

Shaday Larios microscopiateatro@gmail.com
 Universidad Autónoma de Barcelona, España

post(s)

Universidad San Francisco de Quito, Ecuador

ISSN: 1390-9797

ISSN-e: 2631-2670

Periodicidad: Anual

vol. 8, núm. 1, 2022

posts@usfq.edu.ec

Recepción: 14 Abril 2022

Aprobación: 05 Junio 2022

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/271/2712770038/>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
 NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: Este texto es un diálogo entre dos diarios de campo, ambos se preguntan por formas creativas de concebir y escribir la antropología enfocada en investigar las potencias de lo no-humano. Uno es el cuaderno de la antropóloga francesa Nastassja Martin, transformado en un libro: *Crear en las fieras* (2021). El otro es el mío. Tanto Nastassja como yo cambiamos nuestra percepción de un animismo teorizado hacia un animismo incorporado, intensamente vivido; ella, mordida por un oso durante un trabajo de campo en los bosques rusos, yo, traspasada por encuentros con comunidades de muertos y experiencias afectivas a través de la memoria de los objetos. La mordida de la bestia tiene una resonancia con la mordida de las cosas, incisiones que trastocan nuestras maneras de conocer el mundo.

Palabras clave: animismo, cultura material, etnografía de lo no-humano, diario de campo, teatro de objetos documentales.

Abstract: This text is a dialogue between two field diaries, both wondering about creative ways of conceiving and writing an anthropology focused on researching the powers of the non-human. One is the notebook of the French anthropologist Nastassja Martin, transformed into a book: *In the Eye of the Wild* (2021). The other is mine. Our perceptions changed from a theorized animism towards an embodied, intensely lived animism; she, bitten by a bear during field work in the Russian forests, and me, touched by encounters with communities of the dead and affective experiences through the memory of objects. The bite of the beast has a resonance with the bite of things, an incision that disrupts our ways of knowing the world.

Keywords: animism, material culture, ethnography of the non-human, field diary, documentary object theater.

Cuadernos de la noche

Comencé a estudiar Antropología para encontrar cómo conciliar mis investigaciones de cultura material en el teatro, con otras maneras de estar en el mundo conscientes de que todo, más allá de las personas, nos percibe. Tramar, tal vez, *etnografías poéticas de lo material*, confiándome en los tránsitos de los objetos cotidianos como informantes desencajados de la razón humana. Ser poeta escénica y antropóloga de lo no-humano, o algo parecido a una “antropoeta”, según lo deseaba para sí misma la cubana Ruth Behar (2002), solo que con la escucha atenta a la autonomía vital de las cosas. Pero en el propio nombre de la práctica, aún se encierra una especie de pacto con el ser exclusivo del *anthropos*.

Así yo también me contradigo, porque durante los trabajos de campo no puedo dejar de fraccionar mis cuadernos, separando lo que sí puedo decir en un *paper*, de aquello que se torna una escritura de la sombra o, mejor dicho, un *cuaderno de la noche*. Tomé esta última designación de una cómplice que no sabe que la ausculto, ciñéndome al desbordamiento de su experiencia cual antropóloga herida y literalmente metamorfoseada, por una fiera.

Mi aliada, la francesa Nastassja Martin, reparte sus observaciones en un cuaderno diurno y en otro nocturno —cuaderno negro, a veces le llama—. Pese a su resistencia, en la elección dual de los objetos, no se puede fugar del arraigo de sus representaciones enfrentadas, la insistente partición en dos de su saber. Lo diurno acoge una metodología que atraviesa multiversos y, aun así, permanece idéntica a sí misma; volverse coleccionista de datos en las páginas de este nombre de la luz hace aparecer lógicas que borran las pulsaciones caóticas del tiempo para poder ser legitimadas en la comunidad de analistas sociales: las del propio cuerpo que sueña, siente y vive intensamente los desdibujamientos sociocéntricos de ese *anthropos* que nos acecha. Aunque las pulsaciones de lo que se deja fuera es materia indócil que levanta sus propias calidades de fuerza, su propia exhortación llama un lenguaje poético, grávido, visceral. Materia que transmigra entonces hacia una política activa del tiempo (Fabian, 2002) porque se resiste a despojarse del tiempo intersubjetivo afectivo-corporal vivido con lxs otrxs en el campo compartido al momento de delinear una escritura etnográfica académica. Lo que se deja fuera del cuaderno es así, conocimiento débil de contornos, que se infiltra en el cuaderno de la noche, este otro nombre de la luz.

