que tiene vida y que muere cuando se termina el telar.

Con la intención de reflexionar sobre el sonido como herramienta de investigación y de producción de conocimiento dentro de las ciencias sociales, se puede prestar especial atención a los sonidos de un lugar específico (la ciudad, la facultad, la casa, una calle, etc.) y explorar las emociones y sensaciones que transmiten dichos sonidos. Lo que se pretende con esta actividad es vivir una experiencia sensorial de lo que nos rodea. Posteriormente, se puede escribir en una o dos cuartillas una reflexión sobre la actividad y compartirla.

Con la intención de explorar mediante el tacto, este proceso reflexivo, de interiorización y de repetición, que estimula el diálogo y la escucha de los y las demás, se pueden formular las siguientes preguntas guía:

- ¿Qué nos dice el sonido sobre las personas y los lugares?
- ¿Qué sucede si vemos algo que no tiene sonido? ¿Qué significado le otorgamos?
- ¿Qué pasa cuando no tenemos como referencia una imagen, pero sí un sonido?

Teniendo en cuenta que el tejido y el bordado también pueden funcionar como un lenguaje con sus propias técnicas narrativas y como una actividad de encuentro con los y las otras, se propone tejer o bordar en colectivo un dibujo o una palabra que les haya evocado la reflexión y la discusión sobre el documental¹³.

CONCLUSIONES

El cine documental se ha convertido en un poderoso instrumento de comunicación y reflexión sobre el mundo, cobrando relevancia en nuestra cultura visual y convirtiéndose en un espacio privilegiado para mirar el mundo contemporáneo, pero

¹³ Guía y estrategias didácticas elaboradas por Natalia Álvarez Maldonado.

también la historia y el pasado. Este hecho no puede pasar desapercibido en nuestra labor docente, ya que los audiovisuales adquieren cada día más preponderancia en nuestra vida y en la vida de los y las estudiantes.

El cine documental posee un gran potencial didáctico como recurso en las ciencias sociales, tiene el poder y alcance para generar y compartir aprendizajes, así como para reflexionar sobre la realidad social, cualidades que frecuentemente son desaprovechadas. Aunque el cine ha sido históricamente un recurso en las aulas, su integración en la enseñanza actual sigue siendo marginal, especialmente en las ciencias sociales, donde predominan los materiales escritos y teóricos. Así que volver a él de forma rigurosa ofrece un acercamiento crítico a la realidad social, permitiendo visibilizar aspectos sociales silenciados en las lógicas escriturales, lo que lo convierte en un valioso recurso didáctico. Proporciona nuevas perspectivas y caminos de aprendizaje que conectan a estudiantes y docentes con una realidad social compleja que a menudo escapa a los análisis tradicionales de las ciencias sociales o se olvida por falta de sensibilidad académica.

El cine documental proporciona síntesis y reflexiones que nos permiten mirar desde diversos ángulos la realidad social e integrado como recurso didáctico permite problematizar temas como las diferencias culturales, el género, el medio ambiente y diversas perspectivas sobre la ética del conocimiento y el lugar del observador. Esperamos que este esfuerzo ayude a docentes y estudiantes a profundizar más en el uso del documental desde una perspectiva multidisciplinaria.

