

El deseo de multiplicar la narrativa única del semiárido brasileño: una metodología del acompañamiento como práctica colectiva, feminista y decolonial

The desire of multiply the unique narrative of Brazil's semi-arid region: a methodology of accompaniment as a collective, feminist and decolonial practice

Paola María Marugán Ricart

RESUMEN

Este artículo está dedicado al análisis del proceso creativo de *TERRANE*, que la artista Ana Lira desarrolla en diálogo con Dona Lourdes da Silva, Dona Luzia Simões y Cláudia Oliveira, mujeres *pedreiras* (obreras) del Sertão do Pajeú, estado de Pernambuco, Nordeste, Brasil. Me propongo examinar la metodología del proceso de creación, así como la elaboración de uno de los libros de artista; con ello busco comprender de qué maneras la artista y las *pedreiras*, en su hacer poético-político colectivo, interpelan los imperativos del canon moderno-colonial del arte y producen una epistemología y una ética situadas en las condiciones múltiples de ese territorio. El análisis de este texto se ubica en la encrucijada de los estudios culturales y los feminismos decoloniales como un (no)campo de posibilidades teórico-creativas.

Palabras-clave: procesos creativos; mujeres *pedreiras*; feminismos decoloniales; metodología del acompañamiento; Sertão do Pajeú

ABSTRACT

This article aims to analyse the creative process of *TERRANE*, a project which the artist Ana Lira is developing in dialogue with Dona Lourdes da Silva, Dona Luzia Simões and Cláudia Oliveira, *pedreiras* women (*pedreiras* is a local term for women labourers) from the Sertão do Pajeú, state of Pernambuco in the North-East of Brazil. I intend to examine the methodology of the creative process as well as the making of one of the artist's books. In doing so, I seek to understand in what ways the artist and the *pedreiras*, through their collective and politic artwork, question the imperatives of the modern-colonial canon of art by producing an epistemology and an ethical approach situated in the multiple conditions of this contested land. The framework of this text is located at the crossroads of Cultural Studies and Decolonial Feminisms as a (non)field of theoretical-creative possibilities.

Keywords: creative processes; *pedreiras* women; decolonial feminisms; accompaniment methodology; Sertão do Pajeú



INFORMACIÓN:

<https://doi.org/10.46652/pacha.v3i9.143>
ISSN 2697-3677
Vol. 3, No. 9, 2022. e210143
Quito, Ecuador

Enviado: Septiembre 04, 2022
Aceptado: Noviembre 23, 2022
Publicado: Noviembre 30, 2022
Sección Dossier | Peer Reviewed
Publicación Continua



AUTORA:

 Paola María Marugán Ricart
Universidad Autónoma Metropolitana – México
paolamarugan@gmail.com

CONFLICTO DE INTERESES

La autora declara que no existe conflicto de interés posible.

FINANCIAMIENTO

No existió asistencia financiera de partes externas al presente artículo.

AGRADECIMIENTOS

N/A

NOTA

Este artículo es parte de mi tesis doctoral en la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco Ciudad de México.

ENTIDAD EDITORA

RELIGACIÓN
CICSHAL
Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanidades
desde América Latina

1. Introducción: ¿existen mujeres construyendo cisternas?

Este artículo está dedicado al análisis del proceso creativo de *TERRANE*, que la artista Ana Lira desarrolla en diálogo con Dona Lourdes da Silva, Dona Luzia Simões y Cláudia Oliveira, mujeres *pedreiras* (obreras) del Sertão do Pajeú, estado de Pernambuco, Nordeste, Brasil. Me propongo examinar la metodología del proceso, así como la creación de uno de los libros de artista. *TERRANE* surge en 2013 como un proyecto fotográfico sobre los procesos de construcción de cisternas, llevados a cabo por las mujeres *pedreiras* del semiárido pernambucano. Sin embargo, los devenires del proceso creativo hicieron de éste un proyecto más complejo, gracias a la constitución de una red político-afectiva entre la artista y las mujeres de la región. Actualmente, este proyecto cuenta con varios libros de artista, creados colectivamente con material fotográfico de Ana Lira, imágenes de los álbumes familiares de Dona Lourdes da Silva, Dona Luzia Simões y Claudia Oliveira, piezas de ganchillo, cartas personales, pequeños objetos y serigrafías de imágenes de las herramientas de trabajo de las mujeres. Además, han producido textos, presentaciones del proceso artístico y un *fotozine*, actualmente en proceso de publicación.

El *sertão* se encuentra en la región semiárida del nordeste brasileño, el cual ocupa varios estados de dicha región. El estado de Pernambuco cuenta con seis micro-regiones distribuidas en el semiárido: Sertão de Araripina, Sertão do São Francisco, Sertão do Salgueiro, Sertão do Pajeú, Sertão do Moxotó y Sertão do Arco Verde. En esta área se registran 56 municipios con un total de 1.600.000 habitantes, aproximadamente (estimado por el IBGE, 2015). En el semiárido vive la Caatinga, uno de los cinco biomas que habitan Brasil; ésta tiene la particularidad de ser única en la compleja “Red de la Vida” (según Lorena Cabnal) constitutiva de nuestro planeta-mundo. La Caatinga es rica por su diversidad y es fuente insustituible de saberes y recursos que contribuyen a armonizar la vida en las comunidades. La inmensidad del *sertão* revela algunas de las complejidades que conforman su subjetividad como territorio. No es apenas un lugar de producción de conocimiento, empero una epistemología en sí mismo: es un conjunto de saberes complejos, ancestrales, interconectados e interdependientes, tejidos entre todas las existencias vivas que habitan ese lugar y en procesos continuos de regeneración, preservación y lucha por la supervivencia.

Sin embargo, el *sertão* se presenta como una tierra seca y devastada desde la mirada unívoca de la Casa Grande (un guiño a Gilberto Freyre, 1933 -metáfora de nación, blanquitud o colonialismo); una mirada despojada del sentir de su territorio, que produce una visión pobre y empobrecida de un sitio que escapa a cualquier prisión categorial; un régimen visual, efectivamente organizado según múltiples relaciones de saber-poder, que la nación fue “creando” (reduciendo, fijando, naturalizando, esencializando, subalternizando y folclorizando) durante el proceso de regionalización de los territo-

rios que cohabitan Brasil. El imaginario nacional estereotipado del semiárido, diseñado en función de los intereses económicos, políticos y sociales de las élites de la nación, reproduce la postal del sol ardiente y la sequía como símbolos de precariedad y augurio de muerte. En esta representación visual, el *sertão* significa pobreza, sequía, hambruna, ignorancia, migración, campos de concentración, catolicismo (santos y devoción), discursos de higiene, una masculinidad local reducida a la figura del macho cabrío nordestino, y proyectos desarrollistas (de carácter extractivo) en manos de empresas privadas y de la clase política, las cuales también están orientados según lógicas civilizatorias de tintes coloniales (el lema de la bandera brasileña es *ordem e progresso*):

Ana Lira: Si tú consideras la perspectiva modernista de progreso, el Nordeste está en el “waiting-room”. Si tú consideras que las regiones —sus poblaciones— existen y producen vida, más allá de cualquier conceptualización, el Nordeste tiene procesos de producción del conocimiento y tecnologías sociales de convivencia con el semiárido, que no caben dentro de cualquier sala de espera para este progreso idealizado. Ellas necesitan recursos, sí; sin embargo, no obedecen a este modelo de existencia. (Lira y Marugán, 2019, p. 17)

Ana Lira es una artista y fotógrafa documentalista de la región Nordeste, que vive y trabaja en Recife, la capital del estado de Pernambuco. Desde hace más de una década, Ana Lira acompaña los procesos de producción de lxs agricultorxs del semiárido, buscando comprender las conexiones entre esa práctica agroecológica y los ciclos de vidas no-humanas. La artista se ha dedicado a observar las experiencias cotidianas de lxs agricultorxs, concebidas por ella misma como procesos creativos y colectivos. A lo largo de ese periodo, Ana Lira no sólo se interesó por las prácticas agroecológicas, sino también por la construcción de cisternas y otras tecnologías sociales de almacenamiento de uno de los recursos más importantes de la región: el agua. En el contexto de la sociedad patriarcal nordestina, este tipo de construcciones solían ser realizadas fundamentalmente por los varones de las comunidades del semiárido.