El cuaderno nocturno es la zona alterna para escuchar e intuir los nombres que Nastassja le da a lo que ahora es su rostro fracturado, indefinido, mordido por un gran oso en una región de Kamchatka, en la que llevaba años haciendo trabajo de campo, y en donde aún viven los últimos cazadores evenos^[1] sumidos, como ella escribe, en una autarquía casi total. De sus páginas saldrá un encuentro de fieras materializado en un libro por el cual la conocí: *Creer en las fieras* (2021), un umbral identitario del que escribiré a lo largo del texto. De estas hojas que siguen, saldrán fragmentos de mi propio cuaderno nocturno de estudiante de Antropología que dialoga con el suyo. A ella la mordió una bestia que habita a través de sí y viceversa, a mí me van mordiendo otro tipo de incisiones, ánimas objetuales, memorias materiales de múltiples historias de vidas que insisto en buscar.

Miedka. Lo indistinto



Figura 1

Encuentro con un oso. Fotografía de Shaday Larios, 2021.

En el nombre eveno de Nastassja había una señal: *Matukha*, que significa oso. Un nombre que le habían dado en la comunidad mucho antes de que la mordiera el animal. Pero también estaba ya dibujada de antemano, como un augurio, la ruta que la llevaría a encontrar su mandíbula con las fauces del animal en las páginas de sus diarios de campo. En el cuaderno diurno configuraba etnografías sobre el fenómeno de las presencias múltiples que pueden habitar en un solo cuerpo, sobre las vinculaciones entre los humanos y no-humanos, según sus observaciones en las ontologías animistas de las pequeñas comunidades rusas. La palabra *animismo* fue el eje de sus apuntes, un término también replanteado dentro de su círculo científico inmediato por su profesor y tutor de investigación, el antropólogo francés Philippe Descola. Él, a través de su convivencia y descripciones sobre las comunidades originarias de Perú y Ecuador, escribió sobre distintas disposiciones del ser entre las que se encontraba el animismo —por ejemplo, en su libro *Más allá de la naturaleza y la cultura* (2012)—.

En la Amazonía los entornos se perciben socializados y habitados en todas sus dimensiones; cada ser posee una agencia, una memoria, una intencionalidad, una incidencia en el mundo y un potencial metamórfico de unas formas en otras. Hay un intercambio permanente de apariencias que impide estabilizar la identidad, un *continuum* de interacciones que forja también parentescos entre humanos, animales, minerales, plantas y objetos. Citando al antropólogo brasileño Eduardo Viveiros de Castro (1996), Descola indica que ahí los humanos y no-humanos no se diferencian por su alma, sino solo por sus cuerpos. Influenciada por esta búsqueda animista, Nastassja se fue, huyendo de la sociedad francesa, para internarse en el bosque ruso deseando habitarlo y escuchar en primera persona a los nativos hablar activamente sobre su espíritu que todo lo graba, que todo lo mira. El bosque está informado, como todos los elementos del mundo, abriéndose una zona de reciprocidades entre elementos donde la idea de *nosotrxx* es una envoltura muy vasta.

Su cuaderno negro se intensificó cuando ahí se fueron a buscar mutuamente el oso y ella, un oso que ya soñaba, sobre el que ya escribía hasta encontrarse con él frente a frente y desgarrarle él a ella no solo parte de su rostro, sino también una idea eurocéntrica, moderna, de persona. Si Descola le enseñó que la continuidad animista existe en la dimensión del mito, que en ella los humanos hacen una atribución a los no-humanos de una interioridad idéntica a la suya —

