

Cómo citar este artículo en Chicago: Sánchez, Carolina. "La represa es una forma de frontera. Una noción de memoria histórica ambiental a partir de la obra de Carolina Caycedo". *Escritos* 32, no. 68 (2024): 1-19.
doi: <http://doi.org/10.18566/escr.v32n68.a08>

Fecha de recepción: 10.07.2023

Fecha de aceptación: 28.11.2023

La represa es una forma de frontera. Una noción de memoria histórica ambiental a partir de la obra de Carolina Caycedo

The dam is a form of border.

A notion of environmental historical memory in the work of Carolina Caycedo

Carolina Sánchez¹ 

RESUMEN

En este artículo se analiza un conjunto de obras sobre ríos y represas que pertenece a la serie titulada *Represa / Represión* (2012-) de la artista colombiana Carolina Caycedo. La pregunta de la que se ocupa esta investigación es ¿cómo las estrategias estéticas de estas obras identifican los problemas socio-ecológicos generados por las represas y contribuyen a articular imaginarios políticos de sostenibilidad? El argumento principal es que las obras de Caycedo sobre el río Yuma o Magdalena contribuyen con la construcción de una memoria histórica ambiental, a partir de saberes populares, campesinos y cosmovisiones indígenas. Con este fin, este texto caracteriza el problema de las represas a partir de los conceptos de 'extractivismo', de Macarena Gómez-Barris, y 'desterritorialización', de Rob Nixon, para luego realizar un recorrido por las obras de la artista, de cuyo análisis se va construyendo una caracterización de la memoria histórica ambiental de un segmento del río Yuma. El marco conceptual del trabajo incluye las nociones de 'seres-tierra', de Marisol de la Cadena y 'territorio', de Arturo Escobar, así como 'memoria de los ríos', de Kristina Lyons. La metodología se basa en el análisis conceptual y técnico de las piezas de Caycedo en el marco interdisciplinar de las humanidades ambientales. El análisis concluye que las obras de Caycedo generan espacios de memoria histórica ambiental desde perspectivas transnacionales y, en estos espacios de encuentro que constituyen las obras, se relacionan y rearticulan los extremos de falsos antagonismos como naturaleza/cultura, humano/no humano y ciencia/arte.

Palabras clave: Agencia no humana; Desterritorialización; Memoria histórica ambiental; Ríos; Represas.

1 Doctora en Literatura y Estudios Culturales Latinoamericanos por la Universidad de Rutgers, New Brunswick. Co-editora de la Plataforma Latinoamericana de Humanidades Ambientales, Colombia. Correo electrónico: cs1374@scarletmail.rutgers.edu



ABSTRACT

This text analyzes a series of works about rivers and dams by artist Carolina Caycedo entitled *Be Dammed*. (2012-present). The main question this research addresses is how do the aesthetic strategies of these works identify the socio-ecological problems generated by dams and contribute to articulate political imaginaries of sustainability? The main argument is that Caycedo's works on the Magdalena or Yuma river contribute to the construction of an environmental historical memory based on popular knowledge, peasants and indigenous cosmovisions. To this end, this text characterizes the problem of the dams based on Macarena Gómez-Barris notion of extractivismo, Rob Nixon's concept of deterritorialization, and then it embarks on a journey through the artist's works, from whose analysis a characterization of the environmental historical memory of a segment of the Magdalena or Yuma River is constructed. The conceptual framework of the work includes the notions of earth-beings by Marisol de la Cadena and territory by Arturo Escobar, as well as the memory of the rivers by Kristina Lyons. The methodology is based on the conceptual and technical analysis of Caycedo's art pieces within the interdisciplinary framework of Environmental Humanities. The analysis concludes that Caycedo's works generate spaces of environmental historical memory from transnational perspectives and in these spaces of encounter that constitute the works, the extremes of false antagonisms as nature/culture, human /non-human and art/science and are related and rearticulated.

Keywords: Non-human Agency; Deterritorialization; Environmental Historical Memory; Rivers; Dams.

La obra *Mi linaje femenino de la lucha medioambiental* (2019)^{2,3} de la artista colombiana Carolina Caycedo, consiste en un banner que tiene alrededor de 150 retratos en dibujados de lideresas ambientales de distintas geografías. Entre los retratos en blanco y negro se encuentran la activista hondureña Berta Cáceres y la pescadora artesanal colombiana Zoila Ninco. A pesar de encontrarse en distintas geografías latinoamericanas, estas mujeres comparten un problema regional: la construcción de represas por parte de multinacionales en sus territorios amenaza con extinguir el río y, con ello, la supervivencia del territorio y las comunidades a las que ambas mujeres pertenecen. Berta Cáceres fue asesinada en 2016, por defender el Río Gualcarque, lugar sagrado de los lenkas, de la construcción de una represa hidroeléctrica por parte de la multinacional Agua Zarca. Mientras que Zoila Ninco, como lo registra Caycedo en su trabajo documental, es afectada por la construcción de la hidroeléctrica El Quimbo, en el río Yuma o Magdalena, en Huila. La construcción de la represa amenaza con extinguir la posibilidad de pescar en el río, que es la fuente de alimento y trabajo de su familia. La obra artística de Caycedo articula distintos territorios a través de la investigación y la reflexión sobre la defensa de los ríos frente a los problemas ambientales generados por represas. En este artículo defino algunas características de la memoria histórica medioambiental, a partir de las obras *Yuma, o la tierra de los amigos* (2014) y *Cosmotarrayas* (2016).

2 Agradezco a la artista Carolina Caycedo el permiso otorgado para incluir las imágenes de sus obras en este artículo.

3 Carla Acevedo-Yates. *Carolina Caycedo. From the Bottom of the River* (Chicago and Chicago: Museum of Contemporary Art Chicago and DelMonico Books, 2020), 92-93.

Figura 1. Mi linaje femenino de la lucha medioambiental



Nota. Carolina Caycedo, 2019. *Banner* de algodón impreso; 165 × 635 cm (65 × 250 in.), Museo de Arte Contemporáneo de Chicago⁴.

En el contexto del arte contemporáneo, la obra de Caycedo se sitúa en diálogo tanto con el arte ecológico como con el arte conceptual latinoamericano. El arte ecológico, como señala la historiadora María de los Ángeles de Rueda, surge a mediados del siglo XX y se caracteriza por la disolución de la polaridad entre arte y naturaleza, mediante acciones o experiencias estéticas en las que “bien la escultura se instala en un fragmento natural, bien los espacios del paisaje se convierten en objetos artísticos, frecuentemente con alguna intervención sobre su estado”⁵. Este tipo de obras exploran las relaciones entre sujetos, objetos y territorios. En el contexto del arte contemporáneo, la obra de Caycedo es cercana al movimiento neoconcreto brasileño y a figuras como Hélio Oiticica, Lygia Pape y Cecilia Vicuña. Las obras de estas artistas son espacios donde lo poético se relaciona con lo político, como señala la curadora Pilar Tompkins Rivas⁶. Estas artistas desarrollan un énfasis en la materialidad y en las texturas, como se ve en la presencia de distintos tipos de telas y tejidos en sus obras, que construyen estéticas en las que se destacan las activaciones del sentido del tacto.

