

To cite this article: Coelho, Salomé Lopes (2025) Los ritmos de la materia más-que-humana en la serie de films eco-revelados *Metarretratos*, de Azucena Losana, *La Furia Umana*, 46, 37–51.

Los ritmos de la materia más-que-humana en la serie de films eco-revelados *Metarretratos*, de Azucena Losana¹

Salomé Lopes Coelho

Palabras clave: Eco-revelado, materia vegetal, pensamiento vegetal, plantas y cine, agencia

Introducción

Estamos sentadas en una terraza frente al río Douro y uno de los puentes que lo cruzan, conectando las ciudades de Vila Nova de Gaia y Oporto, Portugal. Azucena Losana, cineasta mexicana, estaba viajando por varios países europeos para proyectar sus películas cuando en una de sus historias de Instagram apareció en Oporto, a pocos kilómetros de mi casa. Tenía un interés especial en su obra, ya que formaba parte de mi corpus de investigación, y no podía dejar pasar la oportunidad de conocerla, aunque en aquel momento, dado el estado inicial de mi investigación, sólo podía formular preguntas generales sobre su trabajo. Azucena respondió rápidamente a mi mensaje, y un par de horas más tarde, allí estábamos, en un café del barrio de Fontainhas, hablando de su proyecto de eco-revelado, uno de los varios gestos cinematográficos de Losana relacionados con el impacto medioambiental del cine.²

Conocí la serie *Metarretratos* (2020) a través de la pestaña *Eco Developing* de la página web de la cineasta.³ Es en el contexto de esa página web donde tiene lugar el encuentro y la experiencia de la propuesta de Losana, y no en otros lugares más comúnmente relacionados con el cine y el arte, como teatros, galerías o museos.⁴ En la pestaña *Eco Developing*, encontramos tres films-“retratos” de árboles, *Tutiá/Solanum sisymbriifolium*, *Palo Borracho/Ceiba Speciosa* y *Ceibo/Erythrina crista-galli*, todos de 2020. Cada retrato incluye cuatro elementos clave que aparecen simultáneamente. El primer elemento es un film Super 8 silente, en blanco y negro, de la planta utilizada en la receta de revelado. La pantalla está dividida verticalmente en dos partes iguales: la parte izquierda muestra la imagen en negativo del árbol/las flores utilizadas en el revelado y la parte derecha muestra la imagen en positivo (Fig. 1). La segunda se refiere a la información taxonómica sobre las plantas utilizadas en la receta (sus nombres comunes en varios idiomas y sus propiedades medicinales en las cosmologías amerindias). El tercer componente consiste en un procedimiento de revelado de películas en blanco y negro que sustituye los habituales productos químicos, perjudiciales para el llamado medioambiente, por recetas de revelado basadas en plantas autóctonas sudamericanas, concretamente de Argentina, donde la cineasta ha vivido y trabajado durante la última década. Por último, el cuarto elemento corresponde a fotografías en color del árbol y detalles de sus flores y/u hojas. En algunos casos, se incluyen ilustraciones botánicas y fotografías del rollo antes de ser revelado. El “meta-” de *Metarretratos* alude así a un enfoque autorreferencial, ya que los retratos muestran plantas y árboles cuyas imágenes se revelan utilizando las mismas partes de los árboles filmados.

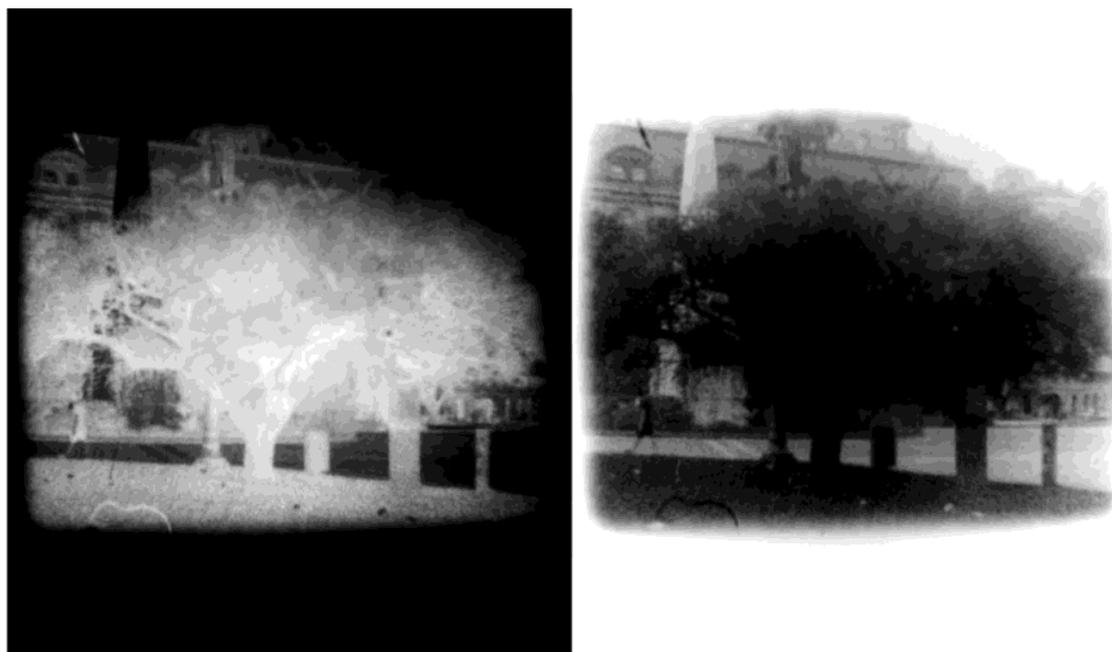


Fig. 1. Fotograma de *Ceibo/Erythrina crista-galli* (Azucena Losana, 2020)

