

Repeticiones Irreversibles: el Armadillo ante el Antropoceno

Irreversible Repetitions: The Armadillo in the Face of the Anthropocene



Clarisa Menteguiaga
Universidad Finis Terrae, Chile

cmenteguiaga@uft.cl
0000-0001-6789-561X

Recibido: 24/11/2025
Aceptado: 06/05/2026

Resumen

Este artículo de reflexión se centra en el armadillo, especie endémica de Sudamérica, como figura simbólica y cuerpo situado desde el cual explorar las tensiones entre cuerpo, territorio, memoria y patrimonio en el contexto del Antropoceno. A partir del proyecto artístico Antropoceno, repeticiones irreversibles (2019), el texto propone una reflexión crítica sobre la violencia reiterada ejercida por la humanidad sobre otras formas de vida, así como sobre las contradicciones que emergen entre la conservación del patrimonio natural y la transmisión de tradiciones culturales. La metodología se inscribe en un enfoque crítico y relacional sobre el proyecto, creado a través de la metodología investigación-creación, que es entendida como un proceso indisoluble entre pensamiento, práctica artística y experiencia situada. Este enfoque combina diálogo entre epistemologías artísticas, científicas y filosóficas, así como una reflexión crítica orientada a desnaturalizar jerarquías antropocéntricas y lógicas extractivistas que han configurado históricamente las relaciones entre lo humano y lo no humano. Desde un marco teórico vinculado al arte, la historia ambiental latinoamericana y las ontologías relacionales y decoloniales, el proyecto articula fotografía de intervenciones corporales, videoarte, grabado experimental con materiales orgánicos y esculturas de armadillos en metal y textil. Estas prácticas activan una narrativa visual y poética que entrelaza memoria, materia y afecto, al abordar nociones de fragilidad, vulnerabilidad, resistencia y cuidado. El armadillo emerge así como una contradicción entre el patrimonio natural y cultural, como un umbral simbólico que permite interrogar críticamente nuestras formas de habitar el mundo y abrir posibilidades para imaginar modos de coexistencia más sensibles, justos y regenerativos entre especies.

Palabras clave: armadillo, artes visuales, cuerpo, patrimonio, perspectiva crítica, territorio.

Abstract

This reflective article focuses on the armadillo, an endemic species of South America, as a symbolic figure and a situated body from which to explore the tensions between body, territory, memory, and heritage in the context of the Anthropocene. Based on the artistic project Anthropocene, Irreversible Repetitions (2019), the text proposes a critical reflection on the repeated violence humanity inflicts on other forms of life, as well as on the contradictions that emerge between the conservation of natural heritage and the transmission of cultural traditions. The methodology is grounded in a critical and relational approach to the project, developed through research-creation methodology, understood as an inseparable process linking thought, artistic practice, and situated experience. This approach combines dialogue among artistic, scientific, and philosophical epistemologies, along with a critical reflection aimed at denaturalizing anthropocentric hierarchies and extractivist logics that have historically shaped relationships between the human and the non-human. Within a theoretical framework connected to art, Latin American environmental history, and relational and decolonial ontologies, the project brings together photography of bodily interventions, video art, experimental printmaking with organic materials, and sculptures of armadillos in metal and textile. These practices activate a visual and poetic narrative that intertwines memory, matter, and affect, addressing notions of fragility, vulnerability, resistance, and care. The armadillo thus emerges as a contradiction between natural and cultural heritage, as a symbolic threshold that enables a critical interrogation of how we inhabit the world, and opens possibilities for imagining more sensitive, just, and regenerative modes of coexistence among species.

Keywords: armadillo, body, heritage, territory, visual arts, critical perspective.

1. Introducción

Históricamente, la figura del armadillo habita relatos orales, prácticas artesanales, creencias ancestrales y saberes populares que lo vinculan a la tierra, a la protección y a la transformación. Su presencia en diversas culturas del continente americano lo sitúa como un símbolo que conecta el mundo material con el espiritual. En tanto especie endémica, el armadillo constituye un testimonio viviente de la historia evolutiva del continente, es portador de memorias biológicas y culturales que atraviesan el tiempo profundo y la geografía. Su forma, su andar y su estructura corporal han inspirado imaginarios que lo asocian a la introspección, al silencio subterráneo, a la persistencia, en especial la morfología de su caparazón, estructurado en placas que remiten tanto a la defensa como a la persistencia. Es una figura que permite trazar puentes entre el arte popular y el arte contemporáneo, entre los saberes tradicionales y las prácticas experimentales. La utilización de su imagen y su morfología en procesos creativos actualiza sentidos ancestrales y propone modos de vinculación estética y ética con lo más que humano. Así, el armadillo se vuelve un símbolo y un umbral, es una figura de pasaje que articula memorias materiales, prácticas culturales e imaginarios sensibles, lo que abre preguntas sobre cómo habitamos, recordamos y transformamos el mundo a través de nuestros vínculos con otras formas de vida.

El armadillo es un animal singular, fácilmente reconocible por su característica coraza y, aunque la mayoría de sus especies son de tamaño pequeño, el armadillo gigante (*Priodontes maximus*) puede alcanzar longitudes de hasta 1,5 metros, lo que lo convierte en el más grande de su familia. Existen alrededor de una veintena de especies distribuidas a lo largo del continente americano, desde las zonas australes de Chile y Argentina hasta las regiones templadas del sur de Estados Unidos. Esta amplia distribución geográfica se complementa con una notable adaptabilidad ecológica, ya que habitan diversos tipos de ecosistemas, desde sabanas y bosques hasta áreas semiáridas.

Según indica la conservacionista Rominna Pasutti (citado en Ladera Sur, 2019), los armadillos son el único grupo de mamíferos exclusivos de Sudamérica, dado que todos los registros fósiles encontrados hasta el momento pertenecen a este continente. La especialista destaca su antigüedad evolutiva, así como también su importancia como grupo endémico dentro de la fauna sudamericana. Una de las características más notables de los armadillos es su coraza compuesta por placas óseas recubiertas de queratina, que actúa como una armadura natural para su protección. Esta estructura, combinada con sus extremidades cortas pero poderosas, adaptadas para excavar, les permite refugiarse rápidamente bajo tierra cuando perciben amenazas, señala Pasutti. Su tasa metabólica es inusualmente baja en comparación con otros mamíferos, lo que les permite sobrevivir con menos recursos energéticos. Son animales de hábitos mayormente nocturnos y solitarios, que construyen cuevas o utilizan madrigueras abandonadas como refugio. Su dieta es variada e incluye pequeños vertebrados, artrópodos, carroña, raíces, tubérculos y frutos. Esta diversidad alimentaria, junto con su comportamiento escurridizo y su capacidad para excavar, les permite cumplir un rol ecológico relevante en los ecosistemas que habitan, lo que contribuye a la aireación del suelo y al control de poblaciones de insectos. Pasutti afirma que algunas de las principales amenazas de estos animales son el atropellamiento, la cacería, el ataque por perros asilvestrados, la pérdida de hábitat, los incendios, la tenencia ilegal como mascota, el consumo ilegal de su carne, el cambio en el uso de suelo, fragmentación y pérdida de hábitat.

Debido a la preocupación por la disminución del número de armadillos peludos andinos, la especie fue catalogada como vulnerable por la UICN y se incluyó en el Apéndice 2 de la CITES, lo que significa que no se permite la exportación del animal ni de sus partes [...] pero a pesar de ello, la caza ilegal ha continuado. [...] Lamentablemente, parece que la aplicación de las nuevas normas suele ser deficiente o inexistente... (Hobbs, 2024)

Si bien actualmente, en Chile y Bolivia, su caza y uso para la realización de instrumentos musicales se encuentra prohibido, esta normativa no garantiza por sí sola la erradicación de la práctica. Es casi imposible establecer una fiscalización exhaustiva en entornos rurales o de difícil acceso, donde la producción artesanal mantiene aún un fuerte arraigo cultural y se transmite de generación en generación como parte del saber local. En estos contextos, el uso del caparazón del armadillo continúa operando como símbolo de autenticidad y conexión con las raíces ancestrales, muchas veces sin plena conciencia del impacto ecológico que implica. Tampoco es clara ni homogénea la situación legal en Perú o Argentina, donde el charango tiene un lugar central en las culturas musicales regionales y donde la protección del armadillo varía de acuerdo con legislaciones locales, niveles de fiscalización y políticas ambientales. Este escenario desigual favorece la circulación informal de materiales y productos elaborados con partes de animales silvestres, lo que dificulta su trazabilidad y el control efectivo de la caza y comercialización.