En el campo del arte colombiano, la obra de Caycedo se inscribe en una tradición de artistas que aborda la violencia político-ambiental como José Alejandro Restrepo, Edinson Quiñones, Wilson Díaz y, en el caso de la violencia relacionada con el agua, Clemencia Echeverry. Algunas características particulares

4 Pilar Tompkins (Curadora), “Carolina Caycedo: From the Bottom of the River Audio Experience”, Museum of Contemporary Art Chicago. <https://mcachicago.org/publications/audio/2020/carolina-caycedo-from-the-bottom-of-the-river-virtual-gallery>

5 María de los Ángeles Rueda, “Artes y paisajes: entre la representación y la intervención”, *Laboratorio de Investigaciones del Territorio y el Ambiente (LINTA)* (2001): 39. <https://digital.cic.gba.gob.ar/items/2a71e8e6-a508-4dd2-9785-2aa418680f79>

6 Tompkins, *Carolina Caycedo*, 80.

de la obra de Caycedo son las decisiones estéticas de incluir explícitamente los archivos a partir de los que están realizadas las obras, hacer trabajo de campo en comunidades ribereñas e incluir aspectos de estos procesos en sus obras. Asimismo, se destaca el carácter transnacional de su obra que mapea los problemas en los ríos relacionados con las represas en varias geografías, en particular de las Américas. También, su trabajo se caracteriza por las conexiones explícitas con movimientos y líderes ambientales que aparecen en sus obras.

La serie de obras que Caycedo titula *Represa / Represión* (en español) o *Be Dammed* (en inglés) hace parte de un proceso de investigación que la artista empezó en el 2012 y se ocupa de los problemas ambientales generados por las represas en los ríos colombianos. Entre sus piezas se encuentran la videoinstalación *Los españoles la llamaron Magdalena, pero los indígenas la llaman Yuma* (2013). En esta obra la artista contrasta la perspectiva unilateral de contención que impone la represa, con la agencia del río y su capacidad de flujo libre. La foto-instalación *Yuma, o la tierra de los amigos* (2014) se compone de retratos del río, hechos a partir de imágenes satelitales, en las que se ven los cortes y daños generados al territorio por la imposición de las represas, así como los esfuerzos del río por mantener sus cauces. A esta serie pertenecen también las *Cosmotarrayas* (2016), que son esculturas compuestas de redes de pesca y hacen alusión a las cosmovisiones de los habitantes locales y sus perspectivas campesinas, indígenas, afro y populares. Este corpus de trabajo me lleva a la pregunta ¿cómo las estrategias estéticas de estas obras identifican los problemas socio-ecológicos generados por las represas y contribuyen a articular imaginarios políticos de sostenibilidad?

Argumento que las obra-archivo de Caycedo promueven una memoria histórica ambiental necesaria para transiciones políticas y energéticas que se propone la sostenibilidad socio-ambiental y la defensa de los ríos y sus comunidades. Esta memoria es una *praxis* basada en las cosmovisiones y el trabajo de campo con las comunidades que defienden los ríos. Como lo veo, los trabajos de esta artista contribuyen a la articulación y comunicación de esta memoria ambiental, a partir de estrategias estéticas como las comparaciones y los cambios de perspectivas y de escalas visuales de los distintos agentes humanos y no humanos que intervienen los territorios. Entre estas estrategias está también la incorporación de aspectos del trabajo comunitario en sus obras. Según este análisis, la memoria histórica ambiental se compone de tres elementos. El primero es un reconocimiento de que el río, como uno de los agentes del territorio, es un agente político que tiene memoria. El segundo elemento es una reflexión sobre el entramado de interdependencias de distintas especies que conforman el territorio rivereno o qué es un río desde perspectivas comunitarias. Y el tercer elemento es el carácter transnacional de este tipo de memoria.

Represa / Represión (2012-), de Caycedo, surgió a partir de los problemas socioecológicos causados por la construcción de la represa hidroeléctrica El Quimbo, la primera represa hidroeléctrica colombiana propiedad de una transnacional (Emgesa), y una de las 17 represas diseñadas en el marco del Plan Maestro de Aprovechamiento del Río Magdalena. La obra de Caycedo contiene una serie de denuncias sobre los daños políticos y ambientales que generan las represas, pero también sobre cómo éstas invisibilizan y silencian a las comunidades y los territorios, material y simbólicamente. La represa de El Quimbo, que era una promesa de desarrollo, según la multinacional y los gobiernos de los expresidentes Uribe y Santos que la apoyaron, es un obstáculo para el crecimiento económico de la región. Como han denunciado la Asociación de afectados por el proyecto hidroeléctrico El Quimbo (Asoquimbo) y el Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC), la represa ha generado las siguientes pérdidas:

El proyecto es el más grande de Enel en toda América Latina, con una inversión cercana a los 1200 millones de dólares. Para su realización fue necesaria la inundación de 8586 hectáreas, una parte de las 35.000 que el Gobierno le regaló a la empresa en 2008 al declararlas como “utilidad pública” para darle poder de expropiación. La hidroeléctrica significó el fin de la producción agrícola de las zonas inundadas, que generaban más de 32.000 millones de pesos; modificó los climas de la zona acabando con cultivos aledaños y afectó notablemente la pesca, desplazó 4678 familias de las 35.000 hectáreas que recibió, inundó 78 áreas de interés arqueológico y destruyó 842 hectáreas de bosque de ribera”⁷.

Estas son algunas de las represiones a gran escala que generan las represas y a las que alude el título de la obra de Caycedo. Además, la represa limita el flujo del río Yuma en su nacimiento y esto genera un gran impacto, debido a que el río conecta la costa Caribe con el interior de Colombia y otros países de la región andina. Este río atraviesa 11 de los departamentos más poblados de Colombia, donde vive el 80% de la población y se produce el 85% del PIB nacional⁸. Desde un punto de vista ambiental, la represa afectó la agricultura y las comunidades que se sostenían de la pesca artesanal obligándolas a desplazarse. El desplazamiento se debe también a que el río está bajo amenaza por la contaminación y la deforestación. Esta última contribuye a las inundaciones de pueblos enteros en las temporadas de lluvia.