En este estudio, sostengo que la serie de eco-revelado contribuye a los tres ejes principales que caracterizan los debates académicos sobre el cine y las problemáticas ecológicas. El primer eje se refiere a los modos cinematográficos de producción, distribución y consumo,⁵ en los que *Metarretratos* incorpora y promueve prácticas cinematográficas más sostenibles mediante el uso de soluciones de revelado menos tóxicas. El segundo eje implica la tematización de la naturaleza, lo ambiental, lo más-que-humano y sus relaciones con lo humano.⁶ *Metarretratos* se distingue por poner en primer plano las existencias vegetales y presentar las plantas como protagonistas de los films. Este enfoque pone en primer plano las concepciones de lo humano y lo "natural" más allá del excepcionalismo humano y el antropocentrismo. Además, al hacer hincapié en los conocimientos guaraníes sobre las plantas retratadas, *Metarretratos* desafía la narrativa colonial dominante, en la que el colonizador aparece como poseedor exclusivo del conocimiento. De este modo, la serie presenta un contra-movimiento a los sistemas extractivos imperantes, en los que se expropia o incluso se destruye a personas indígenas poseedoras de los conocimientos.⁷ El tercer eje se refiere a la comprensión de la imagen como materia y de la imaginación como acción en el mundo.⁸ Al centrarse en los procesos y al privilegiar los encuentros implicados en sus transformaciones materiales, *Metarretratos* expone la agencia de la materia tanto cinematográfica como vegetal en la creación de formas, imágenes y del propio mundo. También revela las prácticas enmarañadas del devenir multiespecífico y la inseparabilidad de la naturaleza y la tecnología, contribuyendo de este modo a reconfigurar la comprensión de los modos de existencia humanos y más-que-humanos, así como sus relaciones. Para desarrollar el argumento anterior, sigo de cerca los ritmos de la materia del retrato del árbol Ceibo/*Erythrina crista-galli* y sus cuatro elementos, filmados por Losana y expuestos en la página web de la artista. Al centrarme en un modo de existencia vegetal específico -el ceibo, su tronco, sus flores y sus hojas-, pretendo cuestionar la categorización supuestamente universal de "planta" o incluso de "Ceibo". Me centro en los ritmos específicos del Ceibo filmado por Losana, existente en un suelo y una geografía particulares y en un momento específico, mientras se comunica con las espacialidades y temporalidades que lo exceden.⁹ Abordado en su configuración momentánea, es decir, en su dimensión rítmica,¹⁰ el Ceibo y su significado requieren ir más allá de las dimensiones individuales y específicas para centrarse en una malla de las relaciones

interespecie que han hecho de él lo que es o lo que puede venir a ser en el futuro (Haraway 2004; 2016). Las propiedades de la materia del Ceibo se entienden no como estáticas, sin sentido y carentes de capacidad para actuar, sino más bien como devenires generativos, como cosas que actúan sobre/con otras cosas. Me interesa cómo los significados y las historias están “incrustados en las formas materiales, intra-actuando con las vidas y los paisajes de los humanos y los no humanos” (Iovino y Oppermann 2014, 13). A diferencia de la interacción, que supone que hay individuos separados, en la intra-acción (Barad 2007) estas agencias no se consideran distintas, sino entidades que emergen a través de sus relaciones.

Comienzo este estudio situando el proyecto *Metarretratos* en el marco de los procesos de creación de imágenes con elementos vegetales. A continuación, profundizo en la importancia botánica del ceibo, explorando su significado histórico y cultural. En seguida, examino la ubicación específica del Ceibo filmado por Losana, a saber, la Plaza de Mayo de Buenos Aires. Analizo el modo en que el proyecto aborda las propiedades curativas de las plantas, basándose en los sistemas de conocimiento indígenas y adoptando la filosofía de la vida vegetal. Para concluir este ensayo, me detengo en la relación entre la vida vegetal y los ritmos del dispositivo cinematográfico. Además, planteo una propuesta especulativa sobre el potencial del dispositivo *Metarretratos* como mecanismo curativo para abordar los aspectos eco-traumáticos de los paisajes.

I. Creación de imágenes (en movimiento) y mundos vegetales

Antecedentes de los procesos vegetales de creación de imagen y eco-revelado

La creación de imágenes a partir de plantas se remonta a los años 1830-1850, con el trabajo de científico y botánicos aficionados como John Herschel. Combinando conocimientos de botánica, teoría del color y estudio de la luz, Herschel realizó experimentos utilizando emulsiones fotosensibles de jugos vegetales y los pigmentos naturales de las flores de su jardín para crear imágenes dejándolas expuestas al sol. Este proceso fotográfico se denomina fitotipo, también conocido como antotipo. A Herschel se le identifica además como el inventor del proceso fotográfico de la cianotipia, ampliamente utilizado por las botánicas y artistas Anna Atkins y Anne Dixon. Los estudios realizados por Mary Somerville sobre el efecto del espectro solar en las plantas y otras sustancias fueron fundamentales para los experimentos de Herschel. Herschel también es conocido por otras contribuciones cardinales en el campo de la fotoquímica, a saber, la identificación de un fijador fotográfico que fue comunicado tanto a William Henry Fox Talbot como a Louis Daguerre. Según el historiador de la fotografía Boris Kossov (2018), en el mismo período, Brasil fue escenario de experiencias punteras en el campo de la fotografía, gracias a la inventiva de Hércules Florence, que creó su propia técnica de impresión llamada poligrafía. En 1833, Florence consiguió fijar en papel la imagen captada por una cámara oscura utilizando sales de plata. Años antes de que Herschel inventara el término, Florence ya utilizaba la palabra “photographie” en sus diarios.

En lo que respecta específicamente a las imágenes en movimiento, la relación entre el cine y las plantas se remonta a los inicios del cine, como han documentado varios estudios.¹¹ Debido a su supuesta capacidad para representar objetivamente la naturaleza y a su aptitud para hacer perceptible el movimiento de las plantas a la percepción humana, la tecnología cinematográfica pronto se entendió como una importante herramienta científica. A pesar de la temprana fascinación por las plantas, Patrícia Vieira (2022, 2) afirma que el cine continúa a

utilizar a la humanidad como medida frente a la que se perfila su alteridad. [...] Es

como si las plantas fueran un enigma que ahora pudiera resolverse con las nuevas técnicas del cine y, al mirarlas por fin cara a cara, los humanos acabarían contemplando otra versión de sí mismos.

Tanto el cine convencional como el experimental tienden a confinar las existencias más-que-humanas a un segundo plano, “bloqueando el acceso a la esfera semiótica” y reforzando el excepcionalismo humano (Dymond 2021, 34). Por lo tanto, existe una tendencia en el cine, así como en los estudios de cine, a pasar por alto la interdependencia entre lo humano y lo más-que-humano y a reforzar la división entre cultura y naturaleza, como han señalado Anat Pick y Guinevere Narraway (2013, 7). Además, se tiende a restar importancia a las existencias no humanas en las imágenes, a los relatos cinematográficos y al “entrelazamiento de las preocupaciones históricas, sociales e ideológicas con los entornos en los que surgen y que constituyen” (Pick y Narraway 2013, 7).