Sin embargo, durante estos acompañamientos, la artista se interesó por el rol de las mujeres en el desarrollo de esas tecnologías de almacenaje. Así, el punto de partida de *TERRANE* se encuentra en el lugar común de muchas investigaciones feministas: ¿hubo mujeres que realizaron este tipo de trabajos? Ciertamente, los vacíos narrativos en la historia hegemónica son todavía considerables respecto a las prácticas de las mujeres en cualquier ámbito de la vida y, por tanto, la interrogación persiste de forma inevitable: “Pregunté si existían mujeres dedicadas a construir cisternas. Me dijeron que sí, que era posible, pero que sería muy difícil encontrarlas” (Lira, 2020). De este modo, *TERRANE* surge en 2013 con la intención de producir un relato fotográfico en diálogo con las mujeres *pedreiras* del semiárido pernambucano, especialmente con Lourdes da Silva, Luzia Simões y Claudia Oliveira, en la ciudad Afogados da Ingazeira del Sertão do Pajeú. Como señala la artista: “El deseo de elaborar una narrativa visual sobre las *Mulheres Pedreiras* vino de una percepción de que, si bien es una temática importante para desmitificar la imagen que se tiene del semiárido, ellas raramente reciben atención de otros profesionales que desarrollan trabajos en la región” (Lira y Marugán, 2019, p. 10).

Durante varios meses, Ana Lira llevó a cabo una investigación en el acervo de ASA (Articulação do Semiárido Brasileiro), en el que halló algunos registros de los cursos de formación de construcción de cisternas para mujeres (ver figura 3), organizados por la Casa da Mulher do Nordeste (CMN). Los archivos revelaban los impedimentos que éstas encontraban a la hora de realizar este tipo de trabajo, dado que ser *pedreira* conllevaba un desplazamiento del lugar “natural” asignado a la mujer (madre y cuidadora), según la organización sexual-social de la sociedad patriarcal nordestina. Debido a la falta de recursos de asociaciones como ésta, la artista encontró un gran vacío en la sistematización visual de esos procesos de (re)producción de vida, relacionados con la llamada “cultura del almacenaje”, gracias a los cuales sería posible elaborar estrategias y generar espacios de reconocimiento y fortalecimiento de las mujeres de la región.

Cuarenta años atrás (ver figura 9), las mujeres *sertanejas* comenzaron a auto-organizarse para ellas mismas administrar el agua, uno de los elementos vitales más preciados de la región. Estas formas de asociación política no respondían únicamente a la necesidad de gestionar los ciclos de sequía que atraviesa el *sertão*, sino más bien a generar condiciones de vida autónoma e independiente de los vaivenes corruptos que define la clase política, como es el caso de: construcciones de cisternas mal realizadas, desvío de recursos destinados a la creación de estructuras, manipulación y chantaje a las comunidades en periodos electorales, entre otros (Lira y Marugán, 2019). Así, la construcción de cisternas supuso un gran respiro para las familias, porque, por un lado, implicó la conquista de la autonomía en el almacenamiento del agua y su autogestión tanto para el consumo propio como para los cultivos y el ganado. Por el otro, significó la ruptura con las relaciones perversas de dependencia entre políticos, empresas y comunidades.

Figura 1. *TERRANE*.



Fuente: fotografía de Ana Lira.

La auto-organización femenina tuvo (tiene) un fuerte impacto en la producción de subjetividad de esas mujeres: en sus procesos de conciencia política y afirmación de espacios, supuestamente inadecuados por su condición sexo-genérica. Las *pedreiras* comenzaron edificando cisternas de 16 mil litros, posteriormente de 52 mil litros (ver Figura 2), y actualmente realizan todo tipo de construcciones, incluyendo viviendas. La Casa da Mulher do Nordeste comenzó siendo la responsable de la formación de las primeras generaciones de mujeres *cisterneiras*. Sin embargo, en el presente, su red autogestionada se ha expandido a los estados de Ceará, Minas Gerais y Rio Grande do Norte, lo que conllevó a crear espacios politizados de formación y creación de empleo, como el CF8 (Centro Feminista 8 de Março). Estas mujeres cuidan de la gestión del agua en la casa, la familia y la comunidad, además de organizarse colectivamente para reclamar derechos laborales, ciudadanía y humanidad.

El nombre del proyecto *TERRANE* es una invitación a reflexionar sobre la adaptabilidad y flexibilidad frente a los constantes cambios que impone la vida del *sertão*. Según la artista, aprender a convivir con las restricciones del semiárido es parte de un camino de experimentación, resiliencia y re-existencia, basado en la consigna del “yo puedo hacer”, con independencia de las condiciones de posibilidad que el contexto dictamine (Lira y Marugán, 2019):

Ana Lira: En la geología, el término terrane es utilizado para mencionar los pedazos de costra terrestre que se descuelgan de sus estructuras de origen y se alojan en otros locales. Los pedazos descolgados, sin embargo, cargan las características de donde vinieron, produciendo una sensación de extrañeza en el lugar donde se sedimentan, provocando transformaciones en el ambiente. Es este estado que se encuentra entre el diálogo y el conflicto que me interesó como imagen de partida para la investigación visual. El cambio de roles, la inserción y adaptabilidad de las mujeres y la extrañeza causada por esa transformación en el paisaje físico, social y cultural del semiárido. Yo nací en el agreste y conozco bien este paisaje que crea zonas limítrofes entre un estado de pausa (la sequía) y el florecimiento. (pp. 10-11)

Figura 2. Fotografía de Ana Lira en diálogo con Lourdes da Silva, Luzia Simões y Cláudia Oliveira.



Fuente: fotografía de Ana Lira.

Las preguntas que orientan este texto son ¿de qué maneras la artista Ana Lira y las mujeres *pedreiras* Dona Lourdes da Silva, Luzia Simões y Cláudia Oliveria interpelan los imperativos del canon moderno-colonial del arte en *TERRANE*? Y ¿Qué ética y epistemología deviene de las prácticas de este proceso creativo? El interés propio de estudiar prácticas artísticas procesuales surge en virtud de la cualidad desafiadora de éstas frente a la regulación del canon en el sentido de:

1. Suspender la figura individualista del “artista-genio” revela los vínculos necesariamente generados por los requerimientos del propio devenir creativo;
2. Cuestionar la producción de un objeto (único y original) como “obra maestra”, prestando una especial atención a lo inasible de los procesos: los afectos, las emociones, los vínculos, las relaciones y los aprendizajes;
3. Desafiar la normatividad del espacio expositivo (el cubo blanco del museo o la galería);
4. Problematizar la supuesta autonomía del arte, que asume las condiciones sociales de producción artística de los sujetos como ahistóricas, deslocalizadas (subjética y geográficamente) y universales;
5. Revelar una jerarquía en el uso de los materiales, así como las relaciones de poder que la han conformado, según las matrices de género, raza, clase social, geopolítica, territorio-región, entre otras.

Ciertamente, los procesos creativos tienen como brújula los flujos propios de la vida, desvelan las colectividades implicadas en cada proyecto y son parte de los caminos de transformación política, individual y colectiva. En *TERRANE* no existe la obra acabada como tal; se trata, más bien, de un proceso colectivo inconcluso en el que resulta difícil aplicar la demarcación territorial entre arte, práctica política y cuidados. El proyecto articula un conjunto de estrategias de producción poética y reproducción de vida, capaces de desvelar las relaciones de saber-poder del circuito institucional del arte brasileño, en sus modos de acontecer según el canon moderno-colonial del arte. Asimismo, *TERRANE*, en su transcurso y materialización, revela las complicidades entre ese marco de producción poética canónica y además, se inscribe en una serie de debates, discusiones, prácticas culturales (audiovisual, fotografía, artes escénicas, poesía/literatura, saberes locales como *raizeiras*, *erveiras*, *cuaranderias*, *benzedoiras*, parteras), articulaciones de redes y acciones colectivas, propias de la coyuntura específica en la que vive la región del semiárido nordestino.

2. La encrucijada entre los estudios culturales y los feminismos descoloniales

El marco teórico desde el cual sitúo la elaboración de este análisis es la encrucijada entre los estudios culturales y los feminismos descoloniales situados desde Abya Yala. De los primeros, me interesa especialmente la herramienta del contextualismo radical, cuya práctica parte de concebir el

contexto de las investigaciones como un ente enmarañado de relaciones vivas, cambiantes y contingentes. Eduardo Restrepo apunta:

De ahí que la categoría de contexto planteada en estudios culturales sea la de esta densa red de relaciones constituyentes de cualquier práctica, evento o representación. Esto supone alejarse de una noción de contexto como simple telón de fondo o el escenario donde sucede algo, para considerar el contexto como su condición de posibilidad. (2009, pp. 9-10)

Mi experiencia como investigadora me ha llevado a percibir que a menudo el contexto queda aislado o desintegrado de nuestros análisis, por lo que la apuesta consiste en investigar entendiendo que “para los estudios culturales tanto el método como el objeto/sujeto de estudio deben contextualizarse; y esto debe hacerse de modo relacional, produciendo un entramado entre ambos del que resulte un determinado contexto, el cual es parte y todo a la vez” (Cejas, 2020, p. 18). El contextualismo radical sería, por tanto, otra manera de leer este proceso creativo inserto performativamente (tanto en su hacer como en su pertenecer) en un contexto que es cambiante y activo, organizado y organizador. Incluso plantea otro modo de analizar la formación de los sujetos políticos que produce la poética de *TERRANE*, cuyo proceso de subjetivación —por medio de sus prácticas artísticas-políticas— se inscribe y transforma el propio contexto.