Si bien ciertos pueblos prehispánicos protegen a estos animales, y solo los recogen cuando los encuentran ya muertos, Gómez (2023) afirma que: "El armadillo es una de las especies con mayor presión de caza, pues es usado como alimento, medicina, ornamento y artesanal, además de otros usos" (p. 116), incluso como mascota. Como el autor especifica, esto se encuentra determinado por diferentes realidades socioculturales, cruzadas por la religión y la cosmogonía.

Se evidencia aquí un choque cultural inmensamente difícil de abordar. ¿Cómo se desafían las creencias de orden cultural y religioso en pos del cuidado ecológico? ¿Quién puede decidir sobre lo correcto e incorrecto de las prácticas medicinales, creencias y valor cultural y artesanal de los distintos pueblos? El arte desafía estas preguntas y pone ante nuestra vista las contradicciones que, aunque muchas veces irreconciliables, nos obligan a reflexionar y hacernos preguntas, así como plantear los propios puntos de vista.

Un uso muy extendido es el de la caparazón del armadillo para la construcción de charangos. Este es un "...pequeño cordófono compuesto de cinco órdenes dobles asociado al armadillo" (Mendivil, 2002, párr. 1), forma parte del imaginario musical andino desde hace al menos tres siglos. Su presencia se mantiene viva en una gran variedad de expresiones festivas y rituales: se lo puede escuchar en festividades tradicionales, reuniones costumbristas, celebraciones religiosas y otros contextos vernáculos en países como Bolivia, Perú, Chile y Argentina. En todos estos territorios, el charango es considerado un instrumento de gran importancia cultural y simbólica, profundamente ligado a la identidad de los pueblos andinos y a sus modos de habitar el mundo a través del sonido, la música y la celebración colectiva.

La etimología del término también revela su anclaje cultural: "...la palabra charango proviene de la cultura quechua, cuyo idioma [...] denomina a este instrumento *chawaqku*, que significa alegre y bullicioso como el carnaval" (Esain, citado en Mendivil, 2002, párr. 7). Esta relación con la alegría, el bullicio y el festejo refuerza su rol como instrumento que acompaña las expresiones populares de los pueblos originarios. El charango es, a la vez, instrumento musical y símbolo cultural. Mendivil afirma que es probable que el instrumento haya surgido como una reinterpretación o adaptación local de la guitarra traída por los colonizadores. En este sentido, el instrumento podría entenderse como una manifestación de mestizaje técnico y simbólico, que toma elementos de la tradición europea y los ressignifica en clave andina. Según Vega (citado en Mendivil, 2002), una de sus particularidades más llamativas es la caja de resonancia construida a partir del caparazón del armadillo, o *quirquincho*, como se le conoce popularmente en la región andina. Este detalle material no es menor; implica no solo una diferencia acústica, sino también una inserción del instrumento y el entorno simbólico del altiplano.

Sin embargo, el charango representa una derrota silenciosa pero profunda: la del patrimonio natural vivo. Aunque es celebrado como un triunfo del patrimonio cultural andino, esa celebración suele omitir el costo ecológico implicado en su fabricación. El armadillo andino es un animal cuya población ha sido afectada por la sobreexplotación y la pérdida de hábitat. Así, el instrumento que simboliza la resistencia cultural del pueblo andino también está hecho a partir de un cuerpo arrebatado a la naturaleza. La contradicción se vuelve evidente; mientras el charango funciona como emblema de identidad, continuidad y mestizaje, su materialidad revela una relación extractiva con lo no humano. En este sentido, el charango no solo es un símbolo de sincretismo, sino también un sitio de tensión donde se cruzan memoria, materia y ética. Reconocer esa tensión no invalida su valor cultural, sino que lo complejiza, lo que nos invita a imaginar formas de continuidad cultural que sean también formas de cuidado ecológico.

La venta clandestina de charangos fabricados con caparazones de armadillo perpetúa una explotación insostenible de esta especie, lo que debilita significativamente las iniciativas orientadas a su conservación (Instrumento Inusual, s/f). De este modo, la existencia de una prohibición legal no resuelve del todo el conflicto ético-ecológico. Si bien se plantea la alternativa del uso de madera para construir los charangos, esa materialidad no es aceptada por parte de todos los creadores y usuarios, además de que deriva muchas veces en prácticas no sostenibles de uso de la madera nativa. El desafío radica no solo en restringir el uso de especies protegidas, sino en imaginar nuevas formas de producción artística que no sacrifiquen lo vivo en nombre de lo tradicional. En este punto, el patrimonio debe ser comprendido como una construcción dinámica, capaz de adaptarse a los desafíos del presente sin perder su potencia simbólica. Esto implica una revisión crítica y afectiva de nuestras prácticas culturales, en busca de modos de hacer que honren tanto la memoria como la vida. Según Grebe (1990), en la cultura aymara, el armadillo o *quirquincho* tiene una importancia simbólica y ritual muy relevante dentro del sistema de creen-

cias del altiplano. Es considerado un animal sagrado (*sallka*) y forma parte del grupo de seres vinculados al mundo espiritual, asociados a la reciprocidad, el intercambio y la buena fortuna, lo que lo convierte en un símbolo clave de la economía tradicional andina. En cuanto a los rituales, puede formar parte de la mesa ceremonial, donde se disponen ofrendas y objetos sagrados. También se le embalsama y se le utiliza como figura ritual, se adorna con elementos simbólicos y, en ocasiones, se le introducen billetes en el hocico, como expresión de petición de prosperidad, éxito en el comercio y buena suerte en los intercambios. La autora también afirma que creencias locales afirman que el *quirquincho* taxidermizado genera protección contra los ladrones o que atrae buena suerte en las cosechas. El armadillo se constituye así como símbolo de conexión con la tierra, la fertilidad y la prosperidad económica, al integrar naturaleza, espiritualidad y vida social en un mismo sistema cultural.

En la medicina tradicional, diversas partes del armadillo (como la grasa, las uñas, el pelo y los huesos) son empleadas en la preparación de remedios y también en contextos rituales. Por ejemplo, las uñas trituradas mezcladas con aceite se utilizan como tratamiento para aliviar el dolor, según Peredo (1999). Los principales consumidores, según el autor, de estos usos se encuentran en zonas rurales, especialmente entre pueblos indígenas como los Aymara, del altiplano boliviano, y el pueblo Uru Murato, de la región de Oruro. En estos grupos, el armadillo forma parte de prácticas culturales tradicionales que integran la alimentación, la medicina y la ritualidad.

Estas prácticas y rituales claramente generan tensiones internas entre la conservación y la cultura local. Si bien en la actualidad es muy poco frecuente la defensa de la caza de armadillos para fines tradicionales, algunos autores, como Robinson y Redford (1994), lo defendieron en su análisis como parte de sistemas de subsistencia culturalmente integrados, especialmente en contextos donde la fauna silvestre constituye una fuente relevante de proteína en comunidades rurales con acceso limitado a alternativas ganaderas. En la misma línea, Emmons

y Feer (1997) documentaron el consumo de armadillos en distintas regiones neotropicales como una práctica recurrente dentro de economías locales de subsistencia, sin reducirla exclusivamente a una problemática de conservación. Asimismo, trabajos de Brondízio (1997) sobre la Amazonía enfatizaron que el uso de fauna silvestre debe entenderse dentro de estrategias adaptativas complejas que combinan conocimiento ecológico tradicional, disponibilidad ambiental y necesidades alimentarias, lo que permite contextualizar estas prácticas más allá de una lectura estrictamente prohibicionista. En la actualidad, estas discusiones ya no se evidencian en la bibliografía del siglo XXI.