En el cine, la remisión de la planta a un segundo plano respecto a lo que realmente importa -los propios humanos y lo que importa a los humanos- se realiza también a través de diferentes técnicas cinematográficas. Desde luego, subordinando los ritmos de las plantas al ritmo de la percepción humana, mediante la manipulación de la velocidad de la imagen para hacerla “lo más realista posible”, utilizando principalmente dispositivos visuales como la fotografía time-lapse y la cámara fija que encuadra las plantas en el centro de la imagen. Incluso en los estudios de cine y en los estudios críticos sobre plantas (*Critical Plant Studies*), las conceptualizaciones que pretenden abordar el cine y los mundos vegetales más allá de la lógica antropocéntrica pueden fracasar en su intento debido a su tendencia dominante a mostrar que las plantas son muy parecidas al *Homo sapiens*, atándose así al paradigma naturalista, como señala Vieira.¹²

El revelado ecológico, por su parte, hace referencia a un movimiento de artistas, fotógrafas y cineastas basado en soluciones experimentales de revelado de películas en blanco y negro en las que los productos químicos tóxicos se sustituyen por elementos menos nocivos para el llamado medioambiente. Además de la independencia que aportan, estas soluciones son menos perjudiciales para la existencia humana y más allá de ella (sistemas hídricos, aire, etc.) que las soluciones de revelado estándar. Además, son más baratas, más fáciles de hacer, ya que sólo llevan tres ingredientes, y más accesibles, ya que son caseras. Scott Williams (1995) y su clase de Química Fotográfica Técnica en el Instituto de Tecnología de Rochester suelen ser considerados los creadores de una receta de revelado de imágenes en blanco y negro a base de café que ha servido de base para la experimentación de varios artistas e investigadoras contemporáneas (no sólo del cine y los estudios artísticos, sino también de áreas científicas como la radiología). La solución se denominó posteriormente Caffenol. En 1995, Williams y su clase descubrieron que el té y el café eran ricos en ácidos fenólicos (taninos), que tienen el potencial de favorecer el revelado de la película y el papel fotográfico, y que al combinarlos con agentes que equilibran el pH con éxito, pueden conseguir imágenes imprimibles para la película expuesta. Hoy en día, se utiliza carbonato sódico, una sosa de lavado más conveniente, como agente de ajuste del pH, con vitamina C (ácido ascórbico) en polvo añadido a la fórmula -de ahí el nombre Caffenol-C.

Creación de imágenes (en movimiento) y mundos vegetales en *Metarretratos*

Metarretratos puede situarse en continuidad con los gestos botánicos de Herschel, Atkins y los otros mencionados anteriormente, ya que Losana experimenta con procesos de revelado de películas basadas en plantas y se centra en la clasificación botánica y la conservación del conocimiento.¹³ En la entrevista que tuve con Losana, explicó que su idea era promover la capacidad de reconocer

árboles, flores y sus usos como un “superpoder que a nosotros, los de la ciudad, normalmente no nos interesa” (Coelho, 2025). Quiere preservar el conocimiento en peligro de extinción sobre las diferentes plantas y sus usos, así como preservar visualmente las plantas, como haría la botánica, pero, en su caso, filmándolas. De este modo, *Metarretratos* ofrece modos de prevenir la pérdida de una concepción y comprensión específicas de los mundos vegetales. La desaparición de ciertos usos medicinales de las plantas sería como si al paisaje se le amputara una parte de sí mismo. Otra motivación para poner en marcha estos experimentos de eco-revelado fue la conciencia de que los productos químicos tóxicos utilizados en las soluciones tradicionales de revelado se vierten en las cañerías y acaban contaminando los cuerpos de agua. Como afirma Losana

Quando yo era ayudante de laboratorio en Buenos Aires, usábamos químicos muy fuertes. Así que, mientras trabajaba con los productos químicos, juntando los reveladores y luego revelando, me di cuenta de que había algo súper agresivo en eso. Me hacía sentir culpable deshacerme de los productos químicos y tirarlos al Río de la Plata. Le pedía perdón al Río de la Plata. Era un laboratorio muy chiquito, y no estaba destruyendo el río, pero un poco sí, estaba, ¿no? (Cf. Coelho, 2025).

Paradójicamente, casi al mismo tiempo que el Ceibo filmado por Losana se plantaba en la Plaza de Mayo de Buenos Aires, la corporación finlandesa Oy Metsä-Botnia Ab (nombre comercial Botnia) implantaba dos grandes fábricas de celulosa en las márgenes del Río Uruguay que desemboca en el Río de la Plata. A Losana le preocupaba el despilfarro de trabajo de revelado y la posible contaminación del Río de la Plata, mientras que Botnia tenía permiso para instalar dos fábricas en la costa este del Río Uruguay y extraer de él un importante volumen de agua. Estas gigantescas fábricas liberaron dióxido de carbono a la atmósfera, así como muchas otras sustancias químicas, poniendo en peligro a entidades humanas y más-que-humanas, incluidos los propios ríos.¹⁴

En la larga historia de los diálogos entre el cine y las plantas, la obra de Losana tiene especial relevancia por este doble gesto de utilizar fórmulas de revelado basadas en plantas y convertir a las plantas en protagonistas de los films. Aunque *Metarretratos* hace eco del trabajo de la botánica, se distancia de sus taxonomías canónicas. Losana establece una forma de ver y tratar las plantas que se distingue de los sistemas botánicos de recolección, diferenciación y clasificación en un nivel fundamental: el Ceibo y sus partes no se recolectaron ni extrajeron del medio de origen del árbol. Lo que se representa no es un árbol o partes de él arrancadas de raíz y meticulosamente preparadas con fines de catalogación, estudio y conservación; por el contrario, vemos imágenes en movimiento de un árbol concreto, sus hojas y flores, y su forma de existir en su propio contexto. Las partes de los árboles seleccionadas para el proceso de revelado se recogieron del suelo después de haber caído o haber sido cosechadas, de modo que la vida de los árboles persiste.

En cuanto a las semejanzas entre *Metarretratos* y el campo de la botánica, la cineasta empieza por colocar el árbol completo en el centro del encuadre, empleando un plano amplio y estático. Al igual que una hoja de papel lo es para las botánicas, el plano amplio de la planta lo es para el cine. La imagen borrosa de los primeros planos impide una visión detallada del árbol y sus partes, lo cual solo se logra mediante los planos cerrados posteriores de las hojas y las flores. El primer plano mantiene el formato Super 8, pero en el segundo, la imagen se expande, coincidiendo sus límites con los de la pantalla. Esta es una idiosincrasia de esta obra, no observable en otras obras de la serie. El propósito de Losana es el de una botánica, es decir, una descripción detallada del árbol y sus partes, pero la diferencia radica en la técnica utilizada. El cine permite a Losana guiar nuestra mirada entre planos generales y primeros planos. Esta semejanza con los gestos botánicos también está presente en la descripción que acompaña a las imágenes. La cineasta utiliza un sistema de clasificación mediante designaciones arbóreas en distintos idiomas, así como la familia específica,

de acuerdo con el “Código Internacional de Nomenclatura para algas, hongos y plantas”, asemejándose a las habituales láminas botánicas que tienden a presentar las plantas como objetos (Turland et. al 2018). La cosificación de las plantas es práctica común, ya que suelen reducirse a funciones como proporcionar oxígeno, alimentos, ropa, etc. Esta comprensión de las plantas como objetos o recursos sólo ha sido posible, como refiere Noelia Billi (2022), “privándolas (y eliminando concretamente) de sus potencias estructurantes de lo real en los planos que exceden el mero ‘recurso’, a saber, sus afecciones y sensoria características, su temporalidad singular, su voracidad y capacidad tanto de dar muerte como de nutrir y hacer proliferar lo viviente.”