Asimismo, desde los feminismos descoloniales, investigadoras e “intelectuales orgánicas” (Espinosa Miñoso et al., 2014, p. 19) han problematizado las concepciones de identidad y diferencia, circunscritas a lo sexual por los feminismos hegemónicos, dirigiendo los debates a lugares de mayor complejidad en los que *sentipensar* la diferencia colonial, los procesos de racialización y generización de las sociedades colonizadas y los impactos que la obliteración de saberes, prácticas espirituales y religiosas, la desarticulación comunitaria y el despojo de los territorios han causado en los procesos de subjetivación y reproducción de vida de las mujeres. De ahí que estas epistemologías descoloniales, elaboradas entre los cruces académicos y las militancias (políticas, poéticas), sean el horizonte intelectual de este artículo.

Me interesan los estudios culturales y los feminismos descoloniales justamente por la condición transdisciplinar que comparten. Más aún, son extensos los debates (Garzón Martínez, 2018; Cejas, 2016; Grossberg, 2017, 2009; Hall, 2011, 2010; Restrepo, 2009) que se dan en torno a si en efecto pueden ser considerados un campo de estudios o ese gesto del nombrar irremediabilmente castra la curiosidad intelectual y el desarrollo de los mismos. Del Candomblé aprendí a pensar la encrucijada no como una condición de verdad sino más bien de posibilidad. Esta religión brasileña de matriz africana concibe la encrucijada como un pluriverso de saberes, afectos, experiencias, cruces, corto-

circuitos, rupturas, regeneraciones, atravesamientos, espirales de fuerza, potencia, incompletitud. En este sentido concibo la “dificultad” que tienen los estudios culturales y los feminismos descoloniales para constituirse como campos. Se encuentran en una encrucijada de posibilidades, en un existir desde el dinamismo propio de su hacer, que delimitarlos como campos de estudio conlleva castrar sus infinitas posibilidades creadoras.

La producción de este texto ha sido articulada a partir de la noción de polifonía, como un intento de tensionar las jerarquías entre la sujeto firmante de este texto y las creadoras de *TERRANE*. Jerarquías, que la propia artista Ana Lira desafía por medio de su metodología del acompañamiento, con la voluntad política de generar un decir colectivo (platicar-con) más que enunciar desde el “sobre”. Para ello, tomé la entrevista entre Ana Lira y la presente publicada en *Qadernos da Subjetividade* de la PUC-SP (2019), así como la presentación de *TERRANE* (en un formato conversatorio) en el marco de *Devenires*, proyecto curatorial a mi cargo, realizado en el Museo Universitario del Chopo-UNAM, Ciudad de México (2020). Se trata de una polifonía de voces que sitúa los lugares de enunciación de cada una de nosotras, revelando nuestras potencialidades, las áreas fronterizas de cada subjetividad y en mi caso, las limitaciones como investigadora por la no-pertenencia al territorio.

3. La metodología del acompañamiento en *TERRANE*: modos de tejer relaciones y producir imágenes

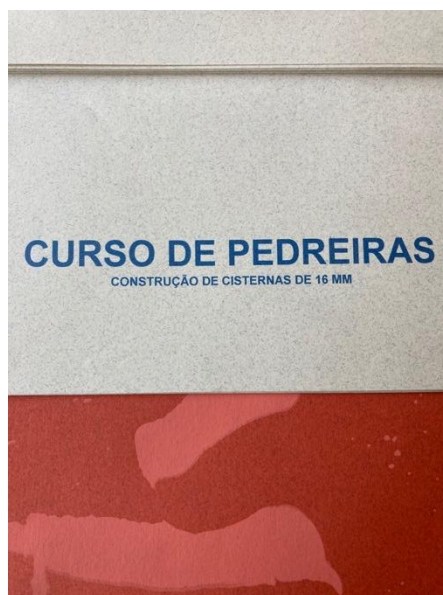
En 2017 la Casa da Mulher do Nordeste organizó un curso de formación para las futuras constructoras de cisternas a cargo de Dona Lourdes da Silva. Ana Lira decide asistir para conocerla personalmente, ya que había escuchado múltiples relatos de esta mujer, quien es una de las formadoras y constructoras de cisternas más antiguas de la región.

Me acuerdo de una de las primeras escenas en las que estábamos juntas. Yo estaba con la cámara, fotografiando el curso de formación de *cisterneiras* que ella estaba impartiendo. Dona Lourdes empezó a hacer caras horribles y vino a preguntarme, ¿qué es lo que usted está haciendo con eso ahí? Yo tuve que explicarle que la cámara era mi herramienta de trabajo de la misma manera que aquellas eran sus herramientas de trabajo [ver Figura 18]. Y entonces, dona Lourdes me dijo, “pues yo voy a fotografiarte a ti también”. Yo respondí que todo bien. Y en ese desafío, la verdad es que tuve que entrar en un gran proceso de desmantelamiento de esas funciones de intercambio. (Lira, 2020)

Para la Casa Grande, la fotografía es un instrumento de poder bien conocido por todxs, tal y como revela la reacción de Dona Lourdes. La cámara de Ana Lira fue el objeto que la llevó a ser leída como la fotógrafa documentalista oriunda de la capital. “Pues yo voy a fotografiarte también” informaba de que la única manera de habitar ese espacio era desmantelando la relación de poder que traen consigo las funciones del fotógrafo tradicional, en las que “el acto de fotografiar es un simulacro de posesión, un simulacro de violación” (Sontag, 2008, p. 33).

Ana Lira: Yo ya había dejado de lado hacía varios años la perspectiva de la fotografía documental clásica que considera como “tema”, “objeto fotográfico”, “asunto”, entre otras palabras, a quienes nosotros fotografiamos. Palabras que no deberían ser usadas para las personas y comunidades que nos reciben en sus vidas (Lira y Marugán, 2019, p. 11).

Figura 3. Detalle del libro de artista realizado por Ana Lira en diálogo con Lourdes da Silva, Luzia Simões y Cláudia Oliveira.



Fuente: elaboración propia.

Incluso habiéndose alejado de la perspectiva de fotógrafa documentalista tradicional, Ana Lira partía, inevitablemente, de un lugar de poder en la creación de vínculos con las mujeres *pedreiras*, puesto que la artista, a pesar de ser una mujer negra nordestina, cargaba con un aparato que revelaba un estatus distinto y, además, provenía de la capital. A partir de aquí, la noción de acompañamiento es clave para comprender el desplazamiento de la fotógrafa, orientado hacia planos relacionales de mayor horizontalidad, el cual la lleva a elaborar una metodología distinta a la del saqueador de imágenes-vidas, que a mi entender es feminista y descolonial. Cuando en 2013 la artista visita el archivo de ASA (Articulação do Semiárido Brasileiro) percibe un vacío documental acerca de los procesos de construcción de cisternas realizados por las mujeres *sertanejas*. De ahí que inicialmente decidiera contribuir con la creación de una narrativa visual de tales procesos. El interrogante fundacional de *TERRANE* (¿existen mujeres construyendo cisternas?) surgió de esa ausencia. Por tanto, el punto de partida consistía en acompañar los procesos de construcción de las *pedreiras*, para la producción de un relato fotográfico. Sin embargo, la reacción de Dona Lourdes anunció que la única posibilidad de elaborar una narrativa sobre los procesos de esas mujeres era únicamente siendo ellas mismas co-creadoras de esa historia *otra* del semiárido. *TERRANE* sólo podía existir como proceso colectivo.

Sin la presencia (la voz, la memoria, los afectos) de las mujeres *cisterneiras*, esa poética jamás hubiera existido tal como es. De la misma manera que las *pedreiras* afirmaron un lugar de poder y existencia frente a los imperativos patriarcales al salir de sus hogares a trabajar en la construcción; al expandir las políticas de cuidado más allá del espacio doméstico; y a partir de una comprensión de existencia recíproca inscrita en la red de la vida, la fotógrafa no estaba exenta de tener que producir un movimiento de deconstrucción de ese *locus* de poder que acarrea la práctica documental tradicional. El desmantelamiento de esta figura trajo consigo otro marco ético, estético y metodológico que significó asumir honestamente que las mujeres *pedreiras* no necesitan a la fotógrafa para la elaboración de una narrativa visual, puesto que ellas mismas producen sus imágenes. Sin embargo, la posibilidad de entretejer colectivamente una historia *otra* de la vida de las comunidades del *sertão* fortalecía el compromiso “contracolonial” (Bispo dos Santos, 2015) compartido por todas de enfrentar “los peligros de contar una única historia” (Ngozi Adichie, 2009). Así, a medida que el vínculo entre ellas fue fortaleciéndose, la demarcación territorial entre práctica artística y producción de vida más que difuminada, considero que complejizó, problematizó y expandió tanto las nociones de arte como la de vida.

