

Materia vibrante y geografía animada: El caso de *Pacha, barro somos*

*Vibrant matter and animated geography:
The case of Pacha, Barro Somos*

Luján Ailen Martínez

Universidad Nacional de Villa María
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas
Villa María, Argentina
gopilalita@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-4044-1623>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/527186555/klw731b85>

Resumen

Se propone un análisis de la producción animada *La Pacha* y su *ceremonia*, dirigida por la argentina Aldana Loiseau (2019), considerando la propuesta de Marks (2002) de la imagen como un tejido conectivo, un palimpsesto de acontecimientos y circunstancias que se despliegan en y desde la imagen hacia el mundo. La articulación se construye aquí sobre tres apartados: 1) El territorio y su narrativa; 2) Materia, tecnología y trance; y 3) Un paisaje viviente. El primero apunta a pensar en el contexto de producción de la narrativa que se trata y su anclaje en el territorio cordillerano, su geografía, su cultura, sus historia, su cosmogonía. El segundo, se concentra en la potencia formal de la animación, en la operación de la materia como elemento narrativo y simbólico, y los vínculos que se proponen en el relato entre lo humano y la naturaleza siguiendo la propuesta de Andermann (2018) en su trabajo *Tierras en Trance*. En el tercero, se pone en tensión la división entre cultura y naturaleza en el territorio andino a través de autores como De la Cadena (2015) y Adams y Mulligan (2003), y las nuevas posibilidades de vincular materia y sensibilidad, lo real y lo imaginario, a través del arte y la tecnología.

Palabras clave

Animación latinoamericana, stop motion, materialidades, espacios, geografía afectiva.

Abstract

An analysis of the animated production *La pacha and its ceremony* is proposed, considering the proposal of Laura Marks (2002) of the image as a connective tissue, a palimpsest of events and circumstances that unfold in and from the image to the world. The articulation is built here on three sections: 1) The territory and its narrative; 2) Matter, technology and trance; and 3) A living landscape. The first aims to think about the context of production of the narrative in question and its anchorage in the Andean territory, its geography, its culture, its history, its cosmogony. The second focuses on the formal power of animation, on the operation of matter as a narrative and symbolic element, and the links that are proposed in the story between the human and nature following Andermann's proposal in his work *Tierras en Trance* (2018). In the third, the division between culture and nature in the Andean territory is put in tension through authors such as De la Cadena (2015) and Adams and Mulligan (2003), and the new possibilities of linking matter and sensibility, the real and the imaginary, through art and technology.

Key words

Latin American animation, stop motion, materialities, spaces, affective geography.

Introducción

En el marco de un trabajo de investigación doctoral en curso que indaga en los modos en que la animación reinterpreta el espacio de la Cordillera de los Andes y sus prácticas culturales a través de un ejercicio artístico y tecnológico, se desarrolla esta ponencia en línea con el cierre del seminario “Espacios en trance: Imaginarios y materialidades geográficas en el arte contemporáneo”, dictado por las Doctoras Irene Depetris Chauvin y Maia Gattás Vargas en la Universidad Nacional de Córdoba en 2022.

Pacha, barro somos es una producción animada seriada de cuatro capítulos, dirigida por la argentina Aldana Loiseau. En 2014, la autora se presentó a un Fomento del INCAA con el cual pudo iniciar el proceso de producción en su lugar de residencia, Jujuy, pero no terminarlo, puesto que en 2015 dejó de percibir las cuotas que permitían el avance. De ese modo, el equipo de producción se fue reduciendo, hasta quedar completamente en manos de Loiseau, quien finalizó el proyecto sola en su taller. El tiempo de trabajo se extendió y la serie se terminó luego de cuatro años, y fue seleccionada y premiada en festivales alrededor del mundo. El tema que articula la serie es la *Pachamama*, la madre tierra y los rituales y configuraciones simbólicas que se construyen en torno a ella en el norte de la Argentina. La técnica de animación elegida fue el *stop motion* y su material, la arcilla extraída directamente de la vera del Río Grande en la Quebrada de Humahuaca.