En el siguiente segmento, exploro específicamente el significado botánico del ceibo, al tiempo que profundizo en sus ritmos históricos y culturales. Además, la sección examina la presencia del Ceibo en la Plaza de Mayo y analiza las formas en que *Metarretratos* aborda las propiedades curativas de las plantas, destacando el entrelazamiento de la vida vegetal y el dispositivo cinematográfico.

II. Los ritmos de la materia vegetal y cinematográfica

Los ritmos de las flores de *Ceibo/Erythrina crista-galli*

La botánica clasifica el ceibo como *Erythrina crista-galli* (de la palabra griega *erythros* que significa rojo, y del latín *crista-galli*, que significa cresta de gallo). Perteneció a la familia de las leguminosas *Fabaceae*, que cuenta con unas 110 especies dispersas por las regiones tropicales y subtropicales del planeta. La *Erythrina crista-galli* posee un tronco tortuoso, hojas compuestas, trifoliadas con folíolos glabros y flores rojas. El fruto del ceibo es una vaina con semillas parecidas a las judías. Esta especie es típica de terrenos pantanosos; rara vez se encuentra en el interior del bosque, y florece en verano (del hemisferio sur). La flor del ceibo es la flor nacional de Argentina, designada en el Decreto 13847/42 de diciembre de 1942, aunque no es el árbol nacional (que es el “Quebracho colorado chaqueño”/*Schinopsis balansae*) y cada provincia tiene su propia flor. El ceibo es originario de Sudamérica, especialmente de las zonas costeras de Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay, donde también es la flor nacional. El año en que el ceibo fue declarado flor nacional de Argentina, la Plaza de Mayo, principal plaza de Buenos Aires, también fue declarada Lugar Histórico Nacional. Es el ceibo de la Plaza de Mayo, el único de esta especie en ese lugar, el que Losana filma en *Metarretratos*. Flor y plaza aparecen como herramientas “naturales” para reforzar la identidad nacional de Argentina.

Una de las razones mencionadas en el decreto para establecer el Ceibo como flor nacional son sus evocaciones en leyendas, siendo la leyenda de Anahí la más conocida. Anahí era una resistente guaraní que fue capturada, junto con otros indígenas, durante la Conquista española de la región. Aprovechando el momento en que el guardia que la vigilaba dormía, Anahí mató al encarcelador y consiguió escapar, pero no pudo ir demasiado lejos y fue recapturada. Como venganza por matar al carcelero, Anahí fue condenada a morir en la hoguera. La ataron a un árbol y, cuando las llamas comenzaron a tocarla, se convirtió en un árbol de hojas verdes y flores rojas, el ceibo, teñido de sangre guaraní. Hay una disonancia en la elección de un árbol inextricable de las cosmologías guaraníes y la resistencia como símbolo nacional, ya que los estados-nación de la región, incluida Argentina, se construyeron sobre la negación y el genocidio de los pueblos indígenas que habitaban estos territorios.

Por lo tanto, el árbol está profundamente entrelazado con el pueblo guaraní. Las propiedades medicinales mencionadas en *Metarretratos* también se basan en usos guaraníes. Losana menciona incluso el nombre del árbol en guaraní, *ꞑuinaná*, aunque yo sólo lo he visto referido en otros lugares

como *zainandí* (Miño et al. 2002). Uno de los principales objetivos de *Metarretratos*, como vimos antes, era reconocer y difundir las propiedades curativas de las plantas. Aunque sus usos son variados, a saber, para la construcción, los artefactos y la artesanía (Souza Pereira et al. 2016, 198-246), Losana opta por abordar sus propiedades medicinales y, en concreto, cómo las utilizaban los guaraníes:

Los guaraníes usaban las flores para teñir, y la corteza machacada era el único remedio para las heridas venenosas de las garras del jagueté. Y también un remedio famoso, hecho de la corteza y las flores contra “las averías del amor”, quizás por los alcaloides de la corteza que tienen profundas propiedades narcóticas y sedativas. En cantidades moderadas *es bueno como tranquilizante, para combatir la ansiedad y también como planta para dormir*. Las hojas se utilizan en baños y lavajes para curar llagas y heridas. Este mismo cocimiento sirve para lavajes y/o fomentos, detiene la hemorragia de heridas y cortaduras. Según algunos libros jesuitas, se consumían las flores en ensaladas. [Mis destacados]¹⁵

Según Gustavo Fabián Scarpa y Leonardo Martín Anconatani (2019), el “herbario histórico más destacado del Cono Sur sudamericano” es *Materia Médica Misionera* (1710), del jesuita Pedro de Montenegro. Consiste en un tratado de botánica médica, que contiene un corpus de información sobre las propiedades medicinales de las plantas utilizadas por los misioneros jesuitas en la región, ilustrado en un total de 136 láminas. La lámina botánica XXIV (Fig. 2) representa algunas hojas del ceibo, troncos y un jaguar (Poletto y Welter 2011). La descripción enfatiza las propiedades curativas del ceibo, indicando que, después de afeitar las espinas, el tronco debe ser aplastado y aplicado sobre las heridas (Cf. Fleck 2017). Apoyándose en los conocimientos de los pueblos indígenas, sacerdotes jesuitas como Montenegro instalaron herbarios y farmacias, sistematizando y difundiendo conocimientos mediante correspondencia frecuente y haciendo circular copias de tratados entre los asentamientos jesuitas (llamados reducciones), las Provincias jesuitas de América y Europa.



Fig. 2. Lámina botánica XXIV, *Materia Médica Misionera*

Como afirma Moisés Santiago Bertoni (2008), uno de los más conocidos especialistas en medicina guaraní, existe la idea generalizada de que el conocimiento guaraní de las propiedades medicinales de la flora proviene de los jesuitas y de sus estudios. Sin embargo, los jesuitas sólo ensamblaron y difundieron el conocimiento producido por los pueblos indígenas. El conocimiento indígena fue

apropiado y frecuentemente distorsionado debido a que los jesuitas evaluaron todas las plantas de acuerdo con su comprensión de la flora europea. Las personas poseedoras del conocimiento o el propio saber fueron extraídos y, a veces, destruidos. La botánica, afirma Noelia Billi (2022), ha formado parte de un “sistema extractivo de conocimientos” de las comunidades indígenas, promoviendo “el trasplante, la capitalización y explotación tanto de los colectivos humanos como de los vegetales.” Podemos entender la apropiación, extracción y destrucción de conocimientos por parte de los jesuitas como formas de *epistemicidio*. Aunque no lo “asesinaron”, tanto la extracción del conocimiento en beneficio de los humanos occidentales como las deturpaciones de los jesuitas podrían ampliar la comprensión del *epistemicidio*, ya que también implica la destrucción de las prácticas sociales y la descalificación de las/os agentes sociales que operaban de acuerdo con tales conocimientos (Pertierra 1988). Además, el sistema extractivo también constituyó una de las condiciones de la “explotación” del conocimiento de los genocidios perpetrados por la colonización europea. Al elegir mencionar este conocimiento indígena y destacar su procedencia y usos guaraníes, Losana está promoviendo un contra-movimiento a las acciones de extracción, apropiación y ocultamiento predominantes.