A veces ellas me fotografiaban, a veces yo las fotografiaba. Otras veces yo me quedaba con sus hijas/os, las/los llevaba a la escuela, para que ellas pudieran trabajar. Y eso es un desmantelamiento de la figura del fotógrafo tradicional, que está allí el tiempo entero con su cámara. Yo tuve que convertir la cámara en una herramienta como lo es un plato o un vaso. Si yo vistiera la ropa de fotógrafo tradicional, este trabajo nunca hubiera sido realizado. (Lira, 2020)

En *TERRANE*, las mujeres almacenan, fotografían, cuidan y tejen relaciones. Se trata de un conjunto de prácticas inscritas en un mundo enmarañado en el que cada singularidad parte de un reconocimiento mutuo para la creación de vínculos afectivos cómplices. El propósito no consiste apenas en sobrevivir, empero florecer y, así, producir condiciones sociales de vida autónoma (basada en la confianza y no en el individualismo neoliberal) y emancipada del régimen colonial de la Casa Grande. La metodología de *TERRANE* pone en disputa la producción poética orientada por el canon moderno-colonial en varios sentidos:

» Interpela el protagonismo excesivo de la figura del artista-genio e invisibiliza las redes que posibilitan la materialización de las piezas artísticas. Acompañar implica establecer un diálogo con las participantes del proceso, estar juntas y ser afectadas por los devenires de la vida, compartir el espacio-tiempo dedicado a las tareas de cuidado y reproducción, negociar qué será mostrado, qué será parte del secreto y también el cómo. De ahí que la metodología de *TERRANE* se fuera construyendo durante el proceso, mientras que el vínculo entre ellas se fortalecía. Para Ana Lira, las personas fotografiadas son co-autoras de la poética visual en la

que participan. Además, estas mujeres, Dona Lourdes da Silva, Dona Luzia Simões y Cláudia Oliveira, comparten autoría por su contribución con imágenes, cartas y otros elementos que conforman el libro de artista que analizaré en el próximo punto.

» Desafía la obra maestra como objeto único, original y sofisticado. Del proceso creativo pueden surgir diferentes elementos, pero no tienen la centralidad de una pieza artística, puesto que más allá del objeto en sí, acontecen también relaciones, vínculos, afectos y aprendizajes, los cuales pueden tener mayor destaque incluso que la propia producción poética. La artista cuenta: “comencé un proyecto fotográfico y me encuentro en una vivencia transformadora de vida. No es un proyecto sobre ellas, sino una construcción con ellas” (Lira y Marugán, 2019, p. 8).

» Cuestiona la autonomía del arte como un quehacer objetivo, un régimen de verdad con tintes universalistas, un marco de producción artística único deslocalizado y ahistórico. *TERRANE* es un proceso creativo situado en un espacio-tiempo concreto y conformado por las condiciones sociales, políticas, espirituales, económicas, históricas, climáticas de todas las existencias vivas del proyecto (las mujeres, el bioma de la Caatinga, la entidad agua y el *sertão*).

» Reescribe la definición de vida. Apartado de todo reduccionismo, el proceso creativo abre, incluye, potencializa, multiplica, expande y tensiona cualquier prisión categorial que ahogue las múltiples posibilidades del decir arte. La creación poética se da en un devenir con el mundo, cuyo interrogante ontológico interesante ya no es más el del arte, sino el de la vida. La afirmación radical de ésta (como poeticavida) significa asumir una expansión multicósmica (ancestral) de las nociones temporales y espaciales tradicionales que son parte de *TERRANE* (o viceversa) y que hacen de éste un proceso creativo inacabado.

» Pone en jaque a la maquinaria institucional artística cuyo poder decide quién es o no artista: “*TERRANE* fue aprobado como un proyecto fotográfico de documentación para el área de cultura, pensando en su estado, Pernambuco y Rio Grande do Norte, como un legado del Nordeste, como un proyecto cultural local para repensar esas nociones jerárquicas y repensar el propio proceso de elaboración de cisternas también, saliendo de una noción clásica de trabajo para una noción de proceso de creación” (Lira, 2020). Ana Lira considera a las mujeres *pedreiras* como autoras de sus creaciones y de sus procesos de construcción de cisternas (ver Figuras 1 y 2). Aquí se produce otro desplazamiento. Se trata de una estrategia para poner en valor el trabajo de esas mujeres, mientras que, a su vez, multiplica la noción de creación y cuestiona el elitismo de la institución artística. Artistas no sólo son las figuras que circulan dentro del entramado institucional, —principalmente varones blancos, con formación académica, que pertenecen a una clase social media-alta, que viven en centros urbanos y que cuentan con capital cultural.

» Disputa el cubo blanco como único espacio posible de exhibición artístico, así como las limitaciones que a menudo éste presenta en sus formas de mostrar los objetos. Los espacios de presentación de *TERRANE* son fluidos y están en armonía con los devenires del proceso, como parte del transcurrir de la vida misma. Además, no podemos olvidar que el museo es el modelo de institución artística colonial por excelencia, cuya función principal ha sido definir, organizar, clasificar, arcaizar cuerpos, vidas, prácticas y formas de relacionalidad de lo que se concibe como *otredad*.

» Revela la jerarquía de materiales propia del campo de la creación artística ligada a las instituciones, como si apenas personas con cierta condición de clase pudieran producir arte. *TERRANE* enfrenta la distinción racista-patriarcal-colonial entre alta y baja cultura, entre arte y artesanía, entre arte contemporáneo y folclore.

La metodología del acompañamiento de Ana Lira se conforma durante el proceso y según una ética de la responsabilidad, que parte de asumir honestamente que la única posibilidad de accionar en *TERRANE* es desde un plano de horizontalidad para todas las participantes. La artista cuenta, en sus palabras: “[...] cuando yo entendí que no era necesaria en ese contexto, entonces, me puse a pensar en cómo iba a ser ese diálogo” (Lira, 2020). A mi juicio, esta metodología es feminista y descolonial porque desmantela las estructuras de poder del fotógrafo documentalista tradicional para, a partir de ahí, generar un vínculo entre todas las mujeres, conforme a un reconocimiento de existencia mutuo entre los diversos *lugares de fala* de vidas humanas y más-que-humanas, que, desde un sentido de colectividad, permita contar otra historia del *sertão* que “postergue el fin del mundo” (Krenak, 2019).

Una obra responsable, hoy, me parece ser, sobre todo, una obra que demuestre, por un lado, un compromiso político y una lucidez ideológica y que sea, por otro lado, interrogativa por naturaleza, en lugar de meramente prescriptiva. En otras palabras, una obra que implique la historia personal en la Historia; una obra que reconozca la diferencia entre la experiencia vivida y la representación; una obra que sea cuidadosa para no transformar una lucha en objeto de consumo y que solicite que la responsabilidad sea asumida tanto por el cineasta como por el público, sin la participación del cual ninguna solución emerge, pues no existe ninguna solución lista. (Minh-ha, 1991/2015, p. 54)

En *TERRANE* nadie habla por nadie, a pesar de la estructura de poder inherente al proyecto. La artista, las *pedreiras*, el bioma, la entidad agua y el *sertão* se enuncian por sí mismos, en toda su complejidad, desde el quehacer artístico, vital, territorial, existencial y político. Esto hace que la negociación sea una constante en este proceso creativo. Por un lado, Ana Lira negocia con las mujeres *pedreiras*:

Sin embargo, conversamos siempre porque no hago nada en este proyecto, en términos de exposición, sin platicar con ellas antes. Yo suelo decir que comencé haciendo un proyecto sobre las mujeres *pedreiras* y los aprendizajes del camino transformaron la vivencia en un proyecto en diálogo con ellas. Eso cambia todo. (...) Desde entonces, platicamos sobre el cotidiano del proyecto, siempre que algo va a ser lanzado o exhibido. Escuchando y pensando sobre nuestros cotidianos, con toda esta exposición pública en redes sociales, a veces, las personas hablan con nosotras o permitimos que nos fotografíen en momentos de sus vidas y luego en el futuro ya no queremos que circule más esa información. Entonces, si ellas dicen “no cites eso”, yo no cito. Hay una construcción de confianza que es la cosa más importante de todo. (Lira y Marugán, 2019, p. 11)

Por otro lado, negocia con la normativa de las convocatorias públicas del área de cultura y con las instituciones interesadas especialmente en la producción visual. Cuando invité a la artista a presentar *TERRANE* en el marco de *DEVENIRES* (proyecto de artes performáticas dedicado a *sentipensar* feminismos antirracistas, procesos creativos y prácticas situadas en el Museo Universitario del Chopo -UNAM, 2020) (ver Figura 4), nuestra negociación no estuvo exenta de tensiones y desencadenó largos debates sobre cómo el canon moderno y colonial atravesaba mi propuesta. Nunca discutimos la cuestión de sus honorarios o las condiciones de presentación que yo o el museo le ofrecíamos. Se trataba más bien de discernir por qué no se había considerado en el presupuesto invitar a una parte de la red que conforma *TERRANE*, a alguna de las mujeres *pedreiras* participantes, para realizar una presentación multivocal que huyera de la representación y de la figura clásica de la artista que habla en nombre de. Fue un gran desafío que no conseguimos resolver. Finalmente, Ana Lira aceptó participar. No obstante, la artista expuso públicamente su malestar frente a los modos en los que opera el canon dentro de las instituciones, así como las implicaciones que éstos tienen en nuestros proyectos artísticos y curatoriales.