En el póster de Pasutti (2020), se señala que:

Al analizar los usos por etnia, Los aymaras reconocen como principal uso de la especie a los rituales culturales, seguido por fines medicinales y adorno/protección, mientras que los quechuas reconocen éste último como su principal uso, seguido por rituales culturales y mascotismo. En ambas etnias, el uso de la especie como alimento fue el menos reconocido.

USOS DEL QUIRQUINCHO DE LA PUNA

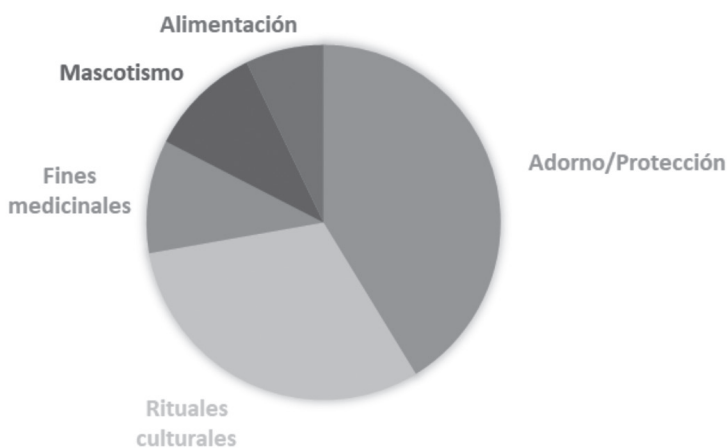


Figura 1. Usos del Quirquincho de la Puna.
Nota. Pasutti (2020).

Esta realidad en que se inscribe la existencia del armadillo da marco al proyecto artístico, que se despliega como un relato fragmentario pero profundamente coherente sobre la existencia del armadillo en el territorio andino. Lejos de una narración lineal o totalizante, la obra articula gestos y materiales que remiten a las múltiples capas (ecológicas, simbólicas, históricas y afectivas) que configuran su presencia. El armadillo aparece así como un cuerpo situado,

atravesado por prácticas humanas, transformaciones del paisaje y sistemas de conocimiento que han tendido a invisibilizar o instrumentalizar su vida. La desarticulación del relato implica una forma de resistencia a los discursos homogéneos, lo que permite que emerjan tensiones y vínculos que dan cuenta de la complejidad del territorio andino como espacio vivo y relacional.

2. Metodología

La realidad mencionada, a la vez cultural y natural, da base a este artículo de reflexión, basado en el proyecto *Antropoceno, repeticiones irreversibles* (2019). En este marco, el análisis del contexto a través de bibliografía, artículos y conversaciones con la especialista en armadillos Rominna Pasutti se adopta como estrategia de la metodología. Esta se concibe como un ejercicio reflexivo que atiende a las condiciones históricas, sociales, culturales y ecológicas específicas en las que se producen los vínculos entre los distintos seres, donde se reconoce al territorio como un entramado vivo de relaciones y memorias. A su vez, se promueve un diálogo transdisciplinario entre diversas epistemologías (culturales, científicas, filosóficas y artísticas) que permite ampliar los marcos interpretativos, cuestionar categorías naturalizadas y desestabilizar jerarquías construidas desde perspectivas antropocéntricas.

La reflexión crítica constituye otro eje fundamental del proceso, orientado a desnaturalizar clasificaciones rígidas y estructuras de dominación que han organizado históricamente las relaciones entre lo humano y lo no humano. Desde esta perspectiva, los métodos no se conciben únicamente como instrumentos para la producción de conocimiento, sino como herramientas éticas y políticas capaces de incidir en las formas de percibir, narrar y habitar el mundo. Se revisan los textos de Donna Haraway, Bruno Latour, Marta Tafalla y Jorge Riechmann, para dar contexto a estas formas de pensamiento que dan marco al concepto de posthumanismo, así como los escritos de Arturo Escobar y de Boaventura de Sousa Santos, para dar marco a las ontologías relacionales planteadas desde Sudamérica.

El texto tiene como objetivo reconocer y problematizar la pluralidad de formas de vida y modos de existencia más allá de las taxonomías antropocéntricas, al cuestionar las jerarquías ontológicas que han estructurado históricamente las relaciones entre humanos y no humanos. Asimismo, busca valorar todas las existencias como condición fundamental para la sostenibilidad de los ecosistemas, lo que pone en

tensión los modelos extractivistas y utilitaristas que reducen la vida a un recurso. Desde esta perspectiva, el proyecto se propone reflexionar acerca del sentido de reciprocidad, equilibrio y corresponsabilidad en las interacciones entre los distintos seres, donde se atiendan vínculos situados, afectivos y materiales. A través de una metodología crítica, relacional y transdisciplinaria, se explora cómo las prácticas artísticas pueden contribuir a repensar las formas de coexistencia entre especies y a imaginar otros modos de habitar el mundo, donde se reconozca que la supervivencia humana depende directamente del cuidado, la coexistencia y el compromiso ético con otras formas de vida, entendidas como interdependientes y no jerárquicas. Este horizonte metodológico se desarrolla en tensión constante con las contradicciones de los contextos contemporáneos, marcados por lógicas extractivistas, jerárquicas y de dominación. Estas tensiones no se eluden, sino que se asumen como parte constitutiva del proceso de investigación-creación, en tanto permiten problematizar la coherencia entre discurso y práctica, y evidenciar los desafíos éticos y políticos que atraviesan la construcción de formas de convivencia más justas, sensibles y sostenibles en el territorio andino.

El proyecto *Antropoceno, repeticiones irreversibles* (2019) se despliega como un relato de fragmentos que se articulan sobre la presencia del armadillo en el contexto del territorio andino, donde la estrategia metodológica y poética permite dar cuenta de la complejidad de los vínculos entre seres humanos y otras formas de existencia. En este sentido, la metodología original de investigación-creación se posiciona como un espacio de resistencia y reaprendizaje, donde el hacer artístico se convierte en una forma de pensamiento encarnado. Según Borgdorff (2012), la investigación-creación es un enfoque en el que la práctica artística funciona como medio de generación de conocimiento, al integrar teoría y proceso creativo. En este tipo de investigación, el saber emerge desde la experiencia, la experimentación y la reflexión crítica del propio hacer artístico, por lo que no se limita a resultados escritos, sino que incluye obras, procesos y contextos como parte del co-

nocimiento producido. La investigación no antecede ni explica la obra, sino que se construye en diálogo permanente con ella, pues se activa en el hacer, en la observación, en la escucha y en la materialidad de los gestos artísticos. Esta metodología, entendida como un proceso indisoluble entre pensamiento, práctica y experiencia situada, se posiciona como un espacio de resistencia y reaprendizaje, donde el hacer artístico se convierte en una forma de pensamiento encarnado. El texto se sustenta en un enfoque crítico, relacional y transdisciplinario, orientado tanto al estudio como a la práctica de las relaciones diversas. Este enfoque reconoce la necesidad de emplear métodos que no solo permitan observar y analizar dichas relaciones, sino también repensarlas y transformarlas desde una comprensión ampliada de la vida, el territorio y la coexistencia. Así, el armadillo emerge como un cuerpo situado que activa preguntas ecológicas, simbólicas, históricas y afectivas, atravesadas por prácticas humanas y por transformaciones del paisaje andino. El proyecto se desarrolló en Chile, donde el armadillo se encuentra extinto de la mayor parte del territorio, lo que produce un vacío que todavía puede ser evitable en territorios cercanos. La obra fue desarrollada y expuesta en el año 2019 en la Universidad Católica de Chile.