en donde la personalización no se rompe y por tanto humanos y no-humanos son personas signadas por regímenes de sociabilidad y sistemas de actitud bien precisos (Descola, 2012, p. 217)—, Natassja escuchará en las marcas de su propia piel el derrumbe de una parte de esta postura antropológica. La fiera muere por fuera y también por dentro hacia una metamorfosis real, hacia una pluralidad no racionalizada sino vivida, sentida. Su amigo Andreï le dirá: “No quiso matarte, quiso marcarte. Ahora eres *miedka*, la que vive entre dos mundos” (Martin, 2021, p. 33). Natassja descubrirá que la palabra evena *miedka* se utiliza para designar a las personas marcadas por un oso que han sobrevivido al encuentro. Hay un término en el lenguaje común para determinar que la persona así se quiebra y ahora es medio humana, medio oso. Y hasta hoy eso sigue siendo Natassja, la prueba encarnada de lo indistinto, dos mundos que implosionan y quieren crear una especie no precisable, no encerrada en un sistema, una existencia no dividida siempre en dos. El oso no tiene que ver con un esquema humanizado de persona, es algo más, una fuerza diferente que es sí misma. Todo su cuaderno negro transmutado en libro es eso, un llamamiento onírico-corporal, o mejor dicho literario *intrabestial*, a movilizarnos del dominio de una única *episteme antropológica- antropocéntrica*.

Los objetos nos encuentran a nosotrxs

Creer en las fieras es un libro, entre otros, que me funciona de brújula, de mapa cambiante para transitar la antropología desde otros ruidos de lo no-humano. No es un emprendimiento fácil porque la pedagogía de las descripciones densas no se escapa de advertir las señas de la socialización, de identificar las prácticas humanas cristalizadas en los sentidos que estas otorgan a sus culturas materiales reflejas. Bajo una línea de pensamiento preponderante, la materia parece no existir más que como un recipiente de las proyecciones subjetivas de los individuos, o de pragmáticas sociales de grupos concretos. Sin embargo, en los diez años que llevo ejerciendo práctica e investigación en el *teatro de objetos documentales*,^[2] he vivido “encuentros objetuales” que parecen ser algo más; si se quiere, algo quizá ligado a los principios de participación y reciprocidad de las ontologías mágicas. Estas son manifestaciones materiales aparecidas a lo humano en un tiempo-espacio situados que obedecen a un mensaje, a una señal venida de otro plano de lo real, incorporándose al mundo por vía de lo no-humano, creando una forma de interacción incomprensible a la lógica probatoria de la epistemología científica moderna. He observado cómo, por ejemplo, algunos objetos encontrados, cargados de memoria, acaban siendo protagonistas en nuestro camino creativo, sin saber muy bien por qué, para revelar posteriormente una razón de peso que nos lleva a decir: *no somos nosotras las que encontramos a los objetos, son ellos los que nos encuentran a nosotras*. Jugamos seriamente a decir que somos “médiums materiales”, que ponemos nuestro cuerpo a disposición para escuchar las voces de las materias, la mayoría de ellas entreveradas con sucesos del pasado que retornan para comunicar algo muy puntual en el presente. A través de los objetos que retornan, accedemos a un tiempo que es una entidad viva, no segmentada, por la cual las rememoraciones fluctúan creativamente como potencias, cuestionándonos cuáles son nuestros

comportamientos condicionados por el encuadre moderno, hacia el movimiento dinámico que se forman entre la memoria de las comunidades de los humanos y no-humanos vivos, y las comunidades de los humanos y no-humanos muertos.

Por ello, en ocasiones, durante los trabajos de campo con objetos únicos, afectivamente irremplazables, suceden sincronías que parecen casi mensajes afirmativos, pervivencias de algo o de alguien en el tiempo, señales o respuestas durante las detecciones. Algunas de estas resonancias materiales, que saltan cuánticamente entre épocas, tienen que ver con lo que relatan pequeñas historias que he ido coleccionando en mi cuaderno de la noche, recogidas aquí y allá. Por ejemplo: la escritora mexicana Cristina Rivera Garza, en *Autobiografía del algodón* (2020), busca información sobre su abuela materna para escribir una novela documental: Petra Peña, quien en 1941 falleció a los 32 años. Petra significa piedra en latín y entonces dice la autora: dos rocas inamovibles en un solo nombre, en un mismo cuerpo. Conoce poco de ella pero, por lo que cuentan, se sabe heredera de su carácter, de su tesón. Ella localiza por primera vez su rostro —la única fotografía que poseerá de Petra— en un documento de los registros de cruces fronterizos en los Archivos Nacionales de Washington, D.C. Afuera del edificio hace viento, vuela la basura en el aire. Cristina, con el rostro de su abuela en la mente, se da cuenta por un instante de que es 4 de septiembre, la misma fecha que consta en el acta de nacimiento de Petra Peña. Cruza una ráfaga delante de sus ojos cuando toma conciencia de que finalmente ha podido encontrar el único objeto que resguarda el rostro antes desconocido de su abuela y tenía que ser el mismo día en que esta viera el mundo 106 años atrás.^[3]