Figura 4. Cartel de *Devenires*.



Fuente: fotografía de Ana Lira

En toda la trayectoria artística e intelectual de Ana Lira, se encuentra latente una profunda tensión entre los conceptos de presentación y representación. La artista busca romper con la tradición logocéntrica del arte al huir de la perspectiva antropológica de representación para desarrollar procesos creativos, a partir de la creación de vínculos afectivos con las personas implicadas en sus proyectos. De ahí el interés de Ana Lira en producir imágenes de las mujeres *pedreiras*, con el objetivo de encontrar la máxima belleza posible, considerando que debía fotografiarlas como a ella le gustaría ser fotografiada.

Ana Lira: Bueno, lo que yo intenté pensar fue en cómo me gustaría ser tratada, en el caso de que alguien decidiese hacer un proyecto sobre las cosas que realizo. ¿Yo quiero ser fotografiada en cualquier circunstancia? ¿A mí me gustaría ver todas mis historias abiertas al público, sólo porque yo le conté a alguien en algún momento una parte de mi proceso? ¿Me parecería bien que me impidieran opinar sobre el desarrollo de un proyecto en el que mi imagen participa? ¿Me gustaría que otras personas escogieran por mí las imágenes que serán exhibidas? ¿Yo quiero tener un fotógrafo dentro de mi casa durante cinco meses seguidos? (Lira y Marugán, 2019, p. 18)

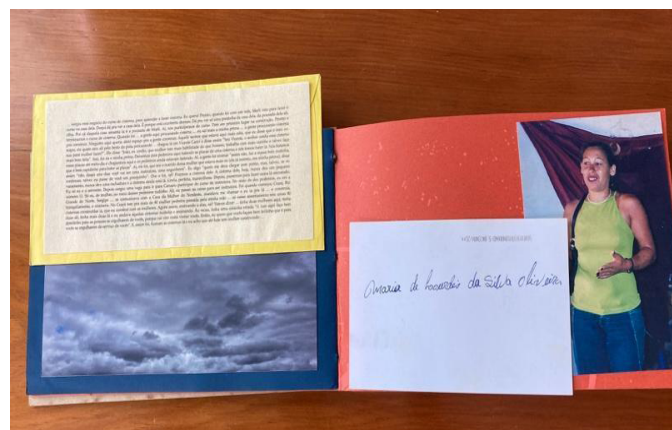
Mientras que en la práctica del fotógrafo documentalista, “la cámara atomiza, controla y opaca la realidad. Es una visión del mundo que niega la interrelación, la continuidad” (Sontag, 2008, p. 33), la lente de *TERRANE* nos propone otra mirada (marco, práctica, saber), nos invita a instalarnos en un régimen visual *otro*, cuya autoridad es detentada por la comunidad. La cámara de Ana Lira expande, abre, complejiza y exhibe la belleza de un mundo(s) que a menudo se encuentra sujeto a un ejercicio de estereotipación desde los tiempos de la colonización. Como señala Hall, “la estereotipación reduce, esencializa, naturaliza y fija la diferencia. La estereotipación despliega una estrategia de “hendimiento”. Divide lo normal y aceptable de lo anormal y de lo inaceptable. Entonces, excluye o expulsa todo lo que no encaja, es diferente” (Hall, 2010, p. 430). En este sentido, no sólo la metodología del acompañamiento es descolonial, también la propia noción de imagen, puesto que ésta no es apenas un elemento dirigido a la retícula óptica (como lo ha sido en las prácticas de representación desde el renacimiento europeo) sino que es una invitación para lx espectadorx a activar otros sentidos, a abrirse a otras sensibilidades, a “senticomprender” la complejidad que ofrece el marco relacional de cada fotografía.

4. Las guardianas de la memoria: creación colectiva de libros de artista

Uno de los objetos de mayor circulación, resultantes del proceso creativo, son los libros de artista, producidos a partir de varias acciones que generaron una polifonía no reducida al sentir de la figura central de la artista. Ningún libro es idéntico a otro. Cada uno de éstos es un microcosmos con distintas narrativas. Puesto que no es posible generar una materialidad de todo lo acontecido durante dos años y además recogido en una sola creación, Ana Lira decidió elaborar esta poética a partir de la noción de álbum familiar, con el propósito de plasmar la importancia del entramado que hizo posible *TERRANE* y revelar el significado de los vínculos de esa red afectivo-política articulada durante el proceso:

Como es obvio en dos años de proyecto, yo no consigo adentrarme en la historia de esas familias, de la misma manera que un fotógrafo que llevara 10 o 15 años allí. Entonces, desarrollé la estrategia de crear sobres y dentro de esos sobres están las historias personales de ellas. En cada sobre del libro, se encuentran pequeños objetos, que tienen que ver con las narrativas de cada una de ellas: cartas, imágenes, pequeños objetos. La imagen que se encuentra en la capa de cada sobre es una serigrafía de las herramientas que ellas utilizan para desarrollar sus trabajos. (Lira, 2020)

Figura 5. Detalle del libro de artista realizado por Ana Lira en diálogo con Lourdes da Silva, Luzia Simões y Cláudia Oliveira



Fuente: elaboración propia.

Los libros de la artista presentan una escritura visual colectiva, tejida entre hilos de memorias personales-familiares-ancestrales de la vida de Dona Lourdes da Silva, Dona Luzia Simões, Cláudia Oliveira y las historias y saberes de las comunidades del semiárido pernambucano. Además, expone el proceso de transformación subjetiva de Ana Lira —impreso afectiva y materialmente en cada detalle de esta creación—, así como el código ético de una práctica responsable, cuyo compromiso es cuidar y respetar la localización de cada una de las mujeres y los acuerdos asumidos entre todas como colectividad. En el Museo Universitario del Chopo, la artista señalaba:

Los sobres que contienen las historias personales de ellas, dentro de los sobres, como forma de protección. Y mis imágenes están en el núcleo externo, porque habla de ese proceso de aproximación. Puesto que yo todavía estoy en el lado de afuera de esa construcción. Y la serigrafía de imágenes de las herramientas con las que las mujeres construyen las cisternas, es la mediación entre el campo externo que yo habito y lo que está dentro del sobre, que es la vida íntima de las mujeres. (Lira, 2020)

Figura 6. Detalle del libro de artista realizado por Ana Lira en diálogo con Lourdes da Silva, Luzia Simões y Cláudia Oliveira



Fuente: elaborado por la autora

Generalmente, son las mujeres las que administran, archivan y cuidan los álbumes de las familias. Éstas suelen ejercer de guardianas de la memoria familiar. Abrir uno de estos álbumes implica conocer los entramados familiares acaecidos en contextos históricos concretos. Los álbumes reúnen las experiencias de nuestras vidas, así como los vínculos que hemos tejido en las diferentes etapas de nuestras trayectorias. En éstos encontramos las celebraciones de todos los ritos de paso: nacimientos, actos religiosos, casamientos, primeros trabajos, fiestas de cumpleaños y también viajes. El gesto de desplegar uno de estos álbumes conlleva la activación de una serie de afectos del pasado que regresan al cuerpo para materializarse de modos desconocidos. En los álbumes familiares existe un diálogo entre la memoria y el olvido. Las fotografías narran la historia de manera sesgada, generalmente muestran los momentos de celebración y de mayor alegría y felicidad. No es común encontrar fotos de procesos de enfermedad o pérdida de algún miembro de la familia. Los álbumes suelen reunir apenas aquello que decidimos recordar. Sin embargo, cuando las guardianas los destapan, el dispositivo de la memoria se acciona en sus cuerpos y comienzan a contar las historias que quedaron perdidas en el fuera de foco de cada fotografía, por lo que existe una relación entre la memoria visual y el relato oral, que inevitablemente pasa por el cuerpo, en la acción de abrir juntas el álbum. De la misma manera que las mujeres todavía asumen las tareas de cuidado y reproducción de vida en los espacios domésticos, también son las guardianas de su memoria.

