

Prácticas decoloniales en las artes y los diseños



*Memoria del
XV Simposio Internacional
del Posgrado en Artes y Diseño*

*Narrativas decoloniales • Poderes blandos •
Epistemologías otras • Códice Fejérváry •
Ethos colectivo • Latinfuturismx •
Intyshayaklliplayñan • Imaginación
radical • Resistencias minúsculas •
Pérdida de sí • Sostenibilidad autónoma
de la mujeres • Ambientes gráficos
emancipadores • Performance radical •
Contramemoria*



**MEMORIA DEL XV SIMPOSIO INTERNACIONAL
DEL POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO**

PRÁCTICAS DECOLONIALES EN LAS ARTES Y LOS DISEÑOS

Prácticas decoloniales en las artes y los diseños

*Memoria del XV
Simposio Internacional del
Posgrado en Artes y Diseño*

Primera edición: 2020

Producción:

Posgrado en Artes y Diseño

Universidad Nacional Autónoma de México

D.R. ©

Universidad Nacional Autónoma de México

Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán,

C.P. 04510, Ciudad de México.

Coordinador: Yuri Alberto Aguilar Hernández

Editor: César Cortés Vega

Diseño de portada y formación: J.M. Escudero

Corrección de estilo: Nancy Sanciprián Marroquín e Isaura Leonardo



Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

Usted es libre de:

Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

El licenciador no puede revocar estas libertades mientras cumpla con los términos de la licencia.

Bajo las condiciones siguientes:

- Reconocimiento: Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.

- No Comercial: No puede utilizar el material para una finalidad comercial.

- Sin Obra Derivada: Si remezcla, transforma o crea a partir del material, no puede difundir el material modificado.

-No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales o medidas tecnológicas que legalmente restrinjan realizar aquello que la licencia permite.

Impreso y hecho en México

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. Enrique Graue Wiechers
Rector

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas
Secretario General

Dr. Alfredo Sánchez Castañeda
Abogado General

Dr. Luis Álvarez Icaza Longoria
Secretario Administrativo

Dr. Alberto Ken Oyama Nakagawa
Secretario de Desarrollo Institucional

Lic. Rafil Arcenio Aguilar Tamayo
Secretario de Prevención, Atención y Seguridad Universitaria

Dr. William Henry Lee Alardín
Coordinador de la Investigación Científica

Dra. Guadalupe Valencia García
Coordinadora de Humanidades

Dra. Diana Tamara Martínez Ruiz
Coordinadora para la Igualdad de Género

Dr. Jorge Volpi Escalante
Coordinador de Difusión Cultural

Mtro. Néstor Martínez Cristo
Director General de Comunicación Social

COMITÉ ACADÉMICO DEL POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

Dr. Yuri Alberto Aguilar Hernández
Coordinador del Posgrado en Artes y Diseño

Dr. Gerardo García Luna Martínez
Director de la Facultad de Artes y Diseño

Mtro. Manuel Elías López Monroy
Director de la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas

Dr. Iván Ruíz García
Director del Instituto de Investigaciones Estéticas

Dr. Juan Ignacio Del Cueto Ruíz-Funes
Director de la Facultad de Arquitectura

Dr. Jesús Macías Hernández
Representante de Tutores de la Facultad de Artes y Diseño

Mtro. Alfredo Rivera Sandoval
Representante de tutores de la Facultad de Artes y Diseño

Mtro. Reyes Nuñez Bercini
Representante de tutores de la Escuela Nacional
de Artes Cinematográficas

Mtra. Xheida Consuelo Simancas Ortiz
Representante de alumnos de Maestrías

Mtro. Sergio Koleff Osorio
Representante de alumnos de Doctorado

Índice

11 Presentación *Yuri Alberto Aguilar Henández* — 15 Nota editorial *César Cortés Vega*

Ángulos Críticos

21 El soft power y las artes *Helio Mello Vianna Junior* — 33 A perda de si como método para a descolonização dos processos criativos na fotografia contemporânea *Daniela Tavares Paoliello* — 43 Resistencia y proyecto desde el feminismo. Vías para recuperar el presente y reinventar el futuro desde el arte *Ady Carrión Parga* — 53 Otros juramentos: formas de resistencia en la asociación de mujeres *Pablo Bonilla Elizondo* — 63 Decolonización: Prevencciones y perversiones *Jesús Felipe Mejía Rodríguez*