La pregunta por el vínculo entre la materialidad de la representación, el territorio, la geografía y su narrativa moviliza una observación de los rasgos formales de este relato y sus configuraciones afectivas. Vínculos que permiten pensar en prácticas sociales, percepciones, identidades, memorias, vivencias que construyen conexiones sensibles a través del tiempo y el espacio. El arte y el dispositivo tecnológico operan en este contexto como vías de expresión de un devenir poético que es interpelado por la historia, la cultura y la política, modelando paisaje y territorio, sujeto y objeto de la acción; proponiendo modos de habitar y de crear el espacio desde la experiencia sensible de sus actores. Goffard (2019) nos habla de la superposición del tiempo, la historia y sus protagonistas en la idea de palimpsesto; una yuxtaposición y acumulación de memoria y puntos de vista sobre el mundo que siempre construye nuevos sentidos sobre su propia experiencia.

A través de la manipulación del elemento material, se habla en esta producción animada, de su objeto. Se habla con y mediante él, haciendo del material lengua y lenguaje en simultáneo.

“A través de la materia, vos vas experimentando sensaciones, experiencias”, señalaba Loiseau (2021), interpelada por la idea de la tierra en movimiento y sus posibilidades expresivas. La tierra en su forma de barro, va develando las huellas de la manipulación del artista-técnico que modela visualmente la historia en un ejercicio visceral (Deleuze y Guattari, 1993), que conduce a la activación sensorial, construyendo una proximidad táctil entre el material, su fuente, el artista y el espectador. La técnica del *stop motion* –animación de objetos cuadro a cuadro– impone la manipulación directa del elemento para crear la ilusión del movimiento. A la captura fotográfica que se hace de la escena, se suma la dimensión sensorial que se estimula con las elecciones plásticas y estéticas de texturas, volúmenes, colores y formas. La elección de esta técnica no es incidental, en tanto la mano humana forma parte constitutiva de la estilización de la imagen resultante, haciendo también de la técnica un elemento narrativo de la historia. Un modo particular de narrar sostenido por el recurso tecnológico, la imaginación y la sensibilidad de lo que se transmite y modela.

El barro, objeto antropomorfo en la construcción poética de Loiseau, va operando como un cuerpo que pone en jaque el antropocentrismo en la organización de lo social y lo geográfico. Como materialidad vibrante (Bennett, 2010), que crea y descrea, propone una relación equitativa e interrelacional entre lo humano y lo no-humano, dando cuenta de un modo otro de interpretar al territorio, a sus actores y a su participación en el espacio, y que transgrede los umbrales entre lo visible y lo invisible, lo material y lo espiritual. La interpretación de la geografía y sus expresiones culturales se configura así bajo la experiencia estética de una mirada que modela un paisaje en movimiento, un paisaje/materialidad con el cual se plasma memoria, creencia, ritual, experiencia, a través de sus cualidades plásticas y la pericia técnica de la artista apoyada por la tecnología.

Territorio y narrativa

Este trabajo focaliza en el episodio “La pacha y su ceremonia”, el cual se centra en la ceremonia de ofrenda a la madre tierra, que se realiza en Jujuy en el mes de agosto. La serie se introduce con imágenes en *time-lapse* de la quebrada de Humahuaca en las que, a través de la técnica de animación de pixilación, se deja ver al espectador cómo unas manos toman arcilla de la orilla del Río Grande que baña el pie de las montañas. El barro es llevado por esas manos a la mesa de trabajo y se expande, ocupando toda la pantalla, transformándose en protagonista y medio de la narrativa que se gestará a continuación.

La quebrada de Humahuaca es un valle de 155 kilómetros de extensión en la subregión de la cordillera oriental de los Andes. La historia y la cultura del paisaje de la quebrada tienen raíces ancestrales; en la actualidad se conservan prácticas culturales, religiosas y técnicas que condujeron a su declaración, en el año 2003, como Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO. Este territorio fue hogar de distintas culturas que fueron convergiendo a través del tiempo.