Al asumir el desacuerdo de la artista acerca de mi interpretación *a priori*, la decisión de Ana Lira de elaborar los libros de *TERRANE*, conforme a la noción de álbum familiar, es profundamente feminista y descolonial, puesto que el modo de crear dicho objeto implica el reconocimiento de la vida individual de esas mujeres como guardianas de la memoria, en correspondencia con la puesta en valor de la vida colectiva de las comunidades de mujeres del Sertão do Pajeú. Si se considera que

estos libros circulan por algunas instituciones, la decisión de concebir artísticamente los procesos de construcción de cisternas y de entretejer la historia de la artista en diálogo con las mujeres *pedreiras* —colocadas también como co-creadoras— atenta contra los imperativos del canon moderno-colonial-patriarcal e incluso contra los mandatos de la nación moderna. Ambos, en sus complicidades, han reproducido incansablemente la imagen del semiárido como un territorio yermo habitado por personas incapaces.

Figura 7. Imagen del proceso de elaboración de uno de los libros de artista. Croché realizado por Luzia Simões.



Fuente: fotografía de Ana Lira.

Mientras exploraba los procesos de regionalización del Nordeste, pude comprender la centralidad de la memoria en el proceso de invención de este territorio. Ésta funcionó como un elemento bisagra que ajustó los procesos de significación nacional —el conjunto homogéneo de signos y símbolos que la definen— y los de producción visual, discursiva y afectiva de la región Nordeste. Albuquerque Junior (2011) señala que por medio del “dispositivo de las nacionalidades”, el sujeto-nación, encarnado en la subjetividad mestiza, pretendía eliminar las múltiples y complejas realidades de las diferentes áreas de Brasil. Para este autor, el recorte regional

Participa de lo que podríamos llamar dispositivo de nacionalidades, o sea, el conjunto de reglas anónimas que pasa a regir las prácticas y los discursos en Occidente desde el final del siglo XVIII y que impone a los hombres la necesidad de tener una nación, de superar sus vinculaciones localistas, de identificarse con un espacio y un territorio imaginarios delimitados por fronteras instituidas históricamente, por medio de guerras o convenciones, o incluso artificialmente. (Albuquerque Junior, 2011, p. 61)

La memoria fue utilizada por tales dispositivos, con el propósito de generar un único relato histórico que inspirara la creación de un futuro mejor, basado en posicionamientos profundamente tradicionalistas y con perspectivas desarrollistas o civilizatorias. Ese “nuevo regionalismo” integró el folclore (sobre todo la música y la danza), las historias épicas (las revueltas de los *cangaceiros*), las fes-

tividades (fiestas juninas, carnaval), la literatura (con figuras tan relevantes como Euclides da Cunha o Guimarães Rosa) o la pintura (el Realismo del siglo XIX y posteriormente, el Modernismo de la primera década del XX), según Albuquerque Junior (2011). Es decir, la memoria, como dispositivo identitario, instituyó el espacio regional que entroniza aquellas producciones culturales protagonizadas únicamente por varones.

Sin embargo, la memoria en *TERRANE* es distinta. Nos habla de las prácticas de las mujeres: el cuidado del cuerpo-territorio, la familia y el territorio-tierra (el agua, la agricultura, el bioma, los periodos de sequía, la farmacia viva -plantas curativas-, las rocas, las raíces, los fogones agroecológicos, las cisternas). Esas memorias nos cuentan de los vínculos afectivos en el fluir de los distintos espacios; nos muestran que efectivamente no existe un adentro-afuera o un doméstico-público; problematizan las relaciones de poder que conforman cualquier demarcación espacial, pues, *devenir con* el mundo significa generar alianzas expandidas en una multiplicidad de planos espaciales y velocidades de afectación. La memoria en *TERRANE* nos revela que construir cisternas, crear un libro de artista, escribir un libreto de instrucciones, producir una fotografía, dar un curso de formación o alimentar a lxs hijxs son parte de la misma historia. Siempre pensé que los relatos contados por mujeres nada tenían que ver con las “grandes narrativas” de la pintura o la literatura. Sin embargo, me equivoqué. Durante el proceso de esta investigación fui comprendiendo las conexiones (las operaciones de poder) que se dan entre ambas narrativas, puesto que las memorias de las mujeres se encuentran en la base (sosteniendo y siendo invisibilizadas) de las estructuras de aquellos “grandes relatos”. La perversión es mayor cuando entendemos que la relación es necesariamente de coexistencia y codependencia, como nos ha enseñado Silvia Federici (2004), entre otras maestras. En este sentido también considero *TERRANE* un proceso creativo feminista y descolonial.

Figura 8. Proceso de creación de uno de los libros de artista.



Fuente: fotografía de Ana Lira.

El libro de la artista entreteje un croché de imágenes y palabras que cuentan los procesos personales de vida de estas mujeres. Dona Lourdes comparte sus primeros comienzos en la construcción de cisternas y el camino que la llevó a convertirse en instructora (experiencia contada en la carta de la Figura 5). Este relato individual es a su vez colectivo, puesto que cuenta los primeros inicios del desplazamiento sexo-social de las mujeres frente a las estructuras del patriarcado colonial nordestino. Historias que quedaron excluidas de la memoria de los dispositivos de nacionalidades en el proceso de formación de la región Nordeste:

Llegó allí con Vicente Cariri y dijo así “Don Vicente, ¿el señor confía en una mujer para realizar su cisterna?”. Él dijo “João, yo confío, pues la mujer tiene más habilidades que el hombre, trabaja con más cariño y tal vez la cisterna acabe mejor hecha”. (...) Su cisterna, hoy, nunca tuvo ninguna filtración, nunca tuvo ninguna grieta y la cisterna todavía está allí, linda, perfecta y maravillosa. Después pasamos para hacer otra en la casa de al lado. Después surgió una plaza para ir a Caruarú para participar de un curso de instructora. Entre diez hombres *pedreiros*, yo era el número once. Era la única mujer en medio de todos esos hombres. Entonces, yo pasé el curso de instructora. En ese momento comenzó Ceará, Rio Grande do Norte, Sergipe... se comunicaban con la Casa da Mulher do Nordeste, me mandaban llamar y yo iba para ya, construía tranquilamente y enseñaba. En Ceará hay más de 80 mujeres *pedreiras* que pasaron por mi mano. Allí, en ese asentamiento hay más de 80 cisternas que yo construí con esas mujeres.

Sin duda Dona Lourdes es una figura destacada en la(s) historia(s) de las prácticas de las mujeres del Sertão do Pajeú y del semiárido Nordeste. *TERRANE* cuenta su historia; reconoce el proceso de transformación subjetivo (político) de esta mujer en el contexto de la comunidad. En efecto, las dinámicas de valorización de la región de las prácticas de esas mujeres han sido construidas entre todos los espacios que interactúan, por medio de las instituciones que ellas mismas crearon y de las cuales Ana Lira también hoy en día es parte. En este otro relato, la artista expone la relevancia del legado de Dona Lourdes (ver Figura 6):

Había oído hablar de dona Lourdes en la investigación que comencé a hacer en 2013. Las comunicadoras de Rio Grande do Norte se acordaban de ella con mucho cariño, me contaron sobre otros cursos suyos en la región, que ayudaron a fortalecer colectivos y redes. Algunas de estas permanecen hasta hoy, desarrollando proyectos semejantes. En ciertas regiones, su nombre es mencionado como una persona que marcó generaciones. Dona Lourdes existía en mi imaginario antes incluso de soñar que yo podría conocerla. (...) Por eso, cuando llegué a Pajeú y me vi enfrente de ella, yo apenas podía creer en este regalo que el universo me estaba dando.

Figura 9. Associação de Mulheres da Vila das Mulheres Pedreiras. Archivo personal.



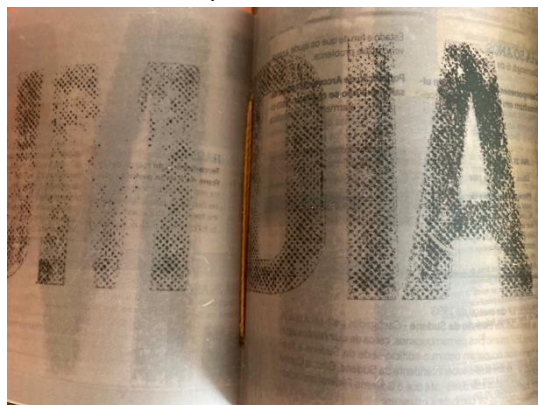
Fuente: <https://cutt.ly/a0rlpXz>

El proceso de “invención” de la sequía por parte de las élites de la nación (durante la regionalización del Nordeste y por tanto la subalternización de su territorio) también aparece materializado en los libros de la artista (ver Figura 10). Ana Lira quiso representar la llamada *Indústria da Seca* en un pequeño libro de color gris que contiene serigrafías de artículos de prensa sobre el *sertão* o el Nordeste. Durante la dictadura cívico-militar (1964-1986), una de las estrategias del poder fue crear el concepto *Indústria da Seca* para acoger una serie de políticas públicas, que teóricamente contribuirían a paliar las condiciones sociales de las comunidades de la región. La expresión fue usada por primera vez en la publicación de Antônio Callado “Os industriais da seca e os “Galileus” de Pernambuco: aspectos da luta pela reforma agrária no Brasil” (1960).