3. Resultados

El Antropoceno es el nombre que describe el periodo actual en el que la actividad humana se ha convertido en la principal fuerza que transforma el clima, los ecosistemas y la geología de la Tierra. El término fue propuesto y popularizado en el año 2000 por el químico atmosférico Paul Crutzen, junto con el biólogo Eugene Stoermer. Según Gallardo (2017), académica del departamento de geofísica de la Universidad de Chile: "Nuestra habilidad de modificar el entorno, desde la revolución industrial, se ha transformado en un forzante comparable a los naturales, dando lugar a cambios que ocurren en una tasa sin precedentes en la historia humana" (p. 7). El Antropoceno es un concepto que se utiliza para describir una etapa en la historia de la Tierra en la

que la actividad humana se ha convertido en una fuerza capaz de modificar de manera significativa los sistemas naturales del planeta. A diferencia de épocas anteriores, en las que los cambios geológicos y climáticos respondían principalmente a procesos naturales, en este período la acción humana pasa a tener un impacto determinante. Este término alude a transformaciones visibles, como la urbanización, la deforestación o la contaminación, pero también a alteraciones más profundas en ciclos fundamentales, como el del carbono o el del agua, así como en la biodiversidad. El Antropoceno pone de relieve que las actividades humanas han alcanzado una escala tal que influyen en el equilibrio global del planeta. En el contexto actual de crisis ecosocial y agotamiento de los vínculos entre humanidad y naturaleza, nace el proyecto *Antropoceno, repeticiones irreversibles*, en el año 2019. Esta propuesta artística emerge como una respuesta crítica y poética a la violencia sistemática ejercida sobre los seres en nombre del progreso, la explotación y la domesticación de la vida. Desde una mirada reflexiva, el proyecto indaga en los actos abusivos que se repiten de forma incesante sobre las especies, como síntomas de una estructura de pensamiento colonizadora, que niega la posibilidad de reciprocidad y destruye aquello que no puede controlar o traducir a su lógica utilitaria. El armadillo aparece aquí como símbolo y materia de esta problemática. A pesar de su naturaleza acorazada, que podría sugerir una criatura resistente e impenetrable, este animal esconde un ser sorprendentemente sensible, solitario y vulnerable. Su andar sigiloso y sus hábitos nocturnos revelan una existencia discreta, más cercana al silencio profundo de la tierra que al estruendo de la actividad humana. Es una figura que encarna el desajuste entre la dureza de su superficie y la fragilidad de su interior, entre la protección aparente y la exposición constante a un mundo que amenaza con su extinción. En ese sentido, el armadillo es un referente zoológico; pero, además, en esta propuesta es una metáfora de los cuerpos que resisten, que se retraen, que se adaptan sin dejar de ser afectados por las heridas del entorno. En esta línea, Albelda y Saborit (1997) ya en la dé-

cada del noventa insistían en la importancia de desnaturalizar las concepciones estáticas y esencialistas de la naturaleza, aquellas que la presentan como un fondo pasivo o como un recurso inagotable al servicio del progreso. Proponen abrir el campo a nuevas formas de interpretación que permitan entender los paisajes como palimpsestos culturales, es decir, como espacios inscritos por múltiples narrativas, memorias y saberes en tensión. Esta propuesta habilita un cambio epistemológico necesario: desplazar la idea de una naturaleza "dada" hacia una visión relacional, en la que la cultura no se opone a lo natural, sino que lo constituye en un entramado complejo y dinámico. Solo así es posible imaginar otras formas de habitar el mundo, donde las prácticas de cuidado, reciprocidad y justicia ambiental desafíen los relatos hegemónicos que han sostenido la devastación ecológica. La historia ambiental, entonces, ofrece herramientas críticas para proyectar futuros más sostenibles y equitativos.

Desde la perspectiva de la historia ambiental latinoamericana, como plantea Zarrilli (2016), es fundamental comprender que la naturaleza no es una entidad externa, fija o ajena al devenir humano, sino una construcción cultural profundamente atravesada por procesos históricos, económicos, políticos y sociales. Esta mirada implica reconocer que el medioambiente no puede analizarse al margen de los sistemas de dominación que lo han configurado: desde la colonización hasta el extractivismo contemporáneo, los paisajes han sido moldeados por intereses de poder que redefinen constantemente los vínculos entre las comunidades y su entorno. Así, repensar la degradación ambiental remite a evaluar impactos ecológicos, y también a interrogar críticamente los modelos civilizatorios y económicos que legitiman la explotación de cuerpos y territorios.

El marco teórico del proyecto se nutre de las propuestas filosóficas y éticas que cuestionan el antropocentrismo dominante y abogan por una ética del cuidado y la responsabilidad hacia otras formas de vida. La dimensión artística del proyecto se inscribe en el campo del eco arte, entendido como un espacio de intersección entre la creatividad, la crítica social y la

ecología (Novo, 2002; Raquejo y Parreño, 2015). Las prácticas artísticas ecológicas, como señala Caballero (2014), tienen el potencial de generar experiencias sensibles que sensibilicen sobre la crisis ambiental y sus consecuencias. La combinación de medios como la fotografía, el video y el desarrollo de objetos en el proyecto *Antropoceno* responde a esta intención, al utilizar el cuerpo, la materia y la imagen para explorar y expresar las tensiones entre presencia y ausencia, protección y vulnerabilidad. De esta manera, el arte se convierte en un lenguaje clave para dialogar con la complejidad del momento histórico en que vivimos, desde una perspectiva crítica y afectiva.

El posthumanismo en Donna Haraway puede entenderse como una crítica a las narrativas modernas que colocan al ser humano en el centro del conocimiento, la ciencia y la organización social, al cuestionar los sistemas antropocéntricos, patriarcales, racistas y clasistas que han sostenido esas visiones. Desde su perspectiva, los dualismos tradicionales como humano/animal, masculino/femenino u orgánico/artificial no deben pensarse como oposiciones fijas, sino como continuos atravesados por relaciones de poder, tecnología y cultura. Haraway (2019) propone desplazar una biología centrada en el organismo individual hacia una comprensión de sistemas y ensamblajes, donde lo vivo se concibe como redes de interdependencia entre seres humanos, otros seres vivos y entornos tecnológicos. Así, el posthumanismo implica descentrar lo humano como categoría privilegiada y abrirlo a una política de la diferencia que incorpore perspectivas diversas (feministas, poscoloniales, antirracistas y ecológicas), donde se reconocen voces y cuerpos históricamente excluidos y se cuestionan las jerarquías del pensamiento dualista occidental.

Bruno Latour (2017), en relación con el posthumanismo, sostiene que no existe una separación real entre humanos y naturaleza, ya que ambos forman parte de redes híbridas en las que interactúan constantemente elementos humanos y no humanos. El autor plantea que no solo las personas tienen agencia, sino también objetos, animales, tecnologías e instituciones, los cuales influyen en la realidad como

“actantes”. Con esto, critica el humanismo tradicional, que coloca al ser humano como centro del mundo y propone, en su lugar, una visión relacional, donde la realidad se entiende como una red de conexiones. En este sentido, su pensamiento cuestiona la idea de una naturaleza externa al ser humano y ayuda a comprender problemas contemporáneos como la crisis ecológica desde una perspectiva más integrada.

Desde la perspectiva de Jorge Riechmann (2022), resulta problemático mantener definiciones de medio ambiente, ya que estas reproducen un error categorial que separa artificialmente lo humano de lo natural. En su pensamiento, el medioambiente no es un “afuera”, sino una red de relaciones de la cual formamos parte constitutiva, ya que nuestra existencia depende material y biológicamente de los mismos elementos que conforman el planeta. Esta comprensión remite a una ontología relacional y procesual, donde los seres vivos no son entidades aisladas, sino partes interdependientes de un sistema complejo que requiere equilibrio para su continuidad. En este sentido, Riechmann subraya la necesidad de recuperar una conciencia sistémica perdida por la modernidad, capaz de reconocer nuestra eco dependencia y la interconexión entre todas las formas de vida. Esto implica también repensar los modos de conocimiento, lo que favorece enfoques interdisciplinarios que integren arte, ciencia y tecnología como vías para superar las fragmentaciones epistemológicas y afrontar la crisis ecológica contemporánea desde una perspectiva integral.