Volviendo a las propiedades curativas del ceibo y a su geografía, me parece intrigante la selección e implantación de un árbol con estas características en la Plaza de Mayo. Las razones mencionadas en el decreto para elegir al Ceibo como flor nacional no tienen que ver directamente con estas propiedades; el decreto se refiere a cualidades como la belleza de la flor o su importancia para los cuentos folclóricos o la música locales. Sin embargo, podemos preguntarnos qué heridas pueden necesitar sanación en el centro político, económico y social de la capital y del país (Berjman 2006). Quizás una cuestión más significativa estaría relacionada con las propiedades narcóticas y tranquilizantes del árbol y sus efectos hipnóticos. Podríamos preguntarnos por qué se instalaría un árbol con propiedades sedantes en el centro del Estado-nación argentino, simbólicamente como flor nacional, pero también físicamente, debido a su localización en la plaza principal.

La Plaza de Mayo tiene un papel crucial en la historia de la ciudad y del país, y el Ceibo participa y genera esa historia desde hace casi dos décadas (Fig. 3).¹⁶ Me inquietan los caminos que puede abrir esta indagación. ¿Cómo ha contribuido el Ceibo a los acontecimientos históricos? Afirmaba Maurice Maeterlinck (2008, 2) en su libro *La inteligencia de las flores* que el “mundo vegetal que nos parece tan tranquilo, tan resignado, donde todo parece ser aceptación, silencio, obediencia, reverencia, es por el contrario aquel donde la rebelión contra el destino es más vehemente y obstinada.” Podríamos, así, preguntarnos por las resistencias y rebeliones del Ceibo de Plaza de Mayo.¹⁷ Además, podemos interrogarnos sobre lo que el Ceibo de Plaza de Mayo ha presenciado. Para empezar, podríamos preguntarnos de cuántas rondas de las Madres de Plaza de Mayo ha sido parte el Ceibo a través de su particular modo de existencia. ¿Cómo revela su corporeidad las múltiples escalas espaciales y temporales que atraviesa? ¿Cuántas manifestaciones, disturbios, violencia policial y discursos políticos, entre otros acontecimientos, ha presenciado el Ceibo? Si las estructuras vivas de las plantas son sus estructuras semánticas, como afirma Michael Marder (Tondeur y Marder 2003, 19), ¿qué expresa este ceibo filmado por Losana? ¿Cuáles son las historias que cuenta? ¿Sería posible traducir sus formas de conocimiento, sensibilidad, memoria, aprendizaje y pensamiento?



Fig. 3. Ceibo entre pancartas de protesta (a la izquierda), campamento de protesta de veteranos de la Guerra de las Malvinas. Plaza de Mayo, 2010. Foto de Katja Speck

En diálogo con el herbario creado por la artista Anaïs Tondeur, compuesto por 31 rayogramas de plantas recolectadas en la “zona de exclusión” de Chernóbil, es decir, los treinta kilómetros alrededor de la central nuclear cuyo reactor número cuatro explotó en 1986, Michael Marder escribe 31 reflexiones y recuerdos (Tondeur y Marder 2003). Basándose en un rayograma del *Geranium chinum*, el filósofo aborda el exceso de significado de las plantas. Antes de cualquier uso, argumenta, “las plantas irradian un significado de sí mismas, y su corporalidad [...] es el resultado de una interpretación viva del entorno, como la dirección y la intensidad de los rayos del sol o la cantidad de humedad en aire” (Tondeur y Marder 2003, 19). Aunque se refiere específicamente a la impresión de la radiactividad en las imágenes, cabe preguntarse si este exceso de significado no impregna otras plantas y sus escalas temporales y espaciales. Quizás este exceso ligado a la historia del crecimiento de las plantas en un suelo concreto se expresa e imprime en la imagen más allá del caso concreto de la flora de Chernóbil. Con Marder, y al igual que las plantas de Anaïs Tondeur, podemos decir que los árboles de Losana asimilan lo imperceptible e inconcebible, y que este exceso de sentido, denso e impenetrable, surge en el encuadre.

Los ritmos del dispositivo cinematográfico y las flores de ceibo en el cine

Podemos especular si el dispositivo de *Metarretratos*, abarcando sus dimensiones tecnológicas, enunciativas, espaciales, temporales y materiales, se ve afectado por las propiedades curativas de las plantas utilizadas. *Metarretratos* nos lleva a preguntarnos si el dispositivo no sólo emplea o acomoda los existentes vegetales como reveladores y sujetos de las películas, sino que también sirve de conducto, traducción y transposición de las propiedades curativas de las plantas. En este sentido, funcionaría como un mecanismo curativo para atender a múltiples escalas las dimensiones eco-traumáticas de los paisajes. Una escala más explícita estaría relacionada con el cambio climático, concretamente con la contaminación de los cuerpos de agua. Al sustituir los productos químicos tóxicos por plantas locales, Losana reduce, aunque de manera muy ligera, el impacto del revelado en el agua. Además, este gesto puede inspirar las prácticas de cuidado de otras artistas y cineastas, afectando a sus futuras elecciones. Una segunda escala consiste en poner en primer plano el

conocimiento guaraní de las plantas. Al destacar la procedencia guaraní y los usos de las plantas, Losana se resiste al epistemicidio iniciado por la colonización del conocimiento indígena, que aún prevalece a través de gestos de extracción, apropiación o destrucción.