Desde la perspectiva cosmogónica inca, la tierra es encarnada como una diosa femenina engendradora: *Pachamama*, que se traduce como Madre Tierra. La palabra *Pacha*, originalmente vinculada a la idea de tiempo o edad del mundo, apela posteriormente al lugar y la tierra como símbolo de fecundidad; la palabra *Mama* a la figura materna. La *Pachamama*, como entidad, opera como una madre que provee alimento y vida, fuente de equilibrio con el poder de guardar y castigar a los hombres, cuyo templo-cuerpo es la naturaleza y sus recursos. El 1 de agosto de cada año, se celebra en la región el día de culto a la *Pachamama*, que se articula sobre un proceso de dos días: el primero de limpieza energética de los espacios que se habitan para expulsar a los espíritus negativos; el segundo para ofrendar a la tierra lo que de ella se ha cosechado, trabajar con los animales y celebrar con cantos y bailes la providencia. La ceremonia se instala sobre el reconocimiento y la retribución de lo que se ha recibido, a los fines de continuar sosteniendo en equilibrio ese vínculo con la diosa madre.

En su estudio sobre estéticas amerindias, Sonderegger (2003) analiza los modos en que se produce la traducción del pensamiento mágico en las artes precolombinas a través de su configuración plástica simbólica, la cual se alinea con la dimensión cosmogónica de esos pueblos. La cosmogonía amerindia implica una aceptación del pensamiento mítico que entiende a las fuerzas divinas como causalidad de los fenómenos. Este pensamiento, según Sonderegger, implica una otredad interpretativa que conlleva una serie de asociaciones y conceptualidades sobre aquello que interpreta, de modo que el pensamiento mítico para el autor tiene una connotación religiosa y poética que resulta expresada en imágenes simbólicas. En estos términos, distingue la *presentación* de la *representación*. La primera apunta a la identificación de la entidad evocada con la imagen mítica como equivalentes y la segunda, a una evocación a modo de aproximación, como retrato. Lo mencionado se vuelve relevante para pensar en la obra y su contexto de referencia, en este caso, el arte como evocación simbólica (representación animada) y su referencia en el mundo real vinculado al ritual y la ceremonia. Esta producción animada no opera como imagen de culto ni tiene esa vocación; no persigue una función sagrada, sino que la alude a través de una reinterpretación signífica multimedial

que añade nuevos sentidos en el marco de su inscripción contemporánea. No es una imagen mágica sino artefactual, que permite poner en diálogo lo histórico-cultural con el campo de lo social, lo político, lo económico, lo artístico y lo tecnológico de una región en un contexto de multiterritorialización y globalización, que conlleva pensar también en procesos históricos de colonización y apropiación cultural. Lo mítico aquí pierde su sentido original, se desacraliza y se transforma en narrativa –como advierte Levi-Strauss (1992)–, pero se vuelve paralelamente una evidencia de la convergencia cultural y tecnológica, así como de las preocupaciones que interpelan la propia época. La imagen en este caso, funciona a modo de artefacto sensible, complejizando la lectura de la representación, en la medida en que se vuelve una superficie de confluencias. Por un lado, a la dimensión de la diégesis (como algo sucesivo y limitado, resultado de un procedimiento técnico concreto) se superpone lo mítico (como fenómeno anti-histórico¹, abstracto), lo cual conduce a distinguir, siguiendo a Wells (2013), la dimensión de lo que se expresa (narración) y la forma que asume esa expresión en términos de lenguaje. Por otro lado, el acto expresivo, lo representado como un todo, ligado a las ideas de metáfora y símbolo, que se ponen en funcionamiento a través de lo anterior.

El espacio, en este marco, requiere ser observado en relación a las ideas de movimiento y reconstrucción (Haesbaert, 2012). Espacio como sistema relacional, siempre abierto; como conjunto de trayectorias (Massey, 2012) que se articula sobre las relaciones que se establecen con y en él.