Arturo Escobar (2019) desarrolla la noción de ontología relacional como una crítica a la forma en que la modernidad occidental ha entendido la realidad. En su planteamiento, las entidades no están aisladas a sus relaciones. Todo (personas, naturaleza, territorios, seres no humanos) se constituye a través de entramados de relación. Esto implica que la separación entre naturaleza y cultura, o entre sujeto y objeto, no es algo universal, sino una forma histórica específica de ver el mundo. En este marco, Escobar sostiene que distintos pueblos y comunidades habitan “mundos” que no son reducibles a una única ontología. Por eso, introduce la idea de pluriverso, que describe la coexistencia de múltiples formas de realidad, cada

una organizada por relaciones propias entre seres humanos, entorno y dimensiones no humanas. Su trabajo también otorga un papel central al territorio, entendido como una trama viva de relaciones materiales, simbólicas y ecológicas. Desde esta perspectiva, los conflictos territoriales no son solo disputas por recursos, sino choques entre distintas ontologías, es decir, entre distintas maneras de entender qué es el mundo y cómo debe ser habitado.

Por otro lado, De Sousa Santos (2015) en su propuesta de las epistemologías del Sur, sostiene que el conocimiento dominante de la modernidad ha producido una forma de monocultura del saber, que invisibiliza otros modos de existencia y comprensión del mundo. Desde ahí, defiende la necesidad de reconocer múltiples racionalidades y formas de vida que no pueden ser reducidas a los marcos occidentales de conocimiento. Esta apertura a la pluralidad epistemológica implica también una ontología implícitamente relacional, donde lo social, lo natural y lo espiritual no están separados de manera rígida, sino entrelazados en prácticas y experiencias situadas que desafían la idea de un único mundo homogéneo.

Desde una lectura conjunta de estos autores, es posible comprender que el posthumanismo y las ontologías relacionales convergen en una crítica profunda a la modernidad occidental como matriz epistemológica y ontológica que ha organizado el mundo en términos de separaciones jerárquicas entre sujeto y objeto, naturaleza y cultura, o humano y no humano. En Haraway, esta crítica se expresa en el dismantelamiento de los dualismos y en la propuesta de pensar lo vivo como ensamblajes híbridos atravesados por relaciones de poder, tecnología y co-dependencia; en Latour, se radicaliza al cuestionar directamente la división moderna entre naturaleza y sociedad, al proponer que humanos y no humanos participan por igual en la configuración de lo social como redes de relaciones; en Riechmann, se profundiza al insistir en que la idea misma de medioambiente es insuficiente, ya que oculta nuestra condición de eco dependencia estructural dentro de sistemas complejos de vida; mientras que Escobar amplía este horizonte al plantear que no existe un único mundo, sino un pluriverso de realidades constituidas por relaciones

situadas entre humanos y no humanos. En esta misma línea, De Sousa Santos refuerza la necesidad de descentrar la epistemología moderna mediante el reconocimiento de saberes subalternos que ya operan desde lógicas relacionales, donde lo social, lo natural y lo espiritual no se encuentran escindidos. En conjunto, estas perspectivas permiten pensar una ontología política de la interdependencia, donde lo real no se define por entidades aisladas, sino por tramas dinámicas de relación que exigen reconfigurar tanto nuestras formas de conocimiento como nuestras prácticas de habitabilidad del mundo.

En un escenario marcado por el avance del cambio climático y múltiples crisis ambientales, resulta evidente que las prácticas humanas no pueden mantenerse al margen ni sostener una posición de neutralidad. Frente a la magnitud de los desafíos actuales, se vuelve imprescindible que las diversas disciplinas asuman un compromiso activo con los destinos comunes del planeta. El arte, en particular, posee una capacidad única para interpelar de manera sensible y reflexiva, lo que genera espacios de percepción crítica y de empatía que pueden contribuir a activar respuestas frente a la devastación ecológica. Lejos de ser una actividad aislada o meramente estética, el arte se inscribe. Se hace necesario pensar la práctica artística como parte de un sistema más amplio, donde confluyen los saberes, las emociones y las preguntas sobre cómo habitamos el mundo. Las fronteras entre arte y ecología comienzan a desdibujarse cuando comprendemos que ambas expresan, desde diferentes lenguajes, las tensiones y posibilidades de la relación entre los seres humanos y su medio. Las colaboraciones entre artistas y científicos abren nuevos horizontes de pensamiento, y que promueven transformaciones profundas en nuestra manera de comprender y valorar aquello que nos rodea. Así, el arte deviene herramienta crítica, dispositivo de conocimiento y vehículo para imaginar otras formas de estar en el mundo.

La obra propone una articulación interdisciplinar que combina fotografía de intervenciones corporales, videoarte y esculturas de armadillos realizados en metal y textil. Cada uno de estos soportes es abordado como una forma de registro y de denuncia, pero también como un modo de reconfigurar el

lugar del arte en un mundo herido. Las fotografías capturan acciones que inscriben el cuerpo humano en diálogo con intervenciones metálicas que aluden a lo perecedero y lo efímero. Los videos expanden estas acciones en el tiempo, lo que deja ver un resultado sostenido y devastador. Las esculturas metálicas, por su parte, resignifican la forma del armadillo: no son réplicas, sino evocaciones que transforman su caparazón en una superficie desintegrada, que habla del metal como huella industrial y del textil como memoria blanda, íntima y vulnerable.

Según Marta Tafalla, las prácticas artísticas contemporáneas con una perspectiva posthumanista permiten visibilizar las tensiones sociopolíticas heredadas del siglo anterior y, al mismo tiempo, reflexionar sobre la relación entre los seres humanos y su entorno desde una mirada interespecie y ecológica. En este marco, la autora critica la visión moderna que ha entendido la naturaleza como un recurso disponible para ser dominado, lo que ha generado relaciones destructivas tanto con el medioambiente como entre los propios seres humanos. Frente a ello, plantea una ética interespecies como una vía para repensar estas crisis desde fuera de la lógica del crecimiento económico y el capitalismo. Esta mirada se vincula con las prácticas artísticas actuales que exploran vínculos entre humanos, otras especies y tecnologías, lo que incluye materiales vivos y procesos colaborativos con plantas, animales y microorganismos. En este contexto, Tafalla (2022) advierte que la cultura contemporánea expresa un deseo profundo y problemático de negación de nuestra condición corporal y ecológica, señalando que "...cultivamos obsesivamente el anhelo de no ser ecodependientes, no ser animales, no tener cuerpo, no ser mortales, un deseo que cada vez más se convierte en delirio" (p. 182). De este modo, las artes visuales aparecen como un espacio de resistencia y reflexión crítica, donde el trabajo manual y otras prácticas adquieren un valor simbólico central como formas de memoria, relación y producción de conocimiento colectivo.



Figura 2. *Antropoceno, repeticiones irreversibles* (2019).

Desde la perspectiva del historiador del arte Nicolás Bourriaud (2008), el arte contemporáneo adquiere un verdadero potencial político cuando deja de centrarse exclusivamente en la obra como objeto autónomo y comienza a pensarse como un dispositivo relacional, como una forma de vinculación entre sujetos. En lugar de imponer visiones cerradas del mundo, el arte debería contribuir a aprender a habitarlo, lo que genera espacios de encuentro, intercambio y cuidado. Esta práctica relacional implica una transformación profunda en los objetivos

estéticos, culturales y políticos del arte: se trata de propiciar experiencias compartidas que construyan empatía y refuercen los lazos comunitarios, en lugar de reproducir jerarquías o distancias. En ese sentido, cada obra se convierte en una propuesta para vivir en común, y cada gesto artístico, en un acto de negociación con el entorno que nos rodea. Así, la práctica artística deja de estar escindida de la vida cotidiana y se alinea con formas más abiertas, horizontales y sostenibles de estar en el mundo.