En *La vida de las plantas*, Emanuel Coccia (2019, 14) afirma que la vida vegetal es “la vida como exposición completa, en absoluta continuidad y total comunión con el entorno”, encarnando así la conexión más directa y elemental que la vida puede establecer con el mundo. Por ello, las plantas son el observatorio más puro para contemplar el mundo en su totalidad, argumenta el filósofo. En esta teorización de la vida vegetal, las flores tienen un papel primordial, ya que son la consumación del proceso de absorción y captación del mundo. El conocimiento del mundo coincide con la variación de la propia forma, su metamorfosis provocada por el exterior, siendo la flor la parte de las plantas que permite realizar este proceso. Las opciones evolutivas de las flores, o sus metamorfosis, no se limitan a la producción de energía mediante la fotosíntesis, aunque la materia luminosa tiene un papel paradigmático tanto en las plantas como en la creación de imágenes. Como escribe maravillosamente Roland Barthes (1981, 80-81) en *La cámara lúcida*, en un pasaje que Losana recordó en nuestra conversación, la luz atraviesa la cosa fotografiada y a la persona que observa la fotografía:

De un cuerpo real que estaba allí proceden radiaciones que acaban por tocarme a mí, que estoy aquí [...]; la fotografía del desaparecido, como dice Sontag, me tocará como los rayos diferidos de una estrella. Una especie de cordón umbilical une el cuerpo de lo fotografiado a mi mirada: la luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparto con cualquiera que haya sido fotografiado.

Losana se sintió con-movida por la idea de que la luz que tocaba el árbol Ceibo la estaba tocando a ella mientras filmaba y revelaba la imagen del árbol. También se sintió con-movida por la propia luz que había tocado el ceibo. Podemos discutir si la luz es sólo un componente transversal que toca diferentes elementos del mundo o si puede ser la condición misma de posibilidad de esos elementos. La luz que ha tocado ese ceibo no sólo toca a Losana o a nosotras ahora, en el momento de nuestro encuentro, sino que es la condición misma de posibilidad de ese encuentro, proporcionando el medio que ambas habitamos, la atmósfera. Barthes (1981, 80) afirma: “A menudo se dice que fueron los pintores quienes inventaron la fotografía [...]. Yo digo: no, fueron los químicos”. Y nosotras podemos decir: “No, fueron los químicos y la luz.”

Gracias a la flor, la vida vegetal se convierte en un espacio en el que los colores y las formas explotan, conquistando el dominio de las apariencias. Cuando en diálogo con la cámara cinematográfica y la receta de revelado, la capacidad de la flor de Ceibo para multiplicar las formas se refuerza. La fórmula de revelado basada en las flores de ceibo no sólo abarca las formas y los colores de las flores, sino que también se metamorfosea en otras formas, figuras e imágenes. Permite pasar de una imagen latente en la emulsión de la película a una imagen manifiesta. Si la flor es un instrumento activo de la mixtura, puesto que todo encuentro y toda unión con otros individuos se producen a través de la flor, estas entidades aparecen como un umbral en el que el individuo y la especie se abren a las posibilidades de mutación, cambio o muerte. El poder de la mixtura se ve amplificado por el dispositivo cinematográfico (tanto la cámara como los procesos de revelado). El cine no se circunscribe a las apariencias, y el hecho de que *Metarretratos* muestre las flores responsables de las transfiguraciones de la forma nos obliga a volver la mirada hacia el aparato técnico. *Metarretratos* revela que el medio es “natural” desde el principio. El proyecto expone el mundo tal como es: una “naturaleza-cultura”, una inseparabilidad de lo que se concibe

como el mundo natural y el técnico.¹⁸ *Metarretratos* fue capaz de prever y traducir eso en una experiencia cinematográfica; que en las flores no hay oposición entre materia y fantasía, imaginación y desarrollo, cuerpo y conocimiento, imagen y materia.

Al poner en primer plano a las plantas en el mismo gesto en que las abraza como protagonistas del film, *Metarretratos* revela que tanto la vida vegetal como el dispositivo cinematográfico son lugares de enmarañamiento entre lo material y lo cultural. El proyecto no se limita a “representar” la vida vegetal, sino que revela la agencia de las plantas en la construcción performativa del mundo. Lo que se muestra en *Metarretratos* es el mundo expuesto en su inextricable mixtura, es decir, como una malla de enredos humanos y más-que-humanos, incluyendo no sólo la vida vegetal, los hongos o el agua, por nombrar algunos modos de existencia más-que-humanos, sino también el dispositivo cinematográfico inhumano. Las plantas son dispositivos técnicos de revelado, y el cine es un fenómeno natural (desde los minerales utilizados en las cámaras hasta el celuloide, etc.). En otras y tal vez más adecuadas palabras, *Metarretratos* pone bajo sospecha la comprensión de la tecnología y la naturaleza como ámbitos separados.

Conclusión

He argumentado que *Metarretratos* hace una importante contribución a los debates sobre el cine y las cuestiones ecológicas en tres niveles: a) con respecto a los modos de producción cinematográfica, b) en relación con la tematización de lo más-que-humano y sus relaciones con los seres humanos y lo ambiental, y c) con referencia a la comprensión de las imágenes como materia y la imaginación como acción en el mundo. Además, sugerí que el dispositivo cinematográfico *Metarretratos* es capaz de acomodar, traducir o trasponer las cualidades curativas de las plantas, funcionando como parte de un mecanismo curativo de los aspectos eco-traumáticos de los paisajes a diferentes escalas. La primera posibilidad de estas propiedades curativas es la promoción, por parte de *Metarretratos*, de prácticas cinematográficas más sostenibles mediante el uso de recetas de revelado menos tóxico. Aunque a muy pequeña escala, las prácticas de Losana contribuyen a la reducción de la contaminación del agua, ya sea del Río de la Plata (más directamente relacionado con el proyecto) o de otros cuerpos de agua conectados planetariamente, como el Río Douro, donde la cineasta y yo nos conocimos por primera vez. La segunda dimensión es el reto a la distribución general de lo sensible (Rancière 2006) que tiende a reducir las plantas y los otros-que-humanos a sustancias pasivas, estáticas, desprovistas de significado y privadas de la potencialidad de actuar. Además, la serie pone en primer plano el conocimiento guaraní de las plantas retratadas, impugnando el sistema extractivo que devalúa o devasta el conocimiento indígena.

El proceso de *revelado*, que literalmente significa “mostrar, manifestar lo ignorado o secreto”, suena también como rebelado. En *Metarretratos*, lo que se revela constantemente, al mismo tiempo rebelándose en contra de una comprensión plena, es el propio proceso, los gestos y la materialidad implicados. Las transformaciones materiales de la película tienen prioridad sobre el propio film, que ya no es el único foco de atención. Lo que se eco-revela/eco-muestra en *Metarretratos* es la propia agencia de la materia más-que-humana -la vegetal y la cinematográfica- en la creación de formas, imágenes o del propio mundo. Expone la inseparabilidad de la naturaleza y la tecnología, sugiriendo que, en lugar de interacciones entre elementos supuestamente preexistentes, existen “naturaculturas” con elementos intra-actuales. Como las propias flores de ceibo filmadas por Losana, *Metarretratos* es un agente de revelación y una materia de agencia, que simultáneamente revela y es revelado, y esperamos, también se rebela.