En el episodio “La pacha y su ceremonia”, el cordón montañoso de la cordillera, trazado sobre el barro de la mesa de trabajo, se transforma en el rostro de una mujer y luego en un círculo de figurillas humanas caracterizadas sintéticamente como siluetas con sombreros tradicionales. Las figurillas se juntan, acercándose en un círculo estrecho que tras desarmarse revela un pequeño hueco en el suelo. El hueco se extiende y unas manos colocan en él hojas que son devoradas. El canto de una copla se funde con oraciones susurradas con agradecimientos y pedidos. Una figurilla reza y se transforma en montaña, en sol, en tormenta, en maíz para cosechar, en panes,

1 En el *Mito del eterno retorno*, Eliade (2018 [1951]) analiza el mito y el ritual como modos de vincular al hombre con un tiempo sagrado, con el tiempo del origen. Desde esta perspectiva, la reproducción arquetípica del ritual interrumpe la progresión lineal (histórica) del tiempo, ya que trae al momento presente el acontecimiento originario. En línea con la distinción del concepto de presentación de Sonderegger, Eliade identifica que cada aparición de lo sagrado opera como la primera aparición de ello, la recuperación de la cosmogonía; de esta manera, transforma el ritual en un acto de creación. Esta invocación del pasado en el presente permite a su vez programar el futuro, ya que en el tiempo mítico, el hombre carga de sentido la existencia.

en una casa, en rostros risueños, en un corral de ovejas, en dinero, en un auto, en corazón, en una criatura. Las formas mutan sobre la mesa de trabajo, un vacío de barro, una posibilidad infinita de barro, que carga con las marcas indiciales del modelado manual del artista que lo manipula, que cambia de expresión icónica, pero no deja de ser una expresión material y simbólica del movimiento del elemento. Las ofrendas en el agujero que devora continúan, el susurro de una voz advierte “la pacha te puede comer” y el agujero devora también los sombreros de las figuras humanas que formaban el círculo. Una galaxia se esquematiza con granos de arena y pequeñas piedras. En el barro, se trazan huellas abstractas, rayones, espirales, contracciones y expansiones del material que culminan en una fogata de cuyo humo se forman tambores. Vuelve el canto de la copla, los sombreros adquieren cuerpos que bailan abrazados, un círculo desde una perspectiva cenital muestra a los personajes tocando esos tambores. Las figurillas dan lugar a una forma mandálica, tallada sobre el barro con hojas y semillas. Nuevamente la tierra devora, en un movimiento que evoca la pulsación de un corazón, la contracción y la expansión de un cuerpo.

Materia, tecnología, trance

En el libro *Tierras en trance*, Andermann (2018) retoma a Deleuze (1985) para definir el trance como un estado de transición, en donde se vuelve a ensamblar la historia desplazada y quebrada del mundo colonial con el presente, para devenir en una nueva posibilidad de convivencia en el marco del mundo contemporáneo, en una nueva construcción espacial y temporal de la comunidad y del individuo.

Andermann va un poco más allá de los umbrales de esta idea y propone al trance como un modo de enlazar al hombre con lo natural desde la condición de participación equitativa entre lo humano y lo no humano. El mundo pasa, en esta operación estética inmersiva, de ser objeto de la visión a ser espacio de acción y convergencia de materialidades vibrantes. El hombre ya no participa del paisaje como un constructor de sentidos identitarios individuales y comunitarios, sino que se ensambla a esas otras cosas, acontecimientos y seres que hacen al espacio. El paisaje, señala Andermann (2008), siendo un medio cultural de percibir y representar el espacio, opera simultáneamente como mediador entre las relaciones de lo humano, lo no humano, el ambiente y la política; ensambla las percepciones y los efectos que ellas producen en la materia móvil en una dinámica interrelacional.

En “La pacha y su ceremonia”, el espacio es abismo, ruptura y posibilidad, trance. El paisaje es una materia vibrante –barro– que crea y descrea. Es sujeto y objeto, cuerpo y espacio en simultáneo. Es una entidad material que da origen, pero nunca se clausura, porque no hay tampoco nada más que ella misma como materia en movimiento. El proceso de convergencia entre la materia antropomorfa de la representación, su construcción narrativa como un elemento constitutivo de seres, objetos y espacios, y la evocación táctil del elemento que guarda las huellas de la mano que modela cuadro a cuadro terminan invocando una sensación de proximidad simbólica entre el espectador, el realizador y el relato. El proceso se vuelve aurático, como señala Benjamin (1977), al crear un espacio multidimensional en torno a la representación que, a través de las sensaciones provocadas por la manipulación de la arcilla y la historia que se cuenta, permite la inscripción sensible del espectador en una experiencia estética situada, pero con la potencia ritual de lo atemporal.