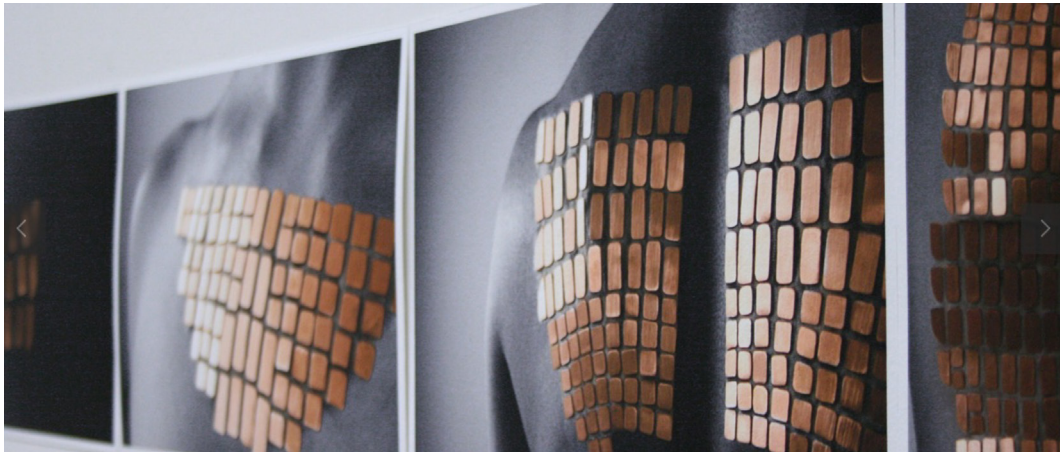


Figura 3. *Antropoceno, repeticiones irreversibles* (2019).

El proyecto *Antropoceno* propone una mirada que profundiza en la pérdida y el dolor, en los rastros que dejan los vínculos rotos, en las repeticiones irreversibles de una historia que continúa inscribiéndose sobre los cuerpos. En lugar de exaltar al armadillo como un símbolo de tradición desde una lógica cosificadora, se cuestiona precisamente esa necesidad humana de asignar valor a un ser vivo desde su apropiación, lo que pone en evidencia que lo que se pierde no es solo una especie, sino una forma de estar con otros seres en el mundo. La obra se posiciona así desde una ética afectiva y relacional, que se resiste a la instrumentalización de la vida y que busca modos sensibles de habitar el presente. En un tiempo dominado por la devastación ambiental, el colapso climático y la indiferencia estructural, *Antropoceno* insiste en la potencia del gesto poético como herramienta de memoria, de crítica y de cuidado. En la propuesta, el armadillo es la imagen viva de una temporalidad que se pliega, que resiste al olvido, que interpela desde el margen.

El arte, entendido desde una perspectiva decolonial, puede convertirse en una herramienta poderosa para reactivar memorias, resistencias y saberes inscritos en el patrimonio cultural de los pueblos. Silvia Rivera Cusicanqui (citado en Tapia, 2022. p. 27), propone que la noción de comunidad en muchas cosmovisiones indígenas no se restringe únicamen-

te a los seres humanos, sino que abarca también a sus dioses, ancestros, animales, plantas, territorios y todos los vínculos que los entrelazan en un plano de igualdad. Sin embargo, en la actualidad, este mismo respeto muchas veces se ve transgredido por prácticas comerciales y su vinculación con el turismo, como su uso en *souvenirs*, según Peredo (1999). Cada uno de estos elementos es considerado sujeto, con agencia y valor propio. La realidad no se vive como una sucesión de hechos aislados, sino como un tejido de intersubjetividades, donde todo está conectado en una lógica cíclica y relacional. En este entramado, todas las voces son escuchadas: mujeres, hombres, ancianos, niñas y niños, pero también los animales –concebidos como compañeros de trabajo y convivencia–, las plantas, los caminos, los árboles. Y aunque mataban animales para alimentarse, su forma de relacionarse con la muerte estaba atravesada por una ética basada en la explotación respetuosa de la vida no humana. La caza o el sacrificio no eran actos banales, sino parte de un entramado simbólico y espiritual donde el animal era reconocido como un ser con alma, voluntad y agencia. Se trataba de un gesto de necesidad, acompañado muchas veces por rituales de agradecimiento, pedido de permiso o reconciliación con el espíritu del animal. En este marco, la muerte no rompía el vínculo con el otro, sino que lo renovaba en una lógica de reciprocidad,

donde dar y recibir eran parte de un mismo ciclo vital. Esta actitud contrasta radicalmente con las lógicas contemporáneas de producción industrial, en las que la vida animal es reducida a mera mercancía, y su sufrimiento es sistemáticamente invisibilizado o normalizado. Volver la mirada hacia estas otras formas de habitar el mundo no significa romantizar el pasado, sino abrir posibilidades éticas y sensibles para repensar nuestras relaciones actuales con los otros seres que comparten la existencia con nosotros. En el arte contemporáneo latinoamericano, varios creadores han abordado la relación entre humanidad y naturaleza desde perspectivas críticas y sensibles: Rodrigo Arteaga (Chile / Alemania) explora procesos naturales, materiales orgánicos y transformaciones de la materia como forma de reflexión sobre lo vivo y lo inestable; Tomás Saraceno (Argentina / Alemania) desarrolla proyectos que imaginan nuevas formas de coexistencia con el entorno, lo que incluye estructuras inspiradas en redes naturales y

ecosistemas flotantes; Marianne Hoffmeister (Chile / Estados Unidos) trabaja la materialidad y la memoria de los paisajes y las especies desde una sensibilidad vinculada a lo natural y lo orgánico; Sebastião Salgado (Brasil) ha documentado con fuerza visual la devastación ambiental y la belleza de territorios y comunidades afectadas por la acción humana; y Mónica Girón (Argentina) aborda el vínculo entre territorio, percepción y naturaleza, al explorar cómo el paisaje se construye cultural y sensorialmente.

El proyecto artístico *Antropoceno, repeticiones irreversibles* (2019) se articula mediante un conjunto de obras que integran fotografía de intervenciones corporales, video, grabado y esculturas de armadillos confeccionadas en metal y textil. Estas piezas construyen una narrativa visual y poética sobre la repetición de la violencia ejercida por la humanidad hacia otras especies, con especial énfasis en la figura del armadillo como símbolo de resistencia y vulnerabilidad.



Figura 4. *Antropoceno, repeticiones irreversibles* (2019).

La pieza central se compone de 16 armadillos realizados con pequeñas placas de cobre montadas sobre telas con estructuras de papel que les dan volumen. Se distribuyen en forma de damero, lo que da cuenta del enfrentamiento al que se exponen. Las pequeñas placas articulan cuerpos vacíos, exangües, que dan cuenta de su delicado estado de conser-

vación. Los textiles están teñidos con tierra, lo que genera un diálogo con su territorio deteriorado. Los textiles, el metal y los soportes visuales se conjugan para proponer una reflexión sensible sobre el Antropoceno, en la que el cuerpo, la materia y el gesto artístico se convierten en formas de duelo, resistencia y denuncia.