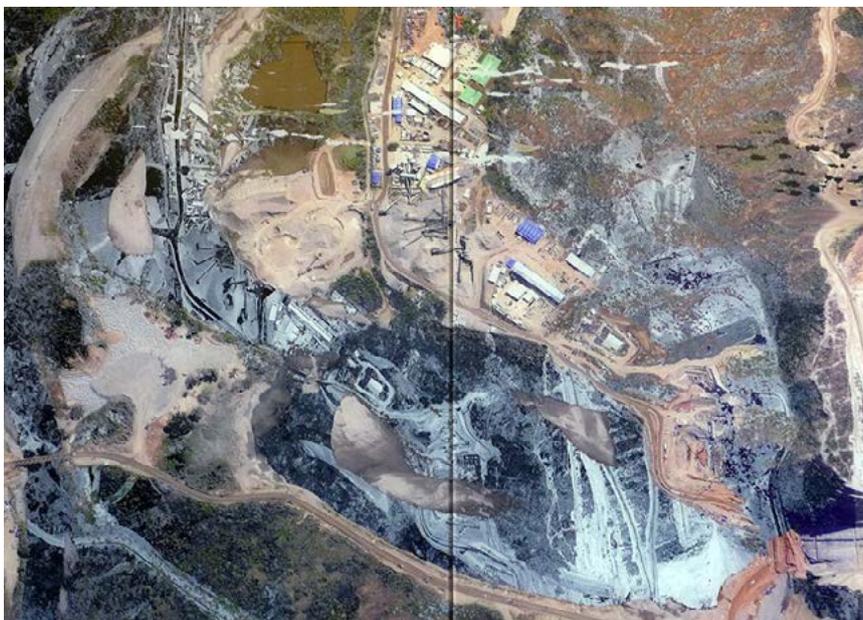
El análisis de la obra de Caycedo que desarrollo en este texto parte de una caracterización del problema de las represas a partir de los conceptos de ‘extractivismo capitalista’, de Macarena Gómez-Barris⁹ y de ‘desterritorialización’, de Rob Nixon¹⁰. Las bases teóricas de este trabajo también comprenden las nociones de ‘agencia política de los no humanos’, de Marisol de la Cadena¹¹, los trabajos sobre ‘memoria de los ríos’, de Kristina Lyons¹², y la noción de ‘territorio’, de Arturo Escobar¹³. A partir de estas bases conceptuales desarrollaré un recorrido analítico por las obras de la serie *Represa / Represión*, de Carolina Caycedo, para proponer una interpretación de estas obras como dispositivos de una memoria histórica ambiental transnacional. Este artículo se inscribe en el campo de las humanidades ambientales, en particular en la intersección entre los estudios culturales y el giro ontológico o las ontologías políticas. Y la metodología de trabajo consiste en el estudio conceptual de las obras, a la luz de los problemas ambientales y el análisis formal de los trabajos artísticos de Caycedo.

-
- 7 Consejo Regional Indígena del Cauca, “El Quimbo: Más Problemas Que Energía”, *CRIC*, 30 de junio de 2016 <https://www.cric-colombia.org/portal/el-quimbo-mas-problemas-que-energia/>
 - 8 Guardianes del Agua, “Nuestro Río Magdalena”. *Sociedad de Acueducto, Alcantarillado y Aseo de Barranquilla S.A. E.S.P.*, 1 de febrero de 2004. <https://web.archive.org/web/20040201213136/http://guardianes.aaa.com.co/magdalena.htm>
 - 9 Macarena Gómez-Barris, *The Extractive Zone. Social Ecologies and Decolonial Perspectives* (Durham: Duke University Press, 2017).
 - 10 Rob Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor* (Cambridge and London: Harvard University Press, 2011).
 - 11 Marisol de la Cadena, “Cosmopolítica indígena en los Andes: reflexiones conceptuales más allá de la «política»”, *Tabula Rasa*, no. 33 (2020): 273-311. <https://doi.org/10.25058/20112742.n33.10>
 - 12 Kristina Lyons, “Ríos y reconciliación profunda: la reconstrucción de la memoria socioecológica en tiempos de conflicto y «transición» en Colombia”, *Maguaré*, vol. 33, no. 2 (2019): 209-245. <https://doi.org/10.15446/mag.v33n2.86201>
 - 13 Arturo Escobar, *Sentipensar con la tierra* (Medellín: Ediciones UNAULA, 2014).

Retratos del río Yuma

La obra *Yuma, o la tierra de los amigos* (2014)¹⁴ consiste en una serie de retratos del río Yuma o Magdalena. Como base para la obra, Caycedo compra a una empresa privada unas imágenes satelitales del río, que son las mismas imágenes que la multinacional usó para diseñar la represa que devastó el territorio. Además, la artista usa otras fotografías aéreas en blanco y negro, del archivo del Instituto Geográfico Agustín Codazzi, y también los planos cartográficos de la región que fue afectada por la construcción de El Quimbo. Caycedo interviene estas imágenes y hace unos retratos en gran formato que expone como murales impresos digitalmente sobre vidrio. Las piezas se expusieron en la 8ª Bienal de Berlín en el Museen Dahlem (2014). Esta obra contrasta y mezcla múltiples capas de estas imágenes de satelitales que captan la progresiva devastación producida por la represa de El Quimbo en el río Yuma, en el Departamento del Huila. En particular, en la figura 2 se ve cómo la presencia de la represa corta y desvía el curso del río. Esta obra muestra que la represa es un tipo de frontera y se enfoca tanto en el proceso económico del extractivismo que permite esta división, así como en la resistencia del río a estas imposiciones fronterizas.

Figura 2. *Yuma, o la tierra de los amigos*



Nota. Carolina Caycedo, 2014. Mural, impresiones digitales en vidrio a partir de imágenes satelitales (Página web de Carolina Caycedo)¹⁵.

14 A pesar de tener el mismo nombre, ser del mismo año y usar algunas de las mismas imágenes del documental de 38 minutos, *Yuma o la tierra de los amigos*, la obra que se estudia en este análisis es distinta a la del video. Es usual en el trabajo de la artista repetir nombres y reciclar materiales recopilados en sus procesos de investigación-creación, como formas de abordar los mismos problemas desde distintas perspectivas y técnicas artísticas.

15 Carolina Caycedo, "Yuma o la tierra de los amigos". <http://carolinacaycedo.com/yuma-or-the-land-of-friends-2014>

Las intervenciones estéticas de Caycedo en las fotografías son una crítica a las miradas que le imponen cortes y fronteras al territorio. Con el uso de estas imágenes Caycedo denuncia que la posición externa de la cámara satelital se asemeja a la posición externa de las multinacionales y el gobierno. Al exponer y revelar en público las imágenes que son comercializadas en privado, Caycedo muestra que las multinacionales, que financian las hidroeléctricas y el Estado, comparten el punto de vista externo al territorio que intenta dominarlo e intervenir desde la distancia, según sus intereses económicos y las ganancias acumuladas lejos del territorio. Al sacar de archivos privados estas imágenes, la artista se ocupa de cómo las miradas externas contribuyen a cambiar el diseño del curso del río, por medio de cortes o fronteras que dividen las partes del territorio.