Bibliografía

- Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke University Press.
- Barthes, R. (1981). *Camera lucida: Reflections on photography*. Hill and Wang.
- Benveniste, É. (1966). *Problèmes de linguistique générale*. Gallimard.
- Bertoni, M. S. (2008). *De la medicina guaraní: Etnografía sobre plantas medicinales*. Buena Vista Editores.
- Billi, N. (2022). La caída del cielo y la diplomacia vegetal. *La Furia Umana*, 43.
- Bollington, L., & Merchant, P. (Eds.). (2020). *Latin American culture and the limits of the human*. University of Florida Press.
- Bozak, N. (2011). *The cinematic footprint: Lights, camera, natural resources*. Rutgers University Press.
- Castro, I. T. (2015). *Eu animal - Argumentos para um novo paradigma - Cinema e ecologia*. Zefiro.
- Castro, T. (2022). Common grounds: Thinking with ruderal plants about (other) filmic histories. *Philosophies*, 8(7).
- Castro, T., Pitrou, P., & Rebecchi, M. (Eds.). (2020). *Puissance du végétal et cinéma animiste: La vitalité révélée par la technique*. Les Presses du Réel.
- Coccia, E. (2019). *The life of plants: A metaphysics of mixture*. Polity Press.
- Coelho, S. L. (2022). Sueño y Yákoana: Hipótesis para entender el cine como cruce de mundos. *La Furia Umana*, 43.
- Coelho, S. L. (2025). De la planta a la pantalla: Diálogo con Azucena Losana a partir de su proyecto Metarretratos. *La Furia Umana*, 46.
- Costa, A. C. E. (2015). *Cosmopolíticas, olhar e escuta: Experiências cine-xamânicas entre os Maxakali* (Master's thesis, Universidad Federal de Minas Gerais).
- Della Noce, E., & Murari, L. (Eds.). (2022). *Expanded nature: Écologies du cinéma expérimental*. Light Cone Editions.
- Doing, K. (2020). Phytograms: Rebuilding human-plant affiliations. *Animation*, 15(1), 22–36.
- Dymond, C. (2021). New growth: To film like a plant. *Ecocene: Cappadocia Journal of Environmental Humanities*, 2, 32–50.
- Fleck, E. C. D. (2017). A medicina da conversão: Apropriação e circulação de saberes y prácticas de cura (Provincia Jesuítica do Paraguay, século XVIII). *Revista de Estudios Marítimos y Sociales*, 11.
- Fornoff, C., & Heffes, G. (2021). *Pushing past the human in Latin American cinema*. State University of New York Press.
- Haraway, D. (2003). *The companion species manifesto: Dogs, people, and significant otherness*. Prickly Paradigm Press.
- Haraway, D. (2004). *The Haraway reader*. Routledge.
- Haraway, D. (2016). *Staying with the trouble: Making kin in the Chthulucene*. Duke University Press.
- Hochman, J. (1998). *Green cultural studies: Nature in film, novel and theory*. University of Idaho Press.
- Iovino, S., & Oppermann, S. (2014). Introducción: Stories come to matter. In *Material ecocriticism*. Indiana University Press.

- Kossoy, B. (2018). *The pioneering photographic work of Hercule Florence*. Routledge.
- Knowles, K. (2020). *Experimental film and photochemical practices*. Palgrave Macmillan.
- Lacerda, R. (2016). Animism and the Mbya-Guarani cinema. *Royal Anthropological Institute*.
- MacDonald, S. (2001). *The garden in the machine: A field guide to independent films about place*. University of California Press.
- Maeterlinck, M. (2008). *The intelligence of flowers*. State University of New York Press.
- Maxwell, R., & Miller, T. (2012). *Greening the media*. Oxford University Press.
- Miño, J., Gorzalcczany, S., Moscatelli, V., Ferraro, G., Acevedo, C., & Hnatyszyn, O. (2002). Actividad antinociceptiva y antiinflamatoria de *Erythrina crista-galli* L. ('Ceibo'). *Acta Farm: Bonaerense*, 21(2).
- Oakley, K., & Banks, M. (2020). *Cultural industries and the environmental crisis: New approaches for policy*. Springer International Publishing.
- Parikka, J. (2015). *A geology of media*. University of Minnesota Press.
- Pereira, G. de S., Noelli, F. S., Campos, J. B., Santos, M. P., & Zocche, J. J. (2016). Ecologia histórica Guarani: As plantas utilizadas no bioma Mata Atlântica do litoral sul de Santa Catarina, Brasil (Parte 1). *Cadernos do LEPAARQ*, 13(26), 198–246.
- Pertierra, R. (1988). The rationality problematique: An anthropological review of Habermas' *The theory of communicative action volume I. Social Analysis: The International Journal of Social and Cultural Practice*, 23, 72–88.
- Pick, A., & Narraway, G. (2013). *Screening nature: Cinema beyond the human*. Berghahn.
- Poletto, R., & Welter, S. C. (2011). A matéria médica misionera do Ir. Pedro Montenegro (1710): Um estudo sobre as virtudes das plantas medicinais nativas americanas. *Revista Historiador*, 4, 96–116.
- Rancière, J. (2006). *The politics of aesthetics: The distribution of the sensible*. Continuum.
- Scarpa, G. F., & Anconatani, L. M. (2019). La 'materia médica misionera' atribuida al jesuita Pedro de Montenegro en 1710: Identificación, sistematización e interpretación de los usos medicinales de las plantas y sus implicancias para la etnobotánica actual. *IHS: Antiguos Jesuitas en Iberoamérica*, 7(1), 24–46.
- Tondeur, A., & Marder, M. (2003). *Chernobyl herbarium*. Cristinaenea Fundazioa.
- Turland, N. J., Wiersema, J. H., Barrie, F. R., Greuter, W., Hawksworth, D. L., Herendeen, P. S., Knapp, S., Kusber, W.-H., Li, D.-Z., Marhold, K., May, T. W., Monro, J. A. M., Prado, J., Price, M. J., & Smith, G. F. (Eds.). (2018). *International code of nomenclature for algae, fungi, and plants*. Koeltz Botanical Books.
- Uhlin, G. (2022). Feminism and Vegetal Freedom in Agnès Varda's *Le Bonheur* (1965) and *Vagabond* (1985). *Philosophies*, 7(6).
- Vieira, P. I. L. (2022). Animist Phytofilm: Plants in Amazonian Indigenous filmmaking. *Philosophies*, 7(6).
- Williams, S., & Technical Photographic Chemistry 1995 Class. (1995). A use for that last cup of coffee: Film and paper development. *Rochester Institute of Technology RIT Scholar Works*.