Las técnicas de grabado que se utilizan para este proyecto son desarrolladas a través de una extensa investigación con materiales orgánicos, donde la experimentación y el proceso cobran un rol central. Lejos de los soportes y procedimientos tradicionales, se exploran reacciones químicas y transformaciones naturales como parte del lenguaje artístico. A través de procesos de oxidación controlada, se trabaja con la *Medusomyces gisevii* (conocida comúnmente como kombucha, que es una simbiosis viva de levaduras y bacterias), cuya piel gelatinosa, al deshidratarse, se convierte en una membrana fina, flexible y translúcida. Esta piel se tiñe de tonos verdes al entrar en contacto con matrices de cobre, cuyas superficies son corroídas con el tiempo, lo que genera patrones únicos e irrepetibles. La forma de

las placas que remiten al caparazón del armadillo se funde con esta piel, lo que crea un soporte híbrido entre lo biológico y lo técnico. Las matrices utilizadas reproducen huellas, texturas y rastros, de materiales naturales, y también de procesos invisibles, como el paso del tiempo o la transformación por agentes vivos. Así, el grabado no es simplemente una técnica de reproducción, sino una acción alquímica que captura lo efímero y lo voluble, lo que consolida una estética de la impermanencia. La obra resultante busca registrar una experiencia de lo orgánico, una memoria material que se construye desde lo inestable, lo poroso y lo mutante. Este enfoque resignifica el grabado como una práctica expandida, que atraviesa disciplinas y temporalidades, y que dialoga con la ética de lo vivo, lo residual y lo ecológico.



Figura 5. *Antropoceno, repeticiones irreversibles* (2019).

En el video, la repetición de la aparición de las pequeñas placas que formarán los caparzones dialoga con el carácter repetitivo del daño ecológico que el ser humano genera. En las fotografías, se muestran las placas que intervienen un cuerpo, apropiadas por ese cuerpo que las luce, las transforma y las resignifica. Estas placas, en contacto con la piel, establecen un vínculo simbiótico entre lo humano y lo animal, lo natural y lo artificial, lo que evidencia una fusión de identidades y memorias materiales. La acción

performática del cuerpo que porta estas estructuras sugiere una forma de resistencia silenciosa, una armadura blanda que protege y también denuncia. La materialidad metálica de las placas, sumada a su disposición fragmentada, remite a procesos de deterioro y reconstrucción, de adaptación frente al entorno dañado. Tanto el video como las imágenes fotográficas se configuran en una narrativa no lineal, una constelación de gestos y símbolos que tensionan los límites entre especie y espacio, al proponer

una reflexión crítica sobre la fragilidad de los ecosistemas y la necesidad de imaginar otras formas de coexistencia.

El diálogo entre todas estas piezas (el grabado por oxidación de cobre, los armadillos escultóricos, el video que repite el gesto de aparición de las placas de cobre y las fotografías que muestran cuerpos intervenidos por estas mismas placas) configura una trama visual y material profundamente polisémica. Cada elemento aporta capas de sentido que se entrelazan para construir un relato complejo, abierto a múltiples interpretaciones, donde el cuerpo humano, el cuerpo animal y el cuerpo de la tierra se vuelven superficies de inscripción simbólica. Esta constelación de obras transita por territorios afectivos donde el dolor, el deseo, la memoria, la pérdida y la transformación se articulan como pulsiones estéticas y políticas. Lo orgánico, lo metálico, lo vivo, lo inerte, lo individual y lo colectivo se cruzan en un lenguaje visual que interpela tanto desde lo sensible como desde lo conceptual. Así, el conjunto no se limita a narrar una historia lineal, sino que propone un sistema de resonancias que invitan a habitar el tiempo y la materia desde la intensidad de lo afectivo, lo ritual, lo ancestral y lo contemporáneo.

4. Discusión

El armadillo encarna una aporía del patrimonio, al situarse en la encrucijada entre lo natural y lo cultural, entre la conservación ecológica y la transmisión de tradiciones. Por un lado, es un ser vivo amenazado, cuya protección resulta urgente dentro de las políticas de conservación del patrimonio natural; por otro, su caparazón y partes de su cuerpo han sido históricamente utilizados en las culturas tradicionales de la región. Esta contradicción plantea una tensión y revela fisuras. De allí emerge la necesidad de repensar el patrimonio desde una ética de la coexistencia, que cuestione las jerarquías entre lo humano y lo no humano.

Antropoceno, repeticiones irreversibles se inscribe en un campo expandido del arte contemporáneo que, lejos de operar desde una lógica autónoma o

meramente estética, asume un posicionamiento ético, crítico y afectivo frente a los grandes desafíos ecológicos y sociales del presente. El proyecto busca activar una serie de gestos sensibles, visuales y materiales que permitan interrogar nuestras formas de vincularnos con el entorno, con otras especies, y con la historia que nos constituye. El potencial de esta obra reside en su capacidad de entrelazar memoria, materia y afecto, al articular un lenguaje poético que interpela tanto desde el dolor como desde la posibilidad de imaginar otras posibilidades de convivencia. En este sentido, la figura del armadillo emerge como un eje simbólico central: es un ser ancestral, silencioso, vulnerable, que ha sido sistemáticamente instrumentalizado en nombre de la tradición, el arte o la música, pero también es un ser que resiste, que se esconde, que cava túneles para sobrevivir. En el proyecto, el armadillo es una metáfora compleja de los cuerpos que han sido heridos por la historia, por el extractivismo, por las lógicas colonizadoras que siguen operando en nuestras formas de producir conocimiento, cultura y afectividad. La coraza, esa armadura natural que lo protege, se convierte aquí en un emblema de las tensiones entre dureza y fragilidad, entre lo que resiste y lo que se vulnera, entre la defensa y la exposición.

La elección de materiales como el cobre, la kombucha, el papel y el textil no es neutral. Cada uno de ellos carga con una densidad simbólica y una materialidad que dialoga con los conceptos centrales del proyecto. El cobre, elemento extraído de la tierra a través de procesos violentos y contaminantes, se transforma en pequeñas placas que recuerdan la caparazón segmentada del armadillo, pero también remiten a fragmentos, a restos. La kombucha, cultivo simbiótico de bacterias y levaduras, aporta una dimensión orgánica, viva, que se modifica con el tiempo, lo que genera superficies frágiles, translúcidas, efímeras. El textil, teñido con tierra, nos conecta con lo blando, lo íntimo, lo cotidiano, pero también con el territorio herido y con las memorias que se filtran en las fibras. El papel aporta ligereza y volumen, y es repensado como un material que fue vivo y que fue

llevado a un estado de material de uso desechable. En conjunto, estos materiales conforman una estética de la precariedad, donde nada es definitivo, donde todo se encuentra en transformación.

Las técnicas empleadas, especialmente en el grabado, refuerzan esta poética de lo impermanente. El uso de la oxidación, del paso del tiempo como agente creativo, y de matrices vivas que interactúan con los materiales desplaza el grabado tradicional hacia una práctica experimental que inscribe el cambio, la descomposición y la memoria en cada pieza. Lo que se registra no es una imagen fija, sino una huella del proceso, una resonancia de lo que fue. Este enfoque se aleja de la lógica de control y dominio para abrazar la incertidumbre, el azar, la colaboración con lo no humano. El arte, en este marco, se presenta como escucha, como atención a los ritmos y a las texturas de la vida. Los videos y las fotografías amplían este universo, desde una narración no lineal, desde la construcción de atmósferas, de gestos, de presencias que insisten. Los cuerpos humanos que aparecen en estas piezas se ofrecen como superficie de inscripción, como territorio que se deja afectar por las placas, por los rastros, por la memoria material que portan. Hay, en estas imágenes, una coreografía de la transformación, donde lo humano y lo animal se entrelazan en una relación simbiótica. Es un cuerpo que porta, que sostiene, que denuncia, que se une a través del contacto, pero que también desea y que también ha matado y herido.

La obra busca escapar a la representación al armadillo desde una lógica contemplativa o folklorizante, tensiona esas representaciones para cuestionar la necesidad de asignarles valor solo desde la pérdida o la utilidad. Se propone una mirada que reconoce en el animal, en el cuerpo y en la materia, la posibilidad de activar otras formas de conocimiento, más ligadas a la reciprocidad, al cuidado y al vínculo. La ética que subyace a *Antropoceno* es una ética relacional, que no separa lo humano de lo no humano, lo sensible de lo político, lo artístico de lo vital. Desde este lugar, el proyecto se alinea con propuestas decoloniales que, como plantea Silvia Rivera Cusicanqui,

recuperan modos ancestrales de entender la comunidad como una red ampliada de interdependencias entre seres humanos, animales, plantas y territorios. En este entramado, el arte se convierte en una herramienta para reactivar memorias silenciadas, para resistir a las formas de violencia que invisibilizan el sufrimiento no humano y para proponer nuevas formas de habitar el presente.