La animación en *stop motion* implica contacto con el elemento a animar, manipulación táctil del movimiento de las cosas y los seres, cuya captura bidimensional, se carga paradójicamente de una tercera dimensión aportada por la información que apela a los sentidos en las texturas, los volúmenes, las formas, los colores y las huellas (visibles o no) de las manos que modelan. Se trata de una técnica que crea la ilusión de la vida a través de la evidencia de su artificialidad; crea identidad tanto a través del contenido como de la forma. La técnica y su dispositivo tecnológico se vuelven así un elemento narrativo de la historia, se vuelven expresión perceptiva y afectiva en tanto ponen en relación la subjetividad del artista, el mundo real y las posibles sensaciones de los espectadores.

Bennett (2010) reconoce una materialidad vibrante que forma parte tanto de los humanos como de las cosas, una sustancia constitutiva de todos los cuerpos, *gente-materialidades* y *cosa-materialidades*. Esta conexión no se traduce en una convivencia armónica ni en una diversidad unificada por un espíritu común. La materia conectiva no es suficiente para definir las relaciones de esos cuerpos, sino que estos colisionan en el espacio y fruto de esa coexistencia se transforman. La vitalidad de esta materia, entiende Bennett, no es una fuerza externa que tiene la capacidad de animar un cuerpo, sino que es equivalente al afecto, es intrínseca. No es objeto de manipulación humana o divina, es una pulsión de vida en sí misma. El antropomorfismo, considerado desde esta perspectiva, se configura como un mecanismo de resistencia al antropocentrismo y su interpretación de lo no humano.

En el universo de la diégesis de la que se ocupa este escrito, el ensamble entre lo humano y lo no humano se da a través de la metamorfosis del material barro que da cuerpo a todo lo que se ve en la pantalla. Las manos, que inicialmente colocan el barro tomado de la naturaleza sobre la mesa de trabajo con una técnica de pixilación, son puestas, a través del tipo de movimiento construido por la tecnología, en un nivel de equivalencia simbólica a la tierra posteriormente antropomorfa. Se propone una relación interdependiente entre la tierra y el hombre, articulada a través del discurso y de la sensación proximal que se evoca en la manipulación del movimiento, la forma y la textura de la materia. La arcilla es trabajada como un cuerpo pulsante, como cuerpo que gesta otros cuerpos y que devora sus propios frutos (también de barro), su propia carne, en un ciclo de nacimiento y muerte. El hombre se presenta en la ceremonia ritual como un cuerpo vinculado a esta entidad, lo cual se acentúa en tanto sirve también él mismo como alimento de esta; y fluctúa, entonces, de sujeto a objeto de la acción de lo no humano. Sin embargo, esta dinámica no necesariamente subsume al hombre de la entidad *Pachamama*, sino que, al ser creado materialmente por lo mismo que ella, es una parte otra de ella misma y, como tal, sostiene un flujo sobre el cual nutre al cuerpo tierra para fecundarlo y alimentarse. En un sentido simbólico, se alimenta a sí mismo a través de la ofrenda del cuerpo alimento (que aquí opera como objeto de la acción humana) al cuerpo gestante (que es *ser-tierra* que transmuta, operando como sujeto material y espiritual que se auto-fecunda). El cuerpo del hombre como alimento lo posiciona al mismo nivel que las otras formas de vida animal y vegetal; su acción también pasa al lugar de objeto frente al ser-tierra *Pachamama* que será, a su vez, tanto sujeto como objeto en el ciclo vital de los seres y las cosas con, y en las que, convive. La jerarquización de poder entre los elementos es organizada en un esquema circular.