Ana Lira: El término “Industria de la Sequía” fue creado durante la dictadura militar y fortaleció la idea de que el Nordeste era una región de personas incompetentes, dependientes de tutela del estado -y eso nos supone amenazas e insultos hasta los días de hoy. Lo que ocurre es, que, en verdad, los recursos para la región, esos años, fueron todos desviados o robados, incluso con el fin de hacer rehenes electorales a las personas de la región. Las obras no se realizaron, los proyectos no fueron ejecutados y, cuando llegaba la época de las elecciones, del norte de Minas Gerais a Ceará, comenzaba una persecución de los políticos a los residentes locales y agricultores, pidiendo el voto a cambio de un camión de agua. (Lira y Marugán, 2019, p. 9)

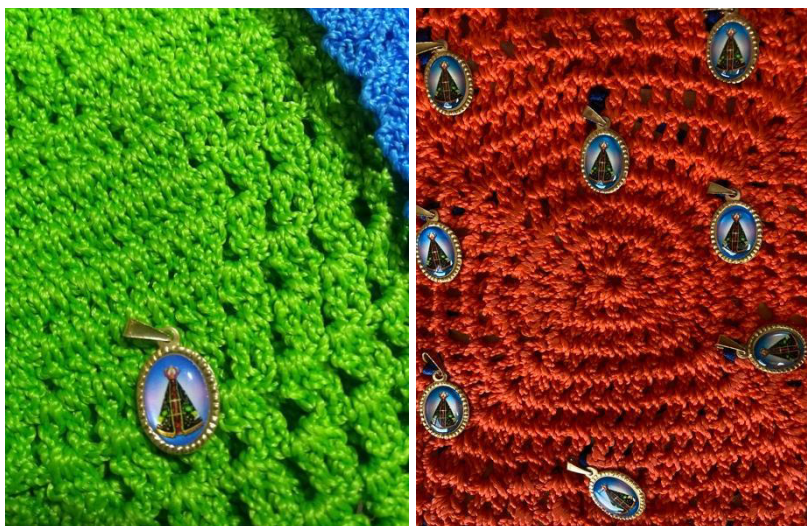
A esta parte de la historia se le da su justo tamaño en el libro: una pequeña publicación de difícil lectura por el color de sus hojas. La artista cuenta que la tonalidad grisácea apela a los llamados *anos de chumbo* (años de plomo) durante la dictadura cívico-militar, momento en el que surgió la noción de industria de la sequía. El 18 de diciembre de 1968, el gobierno militar en ciernes promulgó el Acto Institucional No. 5 (AI-5) con el que se suspenderían todas las garantías constitucionales de ciudadanía hasta nuevo aviso. Este periodo, que duró aproximadamente hasta 1975, es conocido como los años de plomo, debido a las historias de persecución, exilio, violencia, desaparición, tortura y muerte que marcaron profundamente a la sociedad brasileña.

Figura 10. Detalle del libro de artista realizado por Ana Lira en diálogo con Lourdes da Silva, Luzia Simões y Cláudia Oliveira



Fuente: elaboración propia.

Figura 11. Detalle del proceso de elaboración de uno de los libros de artista.



Fuente: fotografía de Ana Lira.

En medio del libro hay una pieza de croché hecha por Luzia Simões y yo coloqué algunas imágenes pequeñas de Nossa Senhora da Aparecida, que es la patrona de Brasil y la de la región donde viven las *pedreiras*. Es una santa negra. A partir de eso yo hice una investigación de diversas diosas, diversas entidades asociadas a las mujeres en diferentes partes del mundo y descubrí que tanto Nossa Senhora da Aparecida como otras diosas eran paganas, estaban relacionadas con los ciclos de la tierra, con los procesos de formación de la noción de lo femenino, en los procesos de concepción y que, con el avance de las religiones católicas en el mundo y sus derivadas, fueron recibiendo otros ropajes católicos. Se les asociaba a todos los procesos de creación, fecundidad y producción de ese imaginario de la tierra como creadora. Incluso diosas que no tenían la figura de mujer, diosas animales o diosas que transitaban entre lo masculino y lo femenino (Lira, 2020).

En *TERRANE* encontramos tejidos de croché con memorias, colectividades, alianzas, religiosidades y saberes. Si bien pareciera que la relación entre esta práctica y la feminidad es algo dado naturalmente, es posible rastrear los procesos históricos en los que ambos fenómenos se articularon según los intereses del poder patriarcal de cada contexto. El canon moderno-colonial del arte, en su proceso de nombrar (diferenciar, separar) lo que es arte de lo que no, relegó la práctica del tejer a la categoría de “arte menor” por su íntima relación con la condición femenina del sujeto ejecutante. La pieza de croché de *TERRANE* es un modo de poner en valor esta práctica, una manera de resignificar la figura del artista y afirmar ese lugar de poder en el circuito internacional del arte contemporáneo por el que los libros de artista circulan. Así mismo, la pieza de croché presenta el sincretismo religioso característico del *sertão*: en distintas caras de la misma medalla se imprimieron las imágenes de la virgen de Nossa Senhora da Aparecida y de entidades divinas de distintas tradiciones, como Isis, Sara kali, Madalena, Oxum, Divina Pastora, Virgen Negra de Orapa, Donji Kraljewe, etc. Las memorias de este álbum familiar develan las encrucijadas religiosas entre distintas tradiciones, conformadas en los flujos históricos del territorio-tierra-región. El sincretismo impreso en las medallas nos cuenta de la vida del semiárido, nos habla de la religiosidad de sus comunidades como un quehacer más de ese *devenir* con un mundo enmarañado. El *sertão* es integrador; la departamentalización de prácticas y saberes pertenece al dúo colonial/colonialidad.

En el catolicismo vivenciado en el Sertão, ser devoto de un santo es reafirmar que el mundo tiene sentido, o mejor, que la vida está inserta en una compleja tesitura de protectores y protegidos. Más allá de eso, ser devoto es, también, componer o improvisar tácticas de supervivencia. En ese sentido, esa experiencia religiosa es, en alguna medida, una de las formas por las cuales los fieles buscan resolver los más variados problemas del cotidiano, una de las maneras de enfrentar las agruras y los desafíos colocados por el vivir. En este sentido, vale la pena recordar que “el milagro popular es la muestra de los efectos simples de intercambios de fidelidades mutuas entre el sujeto y la divinidad...”. (Sousa Santos, 2014, p. 109)

5. Consideraciones finales

Este análisis me conduce a pensar ¿de qué maneras se revela lo inacabado en *TERRANE*?

Pues, se trata del modo en el que el proceso creativo excede la dimensión artística, para integrarla radicalmente en los procesos de producción de vida de las mujeres del semiárido. No consiste apenas en un movimiento estratégico crítico contra el canon moderno-colonial del arte, como inicialmente consideré. *TERRANE* esparce los límites de lo artístico. Se trata de una propuesta de afirmación de mundo, que, en su esencia, incorpora la práctica artística de entre tantas otras. De ahí que Ana Lira considere que los procesos de construcción de cisternas de las mujeres *pedreiras* sean arte. Por eso, alimentar a lxs hijxs, almacenar el agua, cuidar de la Caatinga, tejer croché, cocinar, edificar cisternas, fotografiar o rezar son quehaceres que pertenecen al mismo relato. En este sentido,

la infinitud del proceso creativo se devela en la creación de vínculos afectivos (que son políticos) entre las mujeres *pedreiras*, la artista, el agua y el bioma la Caatinga. La dimensión política también se identifica en los modos de generar esas alianzas: el proceso de desconstrucción de la figura del fotógrafo documentalista tradicional (el lugar de poder ocupado por la artista inicialmente); la metodología del acompañamiento: una práctica orientada según una ética (feminista y descolonial) de respeto, responsabilidad, negociación y disponibilidad para la realización de todo tipo de tareas no restringidas al quehacer artístico; la honestidad necesaria para asumir que ella no era imprescindible en la elaboración de una narrativa *otra* del semiárido. El relato de *TERRANE*, tal y como es producido, sólo podía ser desde lo colectivo o en caso contrario, sería un proyecto distinto. Y más aún, la colectividad de *TERRANE* no se constituye únicamente de mujeres, también del agua, el bioma y el *sertão* como un todo. Entre los flujos de ese entramado de vidas se da lo inacabado.