El armadillo, en este contexto, puede ser comprendido como un ser que de por sí tiene agencia y derechos, así como parte de un patrimonio cultural y natural compartido, profundamente enraizado en los imaginarios simbólicos y territoriales de América Latina, cuyo resguardo exige prácticas sensibles, éticas y creativas. Así, la obra también puede leerse como un gesto de restitución simbólica: una forma de cuidar y resignificar aquello que permanece, sobrevive y se transforma, incluso en escenarios de daño. *Antropoceno, repeticiones irreversibles* construye un espacio desde el cual repensar lo común, lo vivo y lo posible. Frente a la devastación, el gesto poético se afirma como acto político y afectivo. Allí donde la historia repite sus daños, el arte insiste en abrir grietas para imaginar otros futuros.

En términos de su aporte al campo del arte contemporáneo, *Antropoceno, repeticiones irreversibles* contribuye a expandir las formas en que la práctica artística puede operar como dispositivo de conocimiento situado, ética relacional y crítica ecosocial. El proyecto se inscribe en una línea de investigación-creación que desborda los límites disciplinares tradicionales, al proponer un cruce activo entre arte, historia ambiental, pensamiento decolonial y prácticas materiales experimentales. Desde este lugar, la obra produce pensamiento desde la materia, el proceso y el cuerpo, lo que desplaza la centralidad del objeto artístico hacia una experiencia relacional, procesual y afectiva. Este enfoque refuerza la noción del arte como un espacio legítimo de producción de conocimiento sensible, capaz de dialogar en igualdad con otros campos epistemológicos, sin subordinarse a lógicas ilustrativas ni pedagógicas.

Asimismo, el proyecto aporta al campo del arte una reflexión crítica sobre los modos de trabajar con lo vivo, lo orgánico y lo no humano, al evitar tanto la estetización de la catástrofe como la instrumentalización simbólica de otras especies. Al rechazar el uso directo del cuerpo del animal y optar por estrategias de evocación, traducción material y restitución simbólica, la obra propone una ética de la creación que tensiona las prácticas extractivistas históricamente naturalizadas en el arte, incluso en aquellas vinculadas al patrimonio y a lo identitario. En este sentido, la obra se posiciona como una contribución a los debates contemporáneos sobre arte relacional y prácticas artísticas decoloniales en América Latina, lo que abre un espacio para imaginar modos de hacer arte que no se funden en la apropiación, sino en el cuidado, la reciprocidad y la corresponsabilidad con los territorios y las formas de vida que los habitan. De este modo, el proyecto interpela al espectador, pero también al propio campo artístico, ya que lo invita a revisar críticamente sus materiales, sus métodos y sus implicancias éticas en un mundo atravesado por múltiples crisis.

El armadillo encarna, en esta propuesta, a todas las especies amenazadas por acciones humanas. No es la única ni la más importante, pero es una especie de vital importancia en nuestros territorios. Como se ha revisado, no hay una única visión con respecto a la urgencia de medidas de protección, ya que en diversas culturas, cosmogonías y religiones, los seres vivos cumplen diferentes roles. Es objetivo de este proyecto artístico plantearse preguntas acerca de las acciones que tomaremos (o no), como especie, ante la realidad ineludible de la extinción de diversas especies. El rol de las artes es esencial en estos tiempos de crisis, pues hay que reflexionar, visibilizar y dar lugar a discusiones acerca de cómo viviremos e influiremos en el planeta a futuro. Nuestra existencia (en la forma en que actualmente vivimos) sólo produce destrucción de hábitats y extinción de especies. Vestirnos, comer o incluso producir arte no son acciones inocuas, producen una huella. Decidir en qué agotaremos los limitados recursos y cómo contribuiremos para aportar nuevos es una tarea urgente que debemos emprender como comunidad e individualidad.

5. Referencias

- Albelda, J. & Saborit, J. (1997). *La construcción de la naturaleza*. Generalitat Valenciana.
- Borgdorff, H. (2012). *The conflict of the faculties: Perspectives on artistic research and academia*. Leiden University Press.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora.
- Brondízio, E.S. (1997). *Rural livelihoods and forest resource use in the Amazon*. Human Ecology.
- Caballero, B. (2014). Prácticas artísticas ecológicas: Un estado de la cuestión. *Arte Y Políticas De Identidad*, 10, 11-34. <http://revistas.um.es/api/article/view/219151>
- De Sousa Santos, B. (2015). *Una epistemología del Sur*. Editorial Siglo XXI.
- Emmons, L.H., & Feer, F. (1997). *Neotropical rainforest mammals: A field guide* (2nd ed.). University of Chicago Press.
- Escobar, A. (2019). *Pluriverso: Un diccionario del posdesarrollo*. Icaria Editorial.
- Gallardo K.,L. (2017). Antropoceno en Chile y oportunidades para un desarrollo sostenible y resiliente. *Centro de Ciencia del Clima y la Resiliencia*. <https://www.cr2.cl/antropoceno-en-chile-y-oportunidades-para-un-desarrollo-sostenible-y-resiliente/>
- Grebe, M.E. (1989-1990). El culto a los animales sagrados emblemáticos en la cultura aymara de Chile. *Revista Chilena de Antropología*, (8), 35-51.

- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco con el Chthuluceno*. Ediciones Consonni.
- Hobbs, R. (2024, enero 19). Musical armadillos and changing charangos. *The Nature of Music*. https://www-the-nature-of-music-com.translate.goog/2024/01/19/musical-armadillos-and-changing-charangos/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=es&_x_tr_hl=es&_x_tr_pto=tc
- Instrumento inusual (s.f.). El charango de armadillo: conservación y controversia. *Diccionario de instrumentos musicales*. <https://instrumentoinusual.net/instrumentos-tradicionales/charango-armadillo-conservacion-controversia/>
- Ladera Sur (2019). Armadillos de Chile: guía práctica para su identificación. *Ladera Sur*. https://laderasur.com/articulo/armadillos-de-chile-guia-practica-para-su-identificacion/?srsltid=AfmBOoo2ANJbDBZglaQrub0qTFYV_M7eWyFY-EzbfC-1ATvfvf_2Fpbgl
- Latour, B. (2017). *Cara a cara con Gaia: Ocho conferencias sobre el nuevo régimen climático*. Siglo XXI Editores.
- Mendivil, J. (2002). La construcción de la historia: el charango en la memoria colectiva mestiza ayacuchana. *Revista musical chilena*, 56(198), 63-78. https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=s0716-27902002019800004&script=sci_arttext
- Novo, M. (2002). *Ciencia, arte y medioambiente. Ecoarte*. Grupo Mundi-Prensa.
- Pasutti, R., Ponce, A. & Dufflocq, P. (2020). Indigenous knowledge and use of the locally threatened Andean hairy armadillo (*Chaetophractus vellerosus*). *I Congresso Internacional de Conservação de Xenarthra*. November 30th – December 03rd, online.
- Peredo, B. (1999). Bolivia's trade in hairy armadillos. *TRAFFIC Bulletin*, 18(1), 41-45.
- Raquejo, T. & Parreño, J.M. (2015). *Arte y Ecología*. UNED.
- Riechmann, J. (2022). *Simbioética. Homo Sapiens en el entramado de la vida*. Plaza y Valdés Editores.
- Robinson, J. G., & Redford, K. H. (1994). Measuring the sustainability of hunting in tropical forests. *Oryx*, 28(4), 249-256.
- Tafalla, M. (2022). *Filosofía ante la crisis ecológica*. Plaza y Valdés Editores.
- Zarrilli, A. (2016). *Por una historia ambiental latinoamericana*. Teseo.