REFERENCIAS

- Burke, P. (2001). *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Castañeda, M. J. (2022). "Violencia contra las mujeres". *El País*. <https://elpais.com/mexico/2022-08-30/siete-de-cada-10-mujeres-mayores-de-15-anos-en-mexico-han-sido-victimas-de-violencia-machista.html>
- Yang, Chi-hui (2020). "El poder documental. Un nuevo manifiesto". En: *Ambulante la revista*, (4), 4-7. https://res.cloudinary.com/des6zksoe/image/upload/v1701818606/00_revista_ambulante_2020_digital_637b26df25.pdf
- Díaz, M. & Pérez, R. (2012). *Ciencias Sociales y Mundo Audiovisual. Memorias de un Seminario*. México: Juan Pablos Editor.
- DocsMX. (2021). Cámara y acción: cine e impacto social dentro de la guía de trabajo: Activismo desde el cine documental. México: Documenta AC/DocsMX. https://www.documenta.org.mx/wp-content/uploads/2021/06/Taller_activismo.docx.pdf?utm_source=chatgpt.com
- Dorotinsky, D. (2003). *La vida de un archivo: "México indígena" y la fotografía etnográfica de los años cuarenta en México*. Tesis de doctorado. Facultad de Filosofía y Letras UNAM. https://tesiunam.dgb.unam.mx/F?current_base=TES01&func=direct&doc_number=000318726
- Ferro, M. (1980). *Cine e historia*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Foucault, M. (2003). *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*. Madrid - España: Ediciones Akal.
- Freinet, C. (1979). *Las técnicas audiovisuales*. Barcelona: Editorial Laia (BEM).
- Garza, R. M. & Mariño J. L. (2017). "Ventana y Espejo IV. Él es Dios". En: *El volcán Insurgente*, (47), 106-127. www.enelvolcan.com/70-ediciones/047-enero-febrero-2017/514-ventana-y-espejo-iv-el-es-dios
- Herrera, F. (2008). "México y el Instituto Internacional de Cinematografía Educativa, 1927-1937". En: *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, (36), 221-259. Consultado el 10 de abril de 2023. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26202008000200007&lng=es&tlng=es
- Jablonska, A. (22 de mayo de 2022). *La contribución de las películas a la educación intercultural*. Conferencia presentada en el marco del Proyecto PAPIME: El cine documental como recurso didáctico para la enseñanza interdisciplinaria en ciencias sociales. <https://www.youtube.com/watch?v=iNXGIh8IH4Y>
- León, C. M. (2014). *El documental en la era de la complejidad*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Marín, L. (2019). "Telares sonoros: el oído como herramienta de investigación". En: *Papel de colgadura*, (19), 79-87. <https://www.icesi.edu.co/papeldecolgadura/numeros-antteriores/vol-19/articulos/telares-sonoros.php>
- Millán, M. (1999). *Derivas de un cine en femenino*. 1.ª ed. Miguel Ángel Porrúa.
- Nichols, B. (2013). *Introducción al documental*. México: UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- Niney, F. (2009). *La prueba de lo real en la pantalla: ensayo sobre el principio de realidad documental*. México: UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- Rivera, M. (2017). "Tejer y Resistir. Etnografías audiovisuales y narrativas textiles". En: *Universitas, Revista de Ciencias Sociales y Humanas*, (27), 139-160.
- Rivera, S. (2015). *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos



- Aires: Tinta Limón Ediciones.
- Séverine, G. (2011). "«Cinéma-vérité» ou «cinéma direct»: hasard terminologique ou paradigme théorique?". En: *Décadrages*, 18, 32-46. <https://journals.openedition.org/decadrages/215#quotation>
- Thompson, K. (1988). *El análisis neoformalista como método de ruptura de la armadura de cristal*. Princeton, University Press. <https://es.scribd.com/document/415607795/THOMPSON-Kristin-Analisis-Filmico-Neoformalista>
- Villacreses, E. G., Lucio, A. del J., & Romero, C. H. (2016). "Los recursos didácticos y el aprendizaje significativo en los estudiantes de bachillerato". En: *Revista Científica Sinapsis*, 2(9), 55-64. <https://doi.org/10.37117/s.v2i9.94>
- Zirion, A., et al. (2022). *Redescubriendo el archivo etnográfico audiovisual*. México: Elefanta Editorial.

I FILMOGRAFÍA

- Arnaut, A. (2018). *Hasta los dientes*. México: Hasta los Dientes Films, Chemistry Cine, IMCINE, FOPROCINE.
- Beristain, N. (2012). *No quiero dormir sola*. México: Chamaca Films, Woo Films, Fidecine, FOPROCINE, Conaculta, IMCINE.
- Beristain, N. (2016). *Peces Plátano*. México: Centro de Capacitación Cinematográfica.
- Beristain, N. (2018). *Los adioses*. México: Chamaca Films, Woo Films, Zamora Films.
- Beristain, N. (2019). *El día después: Nosotras*. México: La Corriente del Golfo.
- Beristain, N. (2023). *Ruido*. México: Woofilms, Bengala.
- Palafox, T. (1987). *La vida de una familia Ikoots*. México: Instituto Nacional Indigenista.
- Rivera, M. (2011). *Sueños de Mayo*. México: FLACSO-Ecuador.
- Rivera, M & Belausteguigoitia, M. (2013). *Nos pintamos solas*. México: Programa de Estudios de Género de la UNAM.
- Rivera, M. (2014). *Telares sonoros*. México: Mariana Rivera & Josué Vergara.
- Rivera, M. (2018). *Mujer. Se va la vida, compañera*. México: Urdimbre Audiovisual, Cine Murciélagos.

Citar este artículo | Cite this paper:

Alvarez, N. et al, (2025). Cine documental y docencia: perspectivas críticas e imágenes reveladoras en las ciencias sociales. <https://inter-acciones.uan.mx/index.php/revista/index>