Un paisaje viviente

De la Cadena (2015) señala que las traducciones que el mundo colonial realizó de las prácticas precolombinas en los Andes resultaron, entre otras cosas, en la identificación de los seres no humanos como un equivalente a la naturaleza y su asimilación en las prácticas que los implican en ella o en lo supernatural. Sin embargo, su escisión no se perdió completamente. De la Cadena traduce el nombre de estas entidades como *seres-tierra*, también nombrados como *guacas*. Desde la perspectiva antropológica, aquello que podría señalarse como ritos religiosos, apunta la autora, puede concebirse más precisamente como interacciones con entidades otras que conviven con el hombre en una configuración socio-natural que no se rige por los mismos

esquemas relacionales que separan a Dios, la naturaleza y la humanidad desde la perspectiva occidental europea.

Las prácticas llamadas indígenas y no indígenas conviven en el territorio en un proceso de convergencia que modela un palimpsesto de lenguajes y praxis que se entretajan en la vivencia cotidiana. En este complejo panorama de lecturas, señala De la Cadena, muchas veces se pasa por alto que aquellas prácticas que implican a los *seres-tierra* no necesariamente se establecen sobre la distinción de lo físico y lo metafísico, lo espiritual y lo material, o la naturaleza y lo humano. Las entidades son y se hacen presentes a través del llamado y de las prácticas que las invocan, entrelazando planos de lo real (o estratos) que se conciben como un sistema expandido y heterogéneo, en donde lo humano convive con otros modos de existencia. En este marco, la distinción entre cultura (como artefacto subjetivo hecho por el hombre) y naturaleza (como existencia objetiva) debe repensarse.

Adams y Mulligan (2003) señalan que así como las experiencias coloniales reforzaron la distancia entre la naturaleza y el hombre, también limitaron la emergencia de otras posibilidades de desarrollo incluso en las propias naciones colonizadoras. Las relaciones económicas, tecnológicas y biológicas tuvieron un anclaje material y discursivo, que reprodujo un modo estandarizado de interpretar el mundo. La naturaleza, en este marco, fue comprendida como lo salvaje, como algo que requería ser organizado por el hombre civilizado. En la medida en que las sociedades coloniales fueron adquiriendo autonomía e independencia, señalan los autores, fueron organizando sus propios mecanismos de colonización, dando lugar en el tiempo a nuevos modos de colonialismo global a través de la cultura y la economía.

Las prácticas culturales construyen el paisaje y este emerge como una solución a las formas de habitar un mundo geográficamente diverso desde sus cualidades estéticas, aunque no necesariamente refleja los modos reales en los que se habitan esos espacios (Brown, 2013). La construcción del paisaje simula así un acto de dominación de las fuerzas naturales, un anhelo de domesticación que excede la posibilidad tangible de control del hombre.

Cermanová (2013), retomando la propuesta de Rancière (2004) sobre la distribución de lo sensible como un modo de distinguir lo visible y lo invisible en cualquier contexto social, interpreta análogamente la función de la imagen fílmica como un modo de percibir el mundo y su organización. Tal vez a través del arte y la tecnología, el hombre procura una posibilidad alternativa de interactuar con un mundo que lo excede, una experiencia tecno-sensible que

transgrede los límites entre lo real y lo imaginario, lo material y lo sensible, lo conocido y lo desconocido, lo visible y lo invisible.

Goffard (2019) propone que en el contexto contemporáneo de las artes, el paisaje no puede reducirse a una experiencia estética de lo bello y sublime, sino que el paisaje conceptualmente se ha democratizado y puede pensarse desde múltiples perspectivas. Todo puede ser paisaje para el ojo que redescubre, que crea lo nuevo dentro de lo mismo. Mirar de otro modo se configura como la experiencia estética que hace al paisaje. Si el paisaje se organiza en torno a la línea de horizonte que está sujeta al punto de vista, Goffard se pregunta qué ocurre cuando la mirada se eleva y el espacio se aplanan, y si es posible en este marco que el paisaje desaparezca. La respuesta está, según la autora, en el cuerpo y en un punto de vista que no puede desaparecer en tanto este exista. La mirada construye, modela, interpreta bajo cualquier organización espacial, proponiendo para el caso, nuevos modos de ver. Esta percepción del paisaje deviene en pensamiento y narración, como en *Pacha barro somos*. Podría pensarse aquí, en términos concretos, en la desaparición del paisaje en tanto la cámara asume un ángulo cenital colocando el eje óptico de forma perpendicular a la mesa de trabajo de la animadora. Sin embargo, el horizonte, o la intención de construirlo, no está ausente, sino que se desplaza, haciendo del barro objeto y sujeto, posibilidad y límite de la mirada. Se articula un modo otro de retratar al espacio y sus actores, sus historias, sus memorias, sus tradiciones, sus creencias, sus modos de habitar y hacer el territorio desde la conexión sensible con la materia en movimiento. El material aquí se vuelve medio y relato, espacio y cuerpo, paisaje y enunciación de la geografía, sus sentidos culturales y sus posibilidades expresivas. Una suerte de geografía animada en sus extremos poéticos que evoca el sueño de Gabriela Mistral (1930) para el documental latinoamericano. Un paisaje viviente relatado y relatando desde (o con) sus entrañas.