Instantes sincrónicos de este tipo aparecen con recurrencia en las detecciones materiales que hacemos para nuestros procesos escénicos. Como aquella vez que nos dejamos poseer por seiscientas cartas de amor del siglo XIX, encontradas adentro de una maleta en el mercado mexicano de antigüedades llamado La Lagunilla. Envueltos en listones rosas y azules, estaban los papeles escritos tanto de él, como de ella, amarrados con tal delicadeza que parecíamos ser los primeros en reabrir los documentos, después de que lo hubieran hecho sus manos. Las suyas eran cartas-habitaciones, emanaban la intensidad de un espacio deseado mas no permitido, puesto que los escribientes, al no estar comprometidos, solo podían hablarse por misiva debido a restricciones morales de la época, aunque vivieran en la misma ciudad. Durante los seis meses que duró nuestra lectura, los cuerpos de los amantes entraron en lo más profundo de nuestra cotidianidad, hasta dejarse ver en sueños. Revivir su amor al reactivar las hojas trazó una continuidad singular que tuvo sus puntos álgidos, los días que coincidíamos, al hacer exactamente las mismas acciones: preparar una idéntica cena, darnos obsequios iguales, etc. Convergencia corroborada en la fecha de la carta en turno, con ciento doce años de diferencia entre el pasado y el presente.^[4] Episodios así son los que escribo en mi cuaderno negro, y en la autorregulación poética de nuestro trabajo. Ahí, muchas veces lo que prima es cómo los objetos nos muerden, desgajándonos hacia aberturas desconocidas del tiempo.



Figura 2

Fotograma del cortometraje La Permanencia de Oligor y Microscopía. Cine y teatro de objetos documentales, 2021.

Nastassja escribe que su cuerpo es una revolución, un punto de convergencia, que permanecer con vida después de ser mordida y ella verteerse en la bestia, reclama una transformación estructural. Un renacimiento, más que una muerte. La entrada a un tiempo profundo anterior al tiempo. “Un tiempo donde el oso y yo, las manos en su pelaje y sus dientes en mi piel son una iniciación mutua, una negociación acerca del mundo en el que vamos a vivir” (Martin, 2021, p. 68). Pienso que esta vivencia tiene un eco en lo que nos comunican los avisos materiales en sus varios grados de anunciación. *Un tiempo donde el objeto y yo — los objetos y las personas—, las manos en su textura y su aura en mi piel son una iniciación mutua, una negociación acerca del mundo que vamos a vivir.*

Canica

Hace unos meses conocí a D., una trabajadora social del sur de España que asistió a un laboratorio sobre ciudad y turismo, a través del teatro de objetos documentales que impartí junto a mis compañeros detectives de objetos^[5] en Cádiz. En el laboratorio trabajamos con la idea de *contrasouvenir*: objetos que se escapan de la industria del recuerdo para afianzarse en el territorio que cohabitan. Pertenencias que no viajan como obsequio para alguien, sino que se quedan y guardan una coordenada aliada que siempre ha estado ahí, trazando una cartografía emocional de las personas en las calles de la ciudad. Atendiendo al significado de la palabra *souvenir* (recuerdo en francés), lanzamos a la comunidad la pregunta: ¿cuál es el *souvenir* de tu vida en el lugar que habitas?, y llegaron a nosotrxs múltiples objetos que en conjunto dibujaban en un plano común lugares intensamente vividos de manera íntima. Objetos que por momentos llegaron a consolidarse como “lugares de memoria” (Pierre Nora, 2008) alternos a las representaciones históricas y turísticas de un sitio. Lugares que, haciendo las veces de anclajes afectivos singulares, buscaban no ser nada más repeticiones de hechos o marcadores espacio-temporales inducidos por políticas públicas sino ser rememoraciones regenerativas de lo ínfimo material a través de un convivio escénico. O, como señala Rafael Escudero en su *Diccionario de memoria histórica. Conceptos contra el olvido* (2011), no tanto lugares de memoria estables y fijos, más bien revestidos de un carácter polifónico, híbrido, mutante y transformador, que “solo existen gracias a su capacidad de metamorfosis, al reciclaje sin fin de su significación y a la proliferación impredecible de sus ramificaciones” (p.28).