La artista Ana Lira llevó a cabo un proceso de dismantelamiento de las relaciones de poder que definen la figura del fotógrafo documentalista tradicional para, a partir de ahí, decidir conjuntamente con las mujeres *pedreiras* —Dona Lourdes da Silva, Dona Luzia Simões y Cláudia Oliveira— de qué maneras contar una de las narrativas del *sertão*. Dicha narrativa funge como una historia *otra* relatada por sus protagonistas y basada en experiencias propias y plurales, que por su mismo potencial enfrentan los estereotipos de la regionalización. Sin desarmar ese lugar de poder, sin la creación de un vínculo afectivo entre todas las mujeres-el agua-la Caatinga-el territorio y sin la comprensión sensible de que la existencia tiene un fundamento comunitario (común-unitario) y ancestral, este proceso creativo no se hubiera materializado del mismo modo.

La metodología del acompañamiento de la artista incluye, en sí misma, la noción de proceso y una producción de presencia que teje lo afectivo más allá de la práctica artística en sí. Esto significa llevar a cabo cualquier tipo de tareas involucradas con el cuidado personal, familiar, laboral y territorial de las mujeres. Así, las fronteras de la disciplina visual se derrumban en aras de convertirse en un quehacer más de esa común unidad de la que es parte el proyecto. Sin el desplome de ese muro no hay *TERRANE*. De ahí que, en el devenir del proceso, se aprecie que nadie habla por nadie. La polifonía de voces se manifiesta en todos los detalles del libro de artista: el punto croché de Doña Luzia, los diálogos de las *cisterneiras* interpuestos a las instrucciones del libreto del curso de formación, las serigrafías grisáceas de una prensa que inventó la noción de Industria de la Sequía para el mantenimiento del lucro de las élites, la producción visual de la artista y las fotos de los álbumes familiares de Dona Lourdes da Silva, Dona Luzia Simões y Cláudia Oliveira.

Las decisiones estructurales de accesibilidad al libro de artista conllevan maniobras de visibilidad y ocultación (como forma de cuidado) de los materiales aportados por las *pedreiras* (fotos, relatos escritos, pequeños objetos). Esto revela una ética de la práctica artística, guiada por un respeto y compromiso con estas tres mujeres y sus comunidades, y con su propia praxis como fotógrafa. La

estructura del libro desvela la honestidad de una comprensión de los límites de la práctica fotográfica, de una cámara en proceso de aproximación, pero que, aun así, continúa siendo externa. Una honestidad, gracias a la cual pudo desarticular su lugar de poder por el hecho de saberse prescindible en la creación de ese relato. Y que, finalmente, abrió la posibilidad de producir una narrativa colectiva y descolonial del *sertão*, capaz de enfrentar los procesos de estereotipación, implícitos en la dialéctica de poder nación-región. Además, pudo expandir los contornos de la disciplina artística.

La decisión de Ana Lira de trabajar con procesos creativos supone un cuestionamiento profundo de los mandatos del canon moderno institucional del arte. Lo considero profundo en el sentido de desestructurar todos y cada uno de los imperativos del proceso colonial de canonización de la práctica artística. Éste, fundamentalmente, se dedicó a disgregar el quehacer poético de los flujos vitales de creación colectiva, cotidiana y ancestral, al reducir el arte a un objeto material y, así, encerrarlo en una vitrina o una pared blanca de un espacio privatizado. Cuando Ana Lira presenta *TERRANE* en un museo mientras enuncia que las construcciones de cisternas son procesos creativos y, por ende, las mujeres *pedreiras* son también artistas, contribuye a sanar (reparar, regenerar, cuidar y recuperar) la herida de una grieta colonial que sustituyó el *con* por el *en*. Esto supuso una inevitable pérdida de vitalidad, que conllevó la reducción del arte a un ejercicio individual, productivista, utilitario y capitalista al servicio de las elites dominantes.

Una declaración de este tipo en el marco del museo, al ser la institución artística portadora de los valores de la nación moderna, implica, por un lado, un descentramiento de la figura principal del creador: el artista varón, singular, genio, occidentalizado y con capital cultural; por otro, desestabiliza la institución museo como el único espacio expositivo por excelencia de exhibición de arte. Además, afirmar que la construcción de cisternas son procesos creativos trae consigo la desacralización de la obra de arte —exclusiva y original—, distanciada de los objetos de la vida-mundo. Más aún, se trata de un desmantelamiento de las operaciones de poder (las complicidades entre arte y colonialidad) constitutivas del universo estereotipado de la nación, que definieron la localización social de cada *lugar de fala*. Esta maniobra, a su vez, conlleva un cuestionamiento del sujeto (como grupo social) beneficiario de los derechos de ciudadanía, heredados simplemente por pertenecer al legado histórico de la blanquitud colonial. Además, ese movimiento desarticulador de las artimañas del saber/poder, propias del dúo moderno canon/nación, de cierta forma es deudor de la estela de rebeldías lunares, que llevaron a las *pedreiras* a resquebrajar los cimientos de la sociedad patriarcal nordestina a partir de problematizar el *locus* social impuesto a las mujeres por su condición sexo-genérica. Por todo esto, considero el proceso de creación de *TERRANE* feminista y descolonial.

Referencias

- Albuquerque Júnior, D. M. (2011). *A invenção do Nordeste e outras artes*. Cortez.
- Bispo dos Santos, A. (2015). *Colonização, Quilombos. Modos e significados*. Universidad de Brasília, CNPQ y INCT.
- Cejas, M. (2016). *Feminismo, cultura y política. Prácticas irreverentes*. Universidad Autónoma Metropolitana – Xochimilco.
- Cejas, M. I. (2020). *Feminismo, cultura y política. El contexto como acertijo*. Ítaca.
- Espinosa Miñoso, Y., Gómez Correal, D. y Ochoa Muñoz, K. (2014). Introducción. En Espinosa Miñoso, Y., Gómez Correal, D. y Ochoa Muñoz, K. (Eds.), *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala* (pp. 13-40). Popayán.
- Federici, S. (2004). *Calibán y la Bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de Sueños.
- Garzón Martínez, M. T. (2018). Defender Fantasía: Hacia un modelo de crítica cultural feminista. *Ístmica*, (22), 77-99. <https://doi.org/10.15359/istmica.22.5>
- Grossberg, L. (2017). Stuart Hall: diez lecciones para los estudios culturales. *Intervenciones en Estudios Culturales*, (4), 25-37.
- Grossberg, L. (2009). El corazón de los estudios culturales: contextualidad, construccionismo y complejidad. *Tábula Rasa*, (10), 13-48.
- Hall, S. (2010). *Sin Garantías*. Envión.
- Hall, S. (2011). *La cultura y el poder. Conversaciones sobre los cultural studies*. Amorrortu.
- Krenak, A. (2019). *Ideias para adiar o fim do mundo*. Companhia das Letras.
- Lira, A. y Marugán, P. (2019). TERRANE. *Cadernos de Subjetividade*, (20), 6-19.
- Martin Alcoff, L. (2016). Uma epistemologia para a próxima revolução. *Sociedade e Estado*, 31 (1), 129-143.
- Minh-Ha, T. (1991/2015). Questões de imagen e política. En Maia, C. y Felipe Flores, L. (Eds.), *O cinema de Trinh T. Minh-Ha*. Gráfica O Lutador.
- TED. (2009, octubre 7). *Chimamanda Ngozi Adichie: The danger of a single story* [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg>
- Presentación de *TERRANE* de Ana Lira. Museo Universitario del Chopo-UNAM [<https://www.facebook.com/MuseodelChopo>]. Facebook. Recuperado diciembre 7, 2022, de <https://www.facebook.com/watch/live/?v=2541345996185771>
- Restrepo, E. (2009). *Antropología y estudios culturales: distinciones, tensiones y confluencias*. <https://cutt.ly/N0rlAjT>

Sontag, S. (2008). *Sobre la fotografía*. Random House Mondadori.

Sousa Rios, K. (2014). *Isolamento e poder. Fortaleza e os campos de concentração na seca de 1932*. Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará.

AUTORA

Paola María Marugán Ricart. Doctora en Estudios Feministas por la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco (UAM), México. Maestra en Arte y Cultura Contemporánea por el Instituto de Artes de la Universidad del Estado de Río de Janeiro (UERJ), Brasil. Licenciada en Filosofía y Letras por la Universidad de Valencia (UV), España. Actualmente se encuentra trabajando como investigadora independiente.