El montaje que Caycedo hace de la fotografía satelital en gran formato, como mural, permite que los espectadores vean en la composición de la imagen las líneas-frontera construidas por la represa que separa el territorio en distintos segmentos. Estas estrategias estéticas permiten ver que las represas funcionan como fronteras, en tanto son también infraestructuras de contención que separan al río de los habitantes locales, e impiden intercambios económicos como la pesca, de la cual depende la subsistencia de las comunidades locales; pero sí permiten los intercambios económicos que hacen posible que el agua del río produzca energía para las ciudades. Las fronteras son selectivamente permeables y se cierran ante quienes menos poder tienen. Es decir, la represa une el río con las ciudades y lo separa de quienes viven a sus orillas. Gloria Anzaldúa señala que las fronteras están en continuo estado de transición, son móviles, artificiales o un “linde contra natura”¹⁶. Como las fronteras, las represas, desde una perspectiva biopolítica, establecen límites que marcan las vidas que se protegen de las que no.

La gran distancia de encuadre de las tomas aéreas que provienen del satélite, y cuyo ángulo se parece al cenital, muestra un gran plano general en el que se ve un territorio devastado, lleno de cortes, espacios baldíos de tierra que han sido “pelados” por la deforestación o el desvío del agua del río. La sistematicidad y gran escala de todos estos cortes, desmontes de la tierra y daños ambientales se percibe mejor desde la altura y la lejanía de la distancia que ofrece el encuadre de las imágenes satelitales. Al usar estas fotografías, la artista se vale de las mismas herramientas tecnológicas que la multinacional ha usado para rediseñar el territorio, pero en el proceso de creación de la obra, Caycedo las reapropia para convertirlas en una forma de denuncia de los daños socio-ambientales que genera la presencia de la reserva en este segmento del Yuma. Como señala Ann Stoler, las fronteras extractivas se configuran como “huellas de violencia asignadas espacialmente”,¹⁷ “adentro y afuera de lo que se puede hablar”¹⁸ o, en otras palabras, “zonas de sacrificio”. Las fronteras, como dice Anzaldúa, “están diseñadas para definir los lugares que son seguros y los que no lo son”¹⁹. En las fronteras se enfrentan distintos mundos; son como una especie de reverso que muestra las lógicas o costuras que no son visibles desde otros territorios, de las relaciones de producción económica y las violencias que implican.

Las líneas que dividen el paisaje que aparece en el mural marcan fronteras extractivas. Este nuevo diseño del paisaje facilita el control del agua para la producción de energía eléctrica y funciona como

16 Gloria Anzaldúa. *Borderlands, la frontera. The New Mestiza* (San Francisco: Aunt Lute Books, [1980] 2007), 43.

17 Stoler, Anne. L. *Imperial Debris. On Ruins and Ruination* (Durham and London, United States and United Kingdom: Duke University Press, 2013), 22, traducción propia.

18 Stoler, *Imperial Debris*, 23, traducción propia.

19 Anzaldúa. *Borderlands*, 42.

infraestructura para extractivismos, como la minería y los monocultivos. Por medio de la técnica del color, Caycedo interviene la fotografía para que en el espacio donde debería ir el río, aparezcan manchas en blanco y negro con imágenes de más divisiones y segmentaciones como las que aparecen a color en las tierras a las orillas del río. Con el uso del color blanco y negro Caycedo muestra el proceso de vaciamiento del río, como si a raíz de la construcción de la represa el río hubiera sido recortado del paisaje. O como si lo que quedara fuera el negativo del río, una especie de reverso del río. Caycedo también aprovecha una característica propia del río para componer la imagen, ya que el agua refleja lo que está a su alrededor. Apropriadose de esta característica, Caycedo muestra que ésta refleja partes de las estructuras de las represas, como si el río estuviera indicando la causa de su vaciamiento y extinción.

Mediante las anteriores técnicas, que advierten sobre el vaciamiento del río debido al desvío y la contención de su cauce, la artista señala la presencia de las violencias ambientales del extractivismo y la desterritorialización. Estos problemas están estrechamente conectados, pues los distintos tipos de extractivismos que generan acumulación por desposesión, resultan en desterritorializaciones o “terricidios”. En “The Extractive Zone”, Macarena Gómez-Barris define el extractivismo, en tanto fenómeno del capitalismo en las Américas, como

un sistema económico que se dedica a los robos, los préstamos y las expulsiones forzosas, reorganizando violentamente tanto la vida social, así como la tierra mediante el robo de recursos de los territorios indígenas y afrodescendientes. (...) [Este fenómeno consiste en] La demanda de recursos por parte del capital global a pesar de las crecientes protestas sobre la importancia de la soberanía de los recursos locales²⁰.

En el caso de la represa El Quimbo hay varios tipos de extractivismo y acumulaciones por desposesión relacionadas con la construcción de represas. Como se trata de un sistema, la “zona extractiva” o “zona de sacrificio” se construye a partir de “la violencia que ejerce el capitalismo para reducir, constreñir y convertir la vida en mercancías”²¹. Algunas de estas mercancías con la energía para las ciudades, a partir de la fuerza del agua, y distintos tipos de extractivismos energéticos y vegetales. La construcción del sistema de represas contribuye al riego de los monocultivos y a la minería. Estos extractivismos industriales no son sostenibles y usan el río como vertedero de desechos. Este sistema económico amenaza la subsistencia de comunidades locales que tenían autonomía y eran autosostenibles, gracias a actividades como la pesca. La imposición militar de estos sistemas de desposesión genera dependencias insostenibles para las comunidades, además de nuevas formas de violencia política. En Colombia, en este sistema económico, los líderes locales que defienden otras formas de vida y el territorio son perseguidos y asesinados y, como los desechos industriales, sus cuerpos son arrojados a los ríos.

Las imágenes aéreas con el río desviado y el desmonte de la tierra generado por la represa muestran cómo los sistemas extractivos desterritorializan, o deshacen los territorios, en los que se imponen. Esta desterritorialización ocurre debido a una práctica extractivista que David Harvey denomina “acumulación por desposesión”²². Esta acumulación es una estrategia de concentración de la riqueza del neoliberalismo

20 Gómez-Barris, *The Extractive Zone*, xvii.

21 Ibid., xix.

22 David Harvey, *The New Imperialism* (Oxford: Oxford University Press, 2003), 45.

y sus políticas de libre mercado, que consiste en el flujo unilateral y transnacional de recursos y bienes que se acumulan lejos de los lugares de donde se extraen (otras ciudades u otros países “más desarrollados”) en condiciones que violentan la vida de quienes habitan los territorios de origen de los bienes.