D. trajo una canica que llevaba siempre consigo en su bolsillo desde que era una niña, y que todavía coloca en su escritorio cuando tiene que estudiar: es una prolongación de su memoria que le recuerda de dónde viene y por qué hace lo que hace en la profesión que eligió. D. jugaba de niña en una alcantarilla (grandes

campos de juego en Cádiz durante la época de la posguerra española y el periodo que le siguió) con esa canica en un callejón de Campo Sur, ubicado en el barrio de San Juan donde estaba su casa: un espacio ahora totalmente transformado por la gentrificación y las reformas urbanas que lo invadieron de pisos turísticos. Antes, esta era una zona pobre, medianamente poblada por consumidores y traficantes de heroína, entre otras drogas, que respetaban a sus vecinos y los juegos de las niñas. Los moradores fueron desalojados hacia las periferias de la ciudad, desbaratándose así los tejidos vecinales consolidados con los años. Para D., la canica no es un objeto, es un lugar de memoria, pero también una entidad no-humana con la que ha establecido un inseparable pacto de fuerza que le ha animado a pasar a la acción de transformarse en trabajadora social. Cuida en otros contextos los lazos familiares y el sentimiento de justicia que el pequeño adminículo de cristal le revive en el cuerpo; previniendo, por un lado, que los adolescentes no se extravíen con los estupefacientes, y, por otro, indagando cuáles son las reformas urbanísticas que descomponen la vida interna de los barrios y de qué maneras interceder en ellas. La canica es un centro por el que las ausencias se metamorfosean en hechos, en instigadores que le aportan decisiones de cómo estar y ser en el mundo. La memoria, entonces, catalizada por un objeto, *ánima* a un impulso, una provocación de un cuerpo no-humano hacia el movimiento de un cuerpo humano.^[6]



Figura 3

La canica de D. Parada del recorrido Los Mapas Vivos de La Agencia El Solar. Detectives de Objetos. Ciudad de Cádiz. Fotografía: Jomi Oligor, 2021.

Desde la mirada del teatro de objetos documentales, los objetos no son únicamente mediadores de prácticas humanas; su propia presencia nos desafía hacia el entendimiento sensible de una equidad corporal que ocupa un espacio y un tiempo compartidos pero que a su vez son distintos del nuestro. De un lado, asistimos públicamente a la alcantarilla del callejón como escenario, para compartir con D. cómo un ser tan minúsculo como lo que fue su juguete tiene el potencial de modificar nuestros actos perceptivos haciéndonos entrar en otro tiempo, el tiempo de lo no-humano, un tiempo que nos exige disponernos hacia maneras diversas de escucha para poder captar las vitalidades sutiles que se despliegan a su alrededor. De otro lado, la canica no es D., aunque tenga con ella un pacto íntimo de fuerza. Posiblemente cuando D. ya no esté, esa canica seguirá sus propios ciclos biográficos: en un mercado de segunda mano, guardada para siempre en un bolsillo, en un altar, en un museo, en el basurero, bajo tierra, circulando entre las aguas negras del drenaje, etc. Asimismo, sus propias descomposiciones materiales seguirán su curso, porque no precisan de la presencia humana para seguir manifestándose e incidiendo en la faz de la Tierra e interrelacionándose con otros agentes no-humanos. La canica de D. condensa más de una única latencia que desborda la simbología humana: esta