Precisiones

77 Latinfuturismx: Un dispositivo decolonial fuera de tiempo *Edgar C. Hernández R.* — 89 Ambientes Gráficos Emancipadores. Cuando las pinturas murales permiten la emergencia de narrativas decoloniales *Francesca Cozzolino* — 107 Dimensiones imaginarias de la colonialidad. Prácticas fronterizas en Guillermo Gómez Peña y la Pocha Nostra *Laura Catelli* — 123 Recorrido equinoccial-Intyshayakllipllayñan Espacios-tiempos complementarios/proporcionales-yanantintinkuypacha *José Luis Macas Paredes* — 145 Diseño originario Tierra de nadie. Decolonialidad en la lámina 1 del código Fejérváry Mayer *Mauricio Orozpe Enríquez* — 159 "Los Delfines de Puerto Clemente": un cuento para desestabilizar la colonialidad de la memoria *Astrid Viviana Suárez Álvarez* — 169 Una breve introducción sobre la industria de la historieta en México *Rodrigo Óscar García*

10
—
11



Presentación de las Memorias del XV Simposio

Yuri Alberto Aguilar Hernández

El XV Simposio Internacional del Posgrado en Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México convocó a la comunidad artística y académica nacional e internacional para reflexionar sobre el giro de las prácticas en las artes y los diseños desde las perspectivas de los discursos decoloniales. El encuentro tuvo cita durante los días 4, 5 y 6 de noviembre del 2019 en el auditorio de la Unidad de Posgrado; ahí se invitó a problematizar la forma en la que se institucionaliza el conocimiento desde la puesta en cuestión de la manera en la que las prácticas occidentales hegemónicas se replican dentro y fuera de la academia. La propuesta planteó el debate sobre la reproducción de formas que generan estructuras legitimadoras, y cómo en dicha reproducción se fijan modos de hacer y de pensar.

Por medio de la convocatoria se hizo un llamado a girar la mirada hacia la decolonialidad y pensarla desde nuestros contextos específicos, en constante conflicto con el proyecto civilizador de la modernidad de Occidente.

El interés fue decodificar e imaginar nuevas formas de pensar, puestas a prueba a través de una praxis que no escapa fácilmente de su carácter de tensión con el marco institucional heredado de un legado histórico colonial. De este modo, se propuso estudiar la actualidad del carácter práctico y teórico de los discursos y las actuaciones decoloniales basados en tres líneas de discusión: investigar desde una práctica teórica de carácter decolonial los discursos ideológicos hegemónicos y el problema de la representación; producir la decolonización cultural en espacios-tiempos concretos, y por último; comunicar “decolonialmente” en los espacios universitarios.

En el año 2019 se celebraron los XV años del Simposio Internacional del Posgrado en Artes y Diseño, evento que desde su inicio ha tenido el objetivo de ser un foro de expresión y discusión sobre la investigación-producción en las artes y el diseño; asimismo también se cumplieron los 50 años de que iniciaron los estudios de posgrado en la ahora Facultad de Artes y Diseño, por lo que fue un buen motivo para reflexionar de dónde venimos, dónde estamos y hacia dónde vamos en relación con las Artes y el Diseño. En este sentido, nos sabemos herederos de una institución fundamental para la cultura colonial y del México independiente: la Antigua Academia de San Carlos. Sin embargo, no dejamos de reconocer los múltiples momentos en los que estudiantes y profesores cuestionaron críticamente los academicismos y esquemas disciplinares impuestos. Hoy más que nunca, cuando nos hemos expandido hacia los ámbitos de la investigación universitaria por medio de un Doctorado en Artes y Diseño, se torna obligado el cuestionarnos la escala y la manera que ese legado nutre las realidades disciplinares y sociales que vivimos, en un México diverso y en movimiento constante. Para después, desde ese lugar crítico, transitar hacia la enunciación

y posicionamiento de la maduración intelectual en las artes y los diseños.

Las memorias de esta emisión del Simposio compilan los textos teóricos que fueron presentados, como conferencias magistrales o mesas de discusión, de las cuales resultaron un total de 14 documentos. . Divididos en dos apartados: el primero Ángulos Críticos que presenta las diversas posiciones frente a la propuesta decolonia, y el segundo Precisiones que devela prácticas concretas de artistas y diseñadores inscritas en el giro decolonial. En estos escritos, una pléyade de temas son tratados: resistencia y feminismos; legislación y territorio; lenguaje e identidad; arqueología del mestizaje; subjetivaciones inconscientes, lecturas alternas, entre otros.

12

—

13

El giro de las prácticas en las artes y los diseños hacia el discurso decolonial ha traído consigo la apertura del pensamiento y de sus significaciones, al articular plataformas alternativas de conocimiento y producción. En consecuencia con lo anterior, el equipo de Comunicación Académica del Posgrado en Artes y Diseño a cargo de la edición de este material, ha decidido prolongar la reflexión decolonial, reconsiderando las constantes editoriales bajo una perspectiva que pone en discusión el mismo trabajo de disposición y ordenamiento de los contenidos, la formación, o los criterios tipográficos.