Filmografía

Ceibo/Erythrina crista-galli (Azucena Losana, 2020)

Cuarteto (Claudio Caldini, 1978)

Herbaria (Leandro Listorti, 2022)

Palo Borracho/Ceiba Speciosa (Azucena Losana, 2020)

Poilean (Claudio Caldini, 2020)

The Sound We See — Fernanditol (Azucena Losana, 2018)

Tutiá/Solanum sisymbriifolium (Azucena Losana, 2020)

*

Salomé Lopes Coelho es investigadora de posdoctorado y docente invitada en la Universidad NOVA de Lisboa. Doctora en Estudios Artísticos, fue investigadora visitante e impartió cursos de cine, filosofía y ritmo en la Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires. Es miembro del consejo editorial de *La Furia Umana*. Su investigación actual explora los ritmos vegetales e inorgánicos en el cine experimental latinoamericano realizado por mujeres cineastas y artistas.

¹ Este ensayo fue primeramente publicado en *Illuminace—The Journal of Film Theory, History, and Aesthetics* 35, 2 (2023), 31-49, con el título “The Rhythms of More-than-human Matter in Azucena Losana’s Eco-developed Film Series *Metarretratos*.” Disponible online [<https://bit.ly/469IfmO>]. Agradezco a mi amigo Francisco Monclús por su valiosa corrección del texto en español, asumiendo la plena responsabilidad por cualquier error que pudiera subsistir.

² Otros gestos incluyen talleres para construir proyectores analógicos con materiales desechados o encontrados, aunque este proyecto parece tener más que ver con procedimientos de Do It Yourself que con ecológicos. Este enfoque DIY caracteriza la amplia y compleja práctica artística de Losana, quien trabaja principalmente con películas experimentales, instalaciones, performances cinematográficas y vídeos. También ha trabajado como técnica de laboratorio cinematográfico en "Arcoiris Super 8", un importante laboratorio de la región, "el único que queda después de que cerraran todos los grandes de Sudamérica". Véase "Azucena Losana: Hazlo tú misma", *Mostra de Cinema Periférico*, consultado el 12 de enero de 2022, <https://bit.ly/3S8s0Br>.

³ En la página de la artista no se menciona el nombre del proyecto, que aparece en la pestaña “Eco Developing.” Durante la entrevista que realicé a Losana el 8 de junio de 2022 en Oporto, supe el nombre del proyecto. La entrevista completa se publica en este número. Véase Coelho (2025).

⁴ Hasta la fecha de publicación de la versión original de este ensayo [junio de 2023], la página web de Losana había sido la única interfaz del proyecto. En septiembre de 2023, la serie fue proyectada como parte de la muestra *Magiæ Naturalis*. Cine de vanguardia en el jardín II Todolí Citrus Fundació, Palmera, Valencia, programado por Andrea Franco.

⁵ Algunos estudios fundamentales que abordan el impacto ambiental de la industria cinematográfica son Bozak (2011), Maxwell y Miller (2012), o Oakley y Banks (2020).

⁶ Hay varios estudios que abordan los modos de representación cinematográfica de lo "natural", como Hochman (1998), MacDonald (2001), Pick y Guinevere (2013), y Castro (2015).

⁷ Debido a la atención y el diálogo que establece con las cosmologías indígenas de la región (andina, amerindia, etc.), el cine latinoamericano y su estudio pueden ser especialmente fructíferos para cuestionar la comprensión dominante de los humanos y los otros-que-humanos. No obstante, la investigación centrada en el cine latinoamericano contemporáneo aún no se ha explorado a fondo, con notables excepciones, como Bollington y Merchant (2020), y Fornoff y Heffes (2021). Los cines indígenas también han sido vitales a la hora de cuestionar las formas en las que el cine figura e imagina entidades humanas y más-que-humanas, y han estado reinventando el cine, constituyendo así un campo fundamental al que prestar atención. Véanse, por ejemplo, los siguientes estudios sobre el cine indígena: Costa (2015) o Lacerda (2016).

⁸ Algunas propuestas centradas en las condiciones materiales del cine son Parikka (2015) o Knowles (2020).

⁹ Aunque me centro en el Ceibo filmado, que se encuentra en la Plaza de Mayo de Buenos Aires, Losana retrata dos ceibos. Uno está filmado con una cámara Super 8 en blanco y negro. El segundo ceibo, localizado en un lugar desconocido, está representado mediante fotografía digital en color. Esta elección de representar dos ceibos apunta a

la diversidad de los ceibos sin querer reducir la totalidad a una sola parte. Por otra parte, al presentarlos casi como árboles intercambiables, el ceibo se despoja de su historia individual, contribuyendo a la concepción de "planta universal", que sería deseable cuestionar.

¹⁰ Siguiendo a Benveniste (1966), el ritmo se entiende como la configuración momentánea de un flujo en constante movimiento, observado en el momento de su formación.

¹¹ Véase, por ejemplo, Doing (2020), Castro, Pitrou y Rebecchi (2020), Uhlin (2022), Castro (2022), Della Noce y Murari (2022).

¹² Como propuse en otro lugar, podemos ampliar el estudio de la relación entre cine y las plantas a sus intersecciones con las visiones generadas por el consumo ritual de plantas, por parte de los chamanes amazónicos. Véase Coelho (2022).

¹³ En el contexto argentino, además de las películas de Claudio Caldini centradas en mundos vegetales, como *Cuarteto* (1978) o *Poilean* (2020), podemos referirnos a la reciente película de Leandro Listorti, *Herbaria* (2022), un ejemplo llamativo de las intersecciones entre mundos cinematográficos y vegetales, así como de los gestos de conservación en el cine y la botánica.

¹⁴ El llamado "conflicto de las papeleras" entre Argentina y Uruguay supuso una fuerte resistencia ciudadana y una demanda a la Corte Internacional de Justicia por parte de Argentina.

¹⁵ Información que acompaña el metarretrato del ceibo, disponible en la página web de Losana: <https://bit.ly/40FPjJ1>.

¹⁶ Con respecto a la antigüedad del Ceibo y, en consecuencia, a los acontecimientos que pudo haber presenciado, no fue posible encontrar la fecha precisa de la plantación. Pude reunir algunas fotos del Ceibo en la Plaza de Mayo e identificar el año en que fueron tomadas a través de los acontecimientos representados (generalmente manifestaciones). Mostrándoselas a una arquitecta paisajista argentina, Ana Pessio, fue posible estimar su edad.

¹⁷ Las Madres de Plaza de Mayo son un movimiento de derechos humanos fundado en oposición a la dictadura militar de Jorge Rafael Videla. Sus principales misiones son localizar a los desaparecidos e identificar los responsables de los crímenes de lesa humanidad para avanzar en su juicio y condena. Desde 1977, las Madres de Plaza de Mayo marchan alrededor de la Plaza de Mayo todos los martes.

¹⁸ Introducido por Donna Haraway, el término no tiene una definición única. Reúne diferentes enfoques epistemológicos y ontológicos que cuestionan dicotomías como naturaleza/cultura y humano/no-humano, destacando la inseparabilidad y la constitución mutua de los binarios. Véase Haraway (2003).