conciencia de su materialidad activa es la que la dota de una agencia que reinventa las relacionalidades y nos lleva a percibirla como un cuerpo que coincide con el nuestro, solo por un periodo. La filósofa Jean Bennet, en su libro *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things* (2010), denomina a estos desbordes the thing power —el poder de la cosa—, un estado “fuera de sí” de la materia que la muda en actante, dislocando las dualidades habituales entre sujetos y objetos. Un rol activo de los materiales en la vida pública, sus deserciones de la cultura de los objetos pasivos, antropocéntricamente simbólicos y supuestamente desechables. La materia no se crea ni se destruye, sigue sus líneas vibratorias lentas o veloces, su virtud agencial a lo largo del tiempo. La agencia fulgura en las colaboraciones, cooperaciones e interferencias interactivas, en las formaciones de ensamblajes de materias vibrantes de todo tipo que confluyen sin jerarquías. Por ello, los objetos dotados además de un aura dada por una persona, como la canica de D., son receptáculos de muchas formas ¿de memoria? que la animan y que desconocemos, más allá de los marcos sociales de las memorias exclusivamente humanas. Como Nastassja, al referirse a su liminalidad con el oso, creo que hay que darle un merecido lugar a esta incertidumbre, a este desconocimiento. “No dejar espacio para la incertidumbre significa normalizarlo para que encaje, cueste lo que cueste, en el colectivo humano [...] Es difícil pensar: no sé absolutamente nada de este encuentro [...] convierto la incertidumbre en un regalo” (Martin, 2021, p.102). Transcribir en mi propio cuaderno negro sus palabras en un gesto reincidente, me hace tener confianza en todo lo que desenchaja al creer en las vitalidades de los objetos, en todo lo que no sé.

Escrituras reflejas

A propósito de las reflexiones que me dejó la lectura de *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography* (1986), editado por J. Clifford y G. Marcus, le pregunté a uno de mis profesores de Antropología qué pensaba de que las etnografías se parecieran en su forma a aquello que investigaban, como en una escucha político-poética morfológicamente refleja. Me dijo que no sabía qué responderme, pero que muchxs antropólogxs solían dividir sus vivencias de los trabajos de campo en dos tipos de publicaciones: por un lado, las científicas, y, por otro, las biográficas y literarias. ¿Por qué para legitimarnos en la academia tenemos que seguir reprimiendo la intensidad de nuestra experiencia emocional y corporal? ¿Qué más va a escribir Nastassja si no es una potencia como *Creer en las fieras*, ahora que ya no puede dividirse nunca más? ¿A qué otras etnografías podríamos llegar si no nos suprimiéramos de nuestra propia vivencia, haciendo un uso *esquizogénico* del tiempo vivido (Fabian, 2002) en el que tenemos que simular una distancia? ¿Cuándo podremos ser consecuentes en una poética etnográfica, con los desplazamientos identitarios que atravesamos en las profundidades de los trabajos de campo? ¿Por qué sigo dividiendo yo también lo que escribo en un cuaderno diurno y en otro de la noche? El maestro de Nastassja escribió:

La antropología se ve, pues, enfrentada a un enorme desafío: o desaparecer con una forma agotada de humanismo, o metamorfosearse y repensar su campo y sus herramientas para incluir en su objeto mucho más que el anthropos, toda esa

colectividad de existentes ligada a él y relegada hoy a una función de entorno.
(Descola, 2012, 21)

Me pregunto qué escrituras reflejas (o no) podrían emerger al intentar metamorfosear este hacer, mas también intentando cortar ese ligamen característicamente humano con las colectividades existentes. Dice Nastassja: *La fiera muerde la mandíbula para ceder la palabra*. Ceder un tipo de palabra que dará paso a otras, en las que tal vez las luces de todos los cuadernos se encuentren, afectándose, confundiendo, creyendo en las fieras, creyendo en los objetos, sin temer a la incertidumbre. **post(s)**