Bibliografía

- Adams, W. y Mulligan, M. (Eds.) (2003). *Decolonizing Nature Strategies for Conservation in a Post-colonial Era*. Earthscan Publications Ltd.
- Andermann, J. (2008). Paisaje: Imagen, entorno, ensamble. *Orbis Tertius*, 13(14).

- Andermann, J. (2018). *Tierras en trance: Arte y naturaleza después del paisaje*. Ediciones Metales pesados.
- Benjamin, W. (1977). *A Short History of Photography* (P. Patton, trad.). *Artforum*, 15(6), pp. 46-51.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Duke University Press. [Traducción Andrés Laguens, Octubre 2019]
- Brown, P. (2013). *Couple with clouds in their heads: On the cloud in matti kassila's The harvest month*. En G. Harper y J. Rayner (Eds.), *Film Landscapes: Cinema, Environment and Visual Culture*. Cambridge Scholars Publishing.
- Cermanová, E. (2013). *Landscapes of disaster: Sudek, Tarkovsky, Tarr*. En G. Harper y J. Rayner (Eds.), *Film Landscapes: Cinema, Environment and Visual Culture*. Cambridge Scholars Publishing.
- De la Cadena, M. (2015). *Earth beings: Ecologies of Practice across Andean worlds*. Duke University Press.
- Deleuze, G. (1985). La imagen tiempo. En *Estudios sobre cine 2*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1993). Percepto, afecto y concepto (pp. 164-201). En *¿Qué es la filosofía?* Anagrama.
- Eliade, M. (2018 [1951]). *El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición*. Mandius, ebook digital.
- Goffard, N. (2019). *Intramuros: Palimpsestos sobre arte y paisaje*. Ediciones Metales pesados.
- Haesbaert, R. (2012). Del mito de la desterritorialización a la multiterritorialidad. *Cultura y representaciones sociales. Un Espacio para el Diálogo Transdisciplinario*, 8(15), pp. 12-42.
- Lévi-Strauss, C. (1992). *Antropología estructural*. Editorial Paidós.
- Loiseau, A. (2021). Entrevista a Aldana Loiseau para Conclusiones [video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=KW6oRMn5jMM&t=98s>.

- Marks, L.U. (2002) *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. University of Minnesota Press.
- Massey, D. (2012). Espacio, lugar y política en la coyuntura actual. *Urban*, 4, pp. 7-12.
- Mistral, G. (1930). Cinema documental para América. *Revista Atenea*, 61.
- Rancière, J. (2004). *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible* (G. Rockhill, trad.). Continuum International Publishing Group.
- Sondereguer, C. (2003). *Manual de iconografía precolombina y su análisis morfológico*. Nobuko.
- Wells, P. (2013). Toy Stories, Trade Tattoos and Taiwan Tigers: Or What's Animation Ever Done For Us? Validating the Animated Film (pp. 13-36). En A. González y P. Asís Ferri (Eds.), *La animación y las otras artes: actas del III Foro Académico Internacional Sobre Animación*. Universidad Nacional de Córdoba.

Filmografía

- Loiseau, A. (2019). *Pacha, barro somos: La pacha y su ceremonia* [serie de animación]. Aldana Loiseau: Argentina.

Cómo citar este artículo:

- Martínez, L. A. (2023). *Materia vibrante y geografía animada: El caso de Pacha barro somos*. *AVANCES*, (32), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/41481>.