Según Rob Nixon, la desterritorialización es un desplazamiento de fronteras extractivas, por ejemplo, a partir de plantaciones o de minería, que genera este vaciamiento de lo que hay sobre la tierra y debajo de ella. Es un tipo de destrucción de ciertos sistemas socio-ecológicos por parte de prácticas extractivistas capitalistas, debido a que la vida de los territorios naturales y de las comunidades vinculadas con estos deja de ser protegida, entonces los habitantes quedan desplazados de su propio territorio sin moverse, porque se ha convertido en un lugar inhabitable²³. Esta pérdida de control sobre el propio territorio que pasa por una destrucción de la comunidad conformada por agentes humanos y no humanos de distintas ontologías es, como señala Arturo Escobar, un “terricidio” o asesinato de las formas de vida humanas y no humanas que conforman el territorio.

Otra de las obras artísticas de esta serie (ver Figura 3) es un mural que Caycedo ha intervenido con dibujos digitales de los que se sirve para criticar la mirada externa al territorio por medio de las imágenes satelitales que son usadas para intervenirlo violentamente. En los retratos del río intervenidos con dibujos digitales, en vez de la erosión generada por la represa en sus orillas, Yuma vuelve a hacer intercambios con los otros agentes para poblar de verde sus orillas y regresa al mismo cauce por donde fluía antes de la represa. Como en *Mi linaje femenino de la lucha medioambiental*, el retrato es una de las principales técnicas de Caycedo para investigar sobre la memoria ambiental y sus agentes. Acevedo-Yates, curadora de Caycedo para la exposición *Desde el fondo del río*, señala que “estas obras expresan el interés de Caycedo por el retrato como forma de producción de conocimiento sobre personas y lugares”. Asimismo, al trabajar como aliada de las comunidades campesinas e indígenas para fundamentar las obras en sus saberes, este retrato contribuye a disputar el monopolio a la ciencia y a la ingeniería para definir los ríos.

En estas imágenes Caycedo indica cómo el río se resiste al control de la represa y rebasa las nuevas fronteras que se le imponen. De esta forma la artista reconoce la agencia del río y la memoria socio-ambiental de este cuerpo de agua. Como lo señala Lisa Blackmore al describir estas piezas de Caycedo, “una mano traza una línea de tinta sobre una imagen satelital del curso de un río para señalar sus desvíos y rutas alternativas, más allá de la fijeza de la fotografía²⁴. Este contraste entre la fijeza de la toma fotográfica satelital y el movimiento que señala el dibujo de Caycedo permite ver qué está en juego en la contraposición de la economía neoliberal y las economías populares de las personas que habitan los territorios donde se imponen las infraestructuras de las represas. Estos usos y cosmovisiones contrapuestas del territorio, basadas en diferentes economías, construyen distintos diseños de paisajes socioecológicos. Mientras para las multinacionales y el Estado el agua es un recurso, para los habitantes de la zona, además de ser la fuente de su sustento, el río es un agente vivo del que depende la vida en el territorio.

23 Nixon, *Slow Violence*, 19.

24 Lisa Blackmore, “Turbulent River Times: Art and Hydropower in Latin America’s Extractive Zones”. En *Liquid Ecologies in Latin American and Caribbean* (Berlín: Routledge, 2020), 93.

Figura 3. *Yuma, o la tierra de los amigos*



Nota. Carolina Caycedo, 2014. Mural, impresiones digitales en vidrio a partir de imágenes satelitales (Página web de Carolina Caycedo)²⁵.

En el proceso de creación de estas imágenes Caycedo incluye su trabajo con las comunidades ribereñas, y en diálogo con su conocimiento del río y sus cosmovisiones, Caycedo destaca la agencia política del río. Como señala Marisol de la Cadena, en el siglo XXI la irrupción de los seres tierra o no humanos, sus interacciones con los humanos y sus prácticas se han hecho patentes en distintos escenarios políticos en los Andes como las defensas de montañas de minerías y la protección de los ríos. El reconocimiento de las agencias políticas no humanas o de estos seres tierra es un aporte de las cosmologías amerindias y las filosofías indígenas de América Latina en el actual contexto de crisis climática. La emergencia de estos seres-tierra cuestiona la división ontológica entre humanos y naturaleza que opera en la definición de la teoría política moderna. Como señala de la Cadena, las personas no humanas pueden ser montañas, ríos, plantas y otros elementos que solemos denominar como parte de los “paisajes”. Estos elementos que las luchas de los indígenas y movimientos sociales están haciendo públicos no son solo “cosas” o mercancías, sino “son entidades sensibles cuya existencia material —y la de los mundos a los que pertenecen— está actualmente amenazada por el maridaje neoliberal entre el capital y el Estado”²⁶.

Considero que el reconocimiento de la agencia política de los ríos en la obra de Caycedo, debido a su sintonía con el pensamiento indígena, campesino y popular de las comunidades locales, es un aspecto de memoria histórica ambiental que visualiza su trabajo artístico. Esto se ve en el nombre mismo de la obra,

25 Caycedo, “Yuma o la tierra de los amigos”. <http://carolinacaycedo.com/yuma-or-the-land-of-friends-2014>

26 De la Cadena, “Cosmopolítica indígena”, 284.

pues para las comunidades indígenas que habitan la zona Yuma significa “tierra de los amigos” y esto hace alusión a la dimensión pública del río, entendido como más que humano, como un bien común en el que ocurren intercambios entre distintas especies humanas y no humanas. El nombre del río, según la artista relata en un documental²⁷ basado en entrevistas con líderes y pescadores locales, proviene también de su función comercial, pues en sus orillas se hacían, desde antes de la colonización, distintos tipos de intercambios comerciales de bienes por parte de los indígenas, según sus acuerdos económicos, como el trueque, que no destruyen el paisaje como los acuerdos de la represa.

Así, la composición de estas imágenes es una estrategia de memoria histórica ambiental que reconoce la agencia del río. No se trata de una representación exclusivamente simbólica de la agencia del río, sino que, el río mismo es un agente que tiene memoria socio-ambiental. Como lo señala Kristina Lyons, la memoria del río consiste en “su capacidad de recordar sus viejos cauces, la expansión y altura de sus lechos, y las áreas que estacionalmente ocupa y ocupaba”²⁸. Esta memoria, indica la autora, abarca también las acciones, tales como los movimientos cambiantes o su degradación bioquímica, o las destrucciones e inundaciones producidas por los ríos. Este complejo sistema de intercambios e interdependencias se observa en la presencia de distintos puntos de conexión y contacto de la imagen intervenida por Caycedo, cuya opacidad se opone a la visibilidad de la imagen satelital, que es una mirada externa y lineal que ignora las interdependencias subterráneas del río.