Referencias

- Bennet, J. (2010). *Vibrant Matter. A political Ecology of Things*. Duke University Press.
- Behar, R. (2002). “Deseo ser una antro poeta”. Entrevista por Daniel Álvarez Durán, en *Catauro, Revista Cubana de Antropología*, año 3, no 5, 2002, Fundación Fernando Ortiz, La Habana, pp. 166-170.
- Clifford, J., y Marcus, G. E., eds. (1986). *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. University of California Press.
- Descola, P. (2012). *Más allá de la naturaleza y la cultura*. Trad. Horacio Pons. Amorrortu Editores. (original en francés, 2005)
- Escudero, R., et.al (2011). *Diccionario de memoria histórica. Conceptos contra el olvido*. Catarata.
- Fabian, J. (2002) [1983]. “Time and the Emerging Other”. En J. Fabian (2002). *Time and the wOther. How Anthropology Makes Its Object*. Columbia University Press.
- Kolga, M., Tonourist, I. et. al. (2000). *The Reed Book of the Peoples of the Russian Empire*. <http://www.eki.ee/books/redbook/evens.shtml>
- Larios, S. (2018). *Los objetos vivos escenarios de la materia indócil*. Paso de Gato.
- Larios, S. (2020). “Mediaciones materiales para otros cuidados del tiempo”. *Red escénica* 13. <https://www.redescenica.com/2020/12/19/mirada-de-sharay-larios/>
- Martin, N. (2021). *Creer en las fieras*. Trad. Teresa Lanero. Errata Naturae (original en francés 2019).
- Moreno, A. (2021). “Etnografías de una ausencia. Los sentidos de la fotografía familiar en la transmisión de la memoria traumática”. *Disparidades. Revista de Antropología* [En línea] 76(2). <https://dra.revistas.csic.es/index.php/dra/article/view/909>
- Nora, P. (2008). Pierre Nora en *Les lieux de la memoire*. (Trad. L. Masello). Trilce.
- Oligor y Microscopía. Cortometraje *La permanencia*. Estrenado en el Festival virtual Búnker-Locus (Iberescena) de México en agosto de 2021. <https://vimeo.com/696989077>
- Rivera G., C. (2020) *Autobiografía del algodón*. Random House Mondadori.

Notas

- 1 Una comunidad de Siberia oriental, que habita en el krai de Kamchatka, Rusia. Hablan “even”, su propio idioma. Antiguamente eran conocidos como los “lamuts”, un término que en “evenki” —otra de las lenguas tunguses que lo mismo que la suya son habladas en el este de Siberia y Manchuria— significa “pueblo del océano”. Cfr. Kolga, M., Tonourist, I. et. al. (2000). *The Reed Book of the Peoples of the Russian*

- Empire. Consultado en: <http://www.eki.ee/books/redbook/evens.shtml> (20 de julio del 2022).
- 2 Para leer más sobre este modo de hacer se puede consultar en línea un artículo mío (2020). “Mediaciones materiales para otros cuidados del tiempo”. Red escénica 13: <https://www.redescenica.com/2020/12/19/mirada-de-sharay-larios/> O el tercer capítulo de mi libro (2018): Los objetos vivos escenarios de la materia indócil. Paso de Gato.
 - 3 Este fragmento sobre el suceso entre Petra y Cristina, forma parte de mi libro de próxima aparición, Teatro de objetos documentales, editado por La uña RoTa de Segovia.
 - 4 La maleta de Manuel Lara y Elisa Castanedo es el eje vertebral de nuestra obra La máquina de la soledad (2014). Años más tarde, en agosto de 2021, creamos La permanencia, una versión vuelta cortometraje, carta audiovisual. Se estrenó en la primera edición del festival virtual Búnker-Locus de México y es posible visionarla en el siguiente enlace: <https://vimeo.com/696989077>
 - 5 Para saber más de la Agencia El Solar. Detectives de Objetos —un colectivo del que formo parte junto a los españoles Jomi Oligor y Xavier Bobés, que explora las relaciones entre teatro de objetos documentales, estudios de memoria, barrio y cultura material— se puede consultar la web de proyecto: www.agenciaelsolar.org o el libro de mi autoría Detectives de objetos (2019). Segovia: La uña RoTa.
 - 6 Algo similar escribe el antropólogo español Jorge Moreno, en su artículo “Etnografías de una ausencia. Los sentidos de la fotografía familiar en la transmisión de la memoria traumática” (2022), cuando cita a Barthes para referirse a las fotografías que guardan los parientes de los represaliados del franquismo: “En este sombrío desierto, tal foto de golpe, me llega a las manos; me anima y yo la animo. Es así, pues, como debo nombrar la atracción que la hace existir: una animación. La foto, de por sí, no es animada (yo no creo en las fotografías vivientes) pero me animan: es lo que hace toda aventura” (p. 12-13).