El territorio como tejido colectivo

Las *Cosmotarrayas* (2016-) son esculturas hechas de redes de pesca artesanales (atarrayas) recolectadas en el trabajo de campo de Carolina Caycedo, en las que la artista teje o adhiere objetos, dibujos u otros elementos relacionados con los flujos y movimientos de pueblos ribereños de distintas geografías que se oponen a la construcción de represas. En las exposiciones de Caycedo, las redes aparecen colgadas de manera similar a como los pescadores las cuelgan en los árboles para que se sequen. Y, en general, dentro de las redes hay otros objetos pertenecientes a los mismos territorios en los cuales las redes fueron tejidas: ropa, instrumentos de pesca y minería artesanal, instrumentos musicales, figuras de las cosmovisiones locales que rigen las aguas, etc. En palabras de la artista, las cosmotarrayas son “conectores entre mi participación comunitaria y mi práctica de estudio”²⁹. De acuerdo a esto, se puede decir que las cosmotarrayas de Caycedo son dispositivos de memoria histórica ambiental, en tanto funcionan como archivos de las formas indígenas, afrocolombianas y populares de construir territorios colectivamente y, en esta medida, promueven imaginarios de sostenibilidad alimentaria y autonomía.

27 “Yuma o la tierra de los amigos” (2014) es el nombre de este documental de 38 minutos.

28 Lyons, “Ríos y reconciliación profunda”, 238.

29 Acevedo-Yates. *Carolina Caycedo*, 42-43.

Figura 4. Cosmotarrayas



Nota. Carolina Caycedo, 2020. Institute of Contemporary Art / Boston. Fotografía de Mel Taing³⁰.

A través de sus técnicas de composición y de montaje, la serie de esculturas *Cosmotarrayas* plantea un cambio de perspectiva frente al río en comparación con las fotografías aéreas examinadas en la sección anterior. Las fotografías satelitales muestran el uso de técnicas visuales para el control y la construcción de un paisaje, a partir de un ángulo de encuadre que desde lo alto del espacio mira el río abajo en la tierra, esto es, la perspectiva horizontal de la tierra se encuentra con una perspectiva humana vertical. La manera de representar el espacio en estas fotografías se acerca a la noción de ‘paisaje’ desarrollada en el contexto del arte moderno europeo del siglo XVI. Como lo señala De los Ángeles Rueda, “la mirada sobre el paisaje es un hecho cultural propio de la modernidad, donde todo pasa a ser construido en el lenguaje (...). La separación naturaleza/cultura crea nuevos espacios de configuración y representación”³¹. Así, según el presente análisis de estas piezas, el paisaje es una perspectiva unilateral mientras que las redes de pesca de las *Cosmotarrayas* sugieren un modelo de construcción colectiva del territorio.

Por su parte, las *Cosmotarrayas* tienen relación con el río y tienen en cuenta una multiplicidad de perspectivas, que se puede ver de varias maneras. Por ejemplo, las atarrayas de las que están hechas son redes que se sumergen en el agua del río y esto sugiere la posibilidad de distintas perspectivas desde el espacio y el “mundo” subacuático que esta inmersión sugiere. Por otra parte, debido a que uno de los propósitos de Caycedo con su obra es rastrear los problemas de las represas en distintas geografías, cada

30 United States Artists, *Carolina Caycedo*. <https://www.unitedstatesartists.org/fellow/carolina-caycedo/>

31 Rueda, “Artes y paisajes”, 33.

cosmotarraya proviene de un río distinto y ha sido posicionada en distintos espacios cotidianos de ese territorio específico. Asimismo, en los montajes en los museos, como se ve en la Figura 4, donde hay varias cosmotarrayas, cada una está situada en una perspectiva distinta y el cuerpo humano queda debajo de las esculturas, compartiendo la perspectiva o el punto de vista del río frente a estos objetos, de abajo hacia arriba. También, a diferencia de las fotografías, estas esculturas no privilegian lo visual respecto a la relación con el río, sino que además tienen una naturaleza táctil: son objetos que ponen en contacto distintos agentes con diversas perspectivas: los pescadores con el río y los pescados, los pescadores con la artista, la artista con la defensa del río y su propia práctica estética, los espectadores de las esculturas con los territorios de donde provienen las redes.

Figura 5. Desde el fondo del río III



Nota. Carolina Caycedo, 2020. Vidrio soplado pintado a mano, red de pesca artesanal, contrapesos de plomo, díptico (63 × 196 × 15 cm). Foto de Sofía Toscano. Museo de Arte Contemporáneo de Chicago.³²

La escultura *Desde el fondo del río* (2020), de la serie *Cosmotarrayas*, señala las relaciones de perspectivas no humanas con el río, como una forma de mostrar los distintos tipos de vida que dependen de este cuerpo de agua. Los vidrios rojos que conforman parte de la escultura parecen pupilas humanas y ojos de pescado, tanto por su forma como por la manera en que están posicionados en la pared, la cual se asemeja a unos ojos que devuelven la mirada a la espectadora. Por su disposición horizontal, esta mirada es la de un igual, es una suerte de “frente a frente” que contribuye a descentrar y desjerarquizar lo humano respecto a otros seres y cuerpos. Al estar situados los ojos por debajo de las redes de pesca, el montaje de la obra sugiere que nos devuelven la mirada desde debajo del agua. Como lo ha señalado Gómez-Barris, la obra de Caycedo desarrolla una epistemología de ojo de pez: “Caycedo elaboró una epistemología que cambia

32 Tompkins, *Carolina Caycedo*.

nuestra forma de relacionarnos con Yuma como ser sensible, en lugar de como mercancía extraíble³³ y la define como “epistemología de ojo de pez: una perspectiva submarina que a través del residuo de lo que normalmente se ha representado en visualidades lineales y transparentes³⁴. Esta epistemología, en la que el río cambia su estatus ontológico de ser un recurso a ser un cuerpo con agencia, es coherente con el perspectivismo amerindio, un eje de las filosofías amerindias que, como señala Viveiros de Castro³⁵, muestra que la agencia surge a partir de una multiplicidad de cuerpos y puntos de vista que, si bien son antropocéntricas, no son antropomórficas. Así, las perspectivas de lo que en la ciencia occidental se conoce como distintas especies son consideradas por estas filosofías como humanas y en estas cosmovisiones los peces y los ríos tienen agencias y puntos de vista múltiples e irreductibles.

Figura 6. Ósun



Nota. Carolina Caycedo, 2018. Red de pesca artesanal teñida a mano, cadena de acero, tapa de olla de acero, espejo, esmalte, pintura de spray, candongas, paracord, cadena, manillas de latón (304.8 x 61 x 61 cm)³⁶. Carolina Caycedo: *Cosmotarrayas*, Instituto de Arte Contemporáneo / Boston, 2020. Colección de Vibiana Molina, Los Angeles. Foto de Mel Taing³⁷.

33 Gómez-Barris, *The Extractive Zone*, 103.

34 *Ibid.*, 103.

35 Eduardo Viveiros de Castro, “Exchanging Perspectives: The Transformation of Objects into Subjects in Amerindian Ontologies.” *Common Knowledge*, vol. 10, no. 3 (2004): 463-484.

36 Carolina Caycedo: *Cosmotarrayas*. *Institute of Contemporary Art / Boston*. <https://www.icaboston.org/exhibitions/carolina-caycedo-cosmotarrayas/>

37 Tompkins, *Carolina Caycedo*.

La escultura *Osún* presenta una cosmovisión en la que se muestra cómo el territorio del río es una composición colectiva y artesanal que se teje por de la participación de los cuerpos humanos y no humanos en acuerdos políticos, económicos y ecológicos que ocurren allí. La artista explica algunos aspectos de la pieza en un audio que se grabó para la retrospectiva sobre su trabajo en Chicago en 2020:

Ósun es la deidad Yoruba de las aguas frescas, de la sensualidad y del amor, y se le ofrece pagamento con todas las cosas dulces como el ron, como la miel, le gusta todo lo que es dorado como el oro. Y a cambio de sus pagos Ósun protege a los pescadores, permite también que los barqueros o los mineros artesanales encuentren su oro, y por esos están esos elementos dentro de esta cosmotarraya. Está el espejo que siempre carga Ósun, el espejo amarillo en donde ella cuida de sí misma y se mira y se admira a sí misma, está el oro y están los peces³⁸.

Además de un cambio de perspectiva respecto a las represas, las cosmotarrayas son también una estructura de contención con una escala distinta, más pequeña y cotidiana, que también tiene implicaciones económicas relacionadas con la minería y la pesca. En contraste con los muros de contención impenetrables de las represas que generan límites e introducen fronteras en el territorio, las redes de pesca tienen una tecnología de contención que es ancestral porosa y flexible, permeable, que conecta distintos seres humanos y no humanos, y permite el movimiento del río y los flujos de vida que sostiene. En este modelo de territorio, los bienes naturales no se concentran, sino que se distribuyen, fluyen según las necesidades de los distintos seres que participan en las interacciones. Caycedo también señala que la red de pesca es un símbolo de los derechos por el territorio, ya que “el gesto cotidiano de lanzar una atarraya es un acto político que afirma que el río es un espacio público y un bien común”³⁹. Estas redes, que les permiten el sustento y la justicia alimentaria a los pescadores y sus familias, han sido una alternativa de resiliencia ambiental para los pescadores.

En sintonía con la palabra ‘cosmo’, que conforma el título de las cosmotarrayas, se puede considerar que estas redes muestran distintos modelos de diseños de territorios rivereños y los entramados de interdependencias de distintas especies que los componen y sostienen, según las cosmovisiones amerindias, afro, campesinas y populares. Como los territorios, las redes de pesca se pasan de generación en generación y dan cuenta de las relaciones íntimas que los habitantes tienen con los ríos con los que viven. En palabras de la artista, estas redes “encarnan la tradición del tejido y el profundo conocimiento de los ríos y los peces”⁴⁰. Arturo Escobar, a partir de las observaciones sobre cómo viven de manera sostenible las comunidades ribereñas de las costas colombianas, reflexiona sobre el concepto y la experiencia de ‘sentipensar con el territorio’. Con este término, se refiere a la creación de territorios socio-ecológicos por parte de comunidades campesinas por medio de una “apropiación efectiva [y afectiva] mediante prácticas culturales, agrícolas, ecológicas, económicas o rituales”⁴¹. Esta apropiación es un gesto ontológico en el que las comunidades instauran una forma de entender y hacer la política, según su experiencia de mundo. Una parte fundamental de esta experiencia son las cosmovisiones indígenas y afrocolombianas y sus filosofías del buen vivir. Como señala un activista al comienzo del documental

38 Ibid.

39 Acevedo-Yates. *Carolina Caycedo*, 43.

40 Ibid.

41 Escobar, *Sentipensar con la tierra*, 90.

“Yuma, o la tierra de los amigos”, este sentipensar con el territorio no es idealización del territorio: “Yo no tengo ninguna idea romántica de cómo era el pasado. Las cosas no estaban perfectas. La tierra quizás no se usó de la mejor manera; pero en sí, eso de ninguna manera es razón ni lógica de sepultar todo el territorio”.

Figura 7. Cosmotarraya Elwha



Nota. Carolina Caycedo, 2016–20. Red de pesca artesanal teñida a mano con pesas de plomo, panel de madera, cuerda de yute teñida a mano, cinta de Bonfim, manojos de salvia, cuerda, palo de madera, campanillas de metal, baqueta, sandalias de cuero, ruana de lana de oveja Mizac, manojos de hierbas de Abrus, con hierbas como guindilla, salvia y copal (sustituibles por cualquier hierba medicinal); (421 × 99,1 × 35,56 cm). Vista de la instalación en el estudio de la artista⁴².

Las coscotarrayas, como lo permite apreciar la escultura *Elwha*, son obras en las que la artista articula las resiliencias socioecológicas de comunidades ribereñas que se oponen a las represiones impuestas por las represas en distintas geografías. A propósito de esa pieza, Caycedo señala en un audio para MCA:

La Coscotarraya Elwha es de las primeras coscotarrayas que hice y surge de un performance que se llama *Un cuerpo de agua*, en donde tres ríos de las Américas entran en conversación. El río Elwha, el río Yuma en Colombia y el río Yaqui en Sonora, México. El río Elwha es un río que fue liberado en los últimos

42 Tompkins, *Carolina Caycedo*.

diez años, tenía dos represas, y gracias al trabajo incansable de la gente Klallam, que es la gente nativa de la zona del Elwha, en el Noroeste Pacífico de Estados Unidos, en el estado de Washington, lograron tumbar dos represas, y ahora el río Elwha corre libre. El salmón vuelve a subir y a desovar en sus aguas⁴³.

Como se ve en la cita, las cosmotarrayas muestran el mundo de las personas a las que pertenecieron antes de hacer parte de la obra de Caycedo. Por ejemplo, una es un homenaje a la pescadora y lideresa comunitaria Zoila Ninco quien le regala a la artista algunas de sus redes de pesca. Así, las cosmotarrayas son el resultado de relaciones afectivas e intercambios materiales que va tejiendo la artista Carolina Caycedo de los distintos territorios que recorre y que a la vez comunican estos territorios. Considero que estas obras desarrollan un gesto sistemático de la obra de Caycedo, en tanto constituyen dispositivos de una memoria ambiental transnacional que contribuye a articular distintas luchas de defensa de los ríos con el fin de generar comunicación por una parte entre los legados de estas luchas y por otra parte, entre los distintos espectadores de los museos que viven lejos de los territorios, con el fin de pensar qué prácticas de consumo y acciones cotidianas contribuyen al cuidado a de los ríos.

Consideraciones finales

En este artículo se ha realizado un recorrido por algunas piezas del proyecto de creación-investigación participativa *Represa / Represión*, de la artista colombiana Carolina Caycedo, quien aborda los problemas y las resiliencias generadas por la imposición de represas, como El Quimbo, en el río Yuma o Magdalena, en Huila (Colombia). Algunas piezas de la exposición *La tierra de los amigos* muestran cómo el río ha sido dividido por la represa El Quimbo, que funciona como una serie de fronteras extractivas que convierten al río en una zona de sacrificio y desterritorialización. Estas violencias ambientales hacen que la vida para los humanos y no humanos sea insostenible en los territorios rivereños.

Mientras que la serie de esculturas *Cosmotarrayas* representa la memoria histórica ambiental de los territorios del río Yuma, en la medida que las esculturas-red contribuyen a mostrar cómo era la vida en el territorio antes de que la represa lo empezara a separar y descomponer. Por ejemplo, los pescadores guardan la memoria del modo en que era el río antes, qué tipos de peces había, así como la fauna y la flora local, y cómo eran algunas de las relaciones entre estos agentes. También otros agentes representados en las cosmotarrayas, como los agricultores, guardan la memoria de cómo se usaban los suelos y se ordenaba la vida en común antes de la desterritorialización de la represa. En el caso de los humanos, por ejemplo, seguramente había diferencias entre las cosmovisiones y los intereses de los distintos agentes del territorio, así como distintas posiciones frente a los conflictos entre los pueblos indígenas, los campesinos, y los colonos. Y es muy posible que algunos individuos de estas comunidades estén a favor de la represa.

Tanto el mural intervenido *La tierra de los amigos*, como las *Cosmotarrayas* permiten percibir la memoria ambiental del río, como lo señala Lyons, según las ontologías amerindias cuyas aperturas ontológicas ingresan no humanos como ríos en la política. Como se lo sugiere el mural que visualiza distintas formas en las que el río vuelve a sus cauces y se opone a las fronteras que le imponen, el río tiene su propia forma

43 Ibid.

de memoria del territorio. Como también lo señala Gomez-Barris “ver, observar, conocer las historias de las comunidades ribereñas y animarse con su presencia es una perspectiva sumergida que uno podría imaginar que podría emanar del río”⁴⁴. Bajo esta perspectiva y aquella de su propia historia geológica, las corrientes del río fluyen contra la contención y la amenaza de extinción por parte de las corporaciones y los Estados nacionales.

En este texto, a partir de la obra de Caycedo, se ha perfilado una noción de memoria histórica ambiental, a propósito de la defensa de los ríos, que tiene tres elementos. El primero es un reconocimiento de los ríos como agentes políticos que tienen memoria. El segundo es que esta agencia se basa en que se trata de territorios construidos artesanalmente por agentes geológicos humanos y no humanos, como una red de interdependencias. Y el tercer aspecto es su carácter transnacional, pues más allá de ocurrir en espacios nacionales y con interferencias de otras naciones, por ejemplo, a partir de intervenciones económicas, se trata de un problema transversal de distintas naciones en distintas geografías. Se trata de una memoria geológica en el contexto de una serie de crisis turbulentas en las que todos estamos sumergidos.

Bibliografía

- Acevedo-Yates, Carla. *Carolina Caycedo. From the Bottom of the River*. Chicago and New York: Museum of Contemporary Art Chicago and DelMonico Books, 2020.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands, la frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, [1980] 2007.
- Asoquimbo. Asociación de afectados por el proyecto hidroeléctrico El Quimbo. “Línea de tiempo”, acceso el 18 de agosto de 2023, <https://www.asoquimbo.org/es/>
- Baptiste, Brigitte. “Sin Cauca”. *El Espectador*, 7 de febrero de 2019. <https://www.elespectador.com/opinion/columnistas/brigitte-lg-baptiste/sin-cauca-column-838244/>
- Blackmore, Lisa. “Turbulent River Times: Art and Hydropower in Latin America’s Extractive Zones”. En *Liquid Ecologies in Latin American and Caribbean* (13-34). Berlín: Routledge, 2020.
- Caycedo, Carolina. Acceso el 18 de agosto de 2023. <http://carolinacaycedo.com>
- Consejo Regional Indígena del Cauca, “El Quimbo: Más problemas que energía”, *CRIC* 30 de junio de 2016. <https://www.cric-colombia.org/portal/el-quimbo-mas-problemas-que-energia/>
- De la Cadena, Marisol. “Cosmopolítica indígena en los Andes: reflexiones conceptuales más allá de la «política»”. *Tabula Rasa*, no. 33 (2020): 273-311. <https://doi.org/10.25058/20112742.n33.10>
- Escobar, Arturo. *Sentipensar con la tierra*. Medellín: Ediciones UNAUULA, 2014.
- Gómez-Barris, Macarena. *The Extractive Zone. Social Ecologies and Decolonial Perspectives*. Duke University Press, 2017.
- Guardianes del Agua. “Nuestro Río Magdalena”. *Sociedad de Acueducto, Alcantarillado y Aseo de Barranquilla S.A. E.S.P.*, 1 de febrero de 2004. <https://web.archive.org/web/20040201213136/http://guardianes.aaa.com.co/magdalena.htm>
- Harvey, David. *The New Imperialism*. Oxford, Oxford University Press, 2003.
- Lyons, Kristina. “Ríos y reconciliación profunda: la reconstrucción de la memoria socioecológica en tiempos de conflicto y “transición” en Colombia”, *Maguaré*, vol. 33, no. 2 (2019): 209-245. <https://doi.org/10.15446/mag.v33n2.86201>
- Nixon, Rob. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge and London: Harvard University Press, 2011.

44 Gómez-Barris, *The Extractive Zone*, 95.

- Rueda, María de los Ángeles. “Artes y paisajes: entre la representación y la intervención”. *Laboratorio de Investigaciones del Territorio y el Ambiente (LINTA)* (2001): 33-39. <https://digital.cic.gba.gob.ar/items/2a71e8e6-a508-4dd2-9785-2aa418680f79>
- Stoler, Anne. L. *Imperial Debris. On Ruins and Ruination*. Durham and London, United States and United Kingdom: Duke University Press, 2013.
- Tompkins Rivas, Pilar. Carla Acevedo-Yates. *Carolina Caycedo. From the Bottom of the River*. Chicago and Chicago: Museum of Contemporary Art Chicago and DelMonico Books, 2020.
- Viveiros de Castro, Eduardo. “Exchanging Perspectives: The Transformation of Objects into Subjects in Amerindian Ontologies”. *Common Knowledge*, vol. 10, no. 3 (2004): 463-484. <https://read.dukeupress.edu/common-knowledge/article-abstract/25/1-3/21/140004/Exchanging-PerspectivesThe-Transformation-of?redirectedFrom=fulltext>