Estas memorias son el resultado del esfuerzo por hacer que los trabajos en el posgrado permanezcan en el registro histórico de la labor que llevamos a cabo día a día.

14
—
15



Nota editorial

Sobre la colección para los simposios del Posgrado en Artes y Diseño

César Cortés Vega

La labor editorial vinculada a la academia puede no sólo implicar la conformación de cuerpos discursivos ordenados para la consulta y el resguardo de una memoria interna a archivar. Si bien en ello se soporta su utilidad y su “deber ser”, es en otro lugar en el que me parece puede buscarse su relevancia: la vinculación con aquello que, en el esfuerzo indagatorio que impulsa toda investigación, se encuentra más allá de los límites de la vida universitaria. De este modo, la potencia para proponer formatos en los que se vierta la actividad académica es constancia de algo que rebasa una operatividad organizada en el interior de la institución, para mostrar aquello que honra los objetos o sujetos de estudio como potencias ilimitadas a seguir conociendo. E, incluso en ese proceso, para permitir también que influyan, y acaso subviertan, las prácticas internas.

La presente compilación es producto de esfuerzos varios que me ha tocado observar, en un inicio desde lejos recién me incorporé a principios del 2020 al programa del Posgrado en Artes y Diseño para hacerme cargo del área de Comunicación Académica, y luego de manera más cercana cuando se me propuso llevar adelante esta edición para con ella dar pie a una colección destinada a hacer públicas las ponencias participantes a contar desde este XV Simposio Internacional del Posgrado en Artes y Diseño, cuyo título es del todo sugerente para esta labor: *Prácticas decoloniales en las artes y los diseños*. Y subrayo lo anterior debido a que plantearse un purismo editorial-instrumental, a la vez que hablar de análisis decolonial, es un contrasentido. Esa fue la razón por la cual nos decidimos a proponer una línea editorial de corte experimental y no-canónica, pensando en que los procesos en arte y diseño en los años recientes, desde todas las áreas vinculadas a la Facultad de Artes y Diseño, han avanzado considerablemente en una labor que reivindica miradas no tradicionalistas, desde la aplicación de sus conocimientos en los objetos mismos del proceso de validación de la vida colegiada. Si se revisan muchas de las tesis de todos los niveles, publicadas a lo largo de los últimos años, puede observarse esta misma evolución que ya no se ciñe a fórmulas estandarizadas para verter la información, sino que se permiten —venturosamente— proponer formatos desde el juego con materiales, tipografías, organización diagramática y textual, etc. Correlaciones diversas entre aquello que se dice y su soporte.

Junto al artista y diseñador José Manuel Escudero —quien ha propuesto para cada ponencia una formación particular—, nos dimos a la tarea de imaginar un ejemplar que, sin romper con algunas condiciones indispensables para una edición que conservara ciertas características apropiadas para su legibilidad, arrojara un resultado no convencional. Para ello se propuso el empleo de la tipografía Woun Iek, que ha sido creada por los diseñadores José Manuel López Rocha y Sandra Milena García Saldarriaga, cuya elaboración se basa en la lengua woun meu que habla el pueblo indígena Wounaan, habitante de algunas zonas del territorio de Panamá y Colombia. Lo crucial en ello es que se trata de una propuesta basada en un léxico ágrafo, enfrentado, por lo mismo, a la posibilidad de desaparecer. Por tanto, su realización implica un esfuerzo práctico que

proporciona una herramienta desde la circulación técnica contemporánea, para ofrecer una posibilidad para su permanencia, solucionando problemas tonales desde elementos tipográficos para su correcta representación en la escritura, de manera que se facilite su enseñanza y transmisión.

Ligo esto con lo que plantea Elena Yehia acerca de la decolonialidad, cuando ubica uno de sus puntos focales en “los procesos mediante los cuales lo subalterno resiste las reglas y jerarquías racializadas”¹. Esto implica un esfuerzo para vincular lo alterno, sin que ello intente adaptarle a un sistema que puede serle ajeno. Es decir: no se trata de que aquello que se investiga se incorpore al modelo, sino del forzamiento de éste para que asuma la desarticulación de su operatividad mediante el arribo de lo que ha denegado desde su verticalidad epistémica. Justo por ello, Walter Mignolo llama al pensamiento decolonial una “epistemología otra”². Pensando en esto, si bien la conformación de un libro es ya de por sí una reproducción del esquema normado en el registro bibliográfico que persiste y para el cual habrá que proponer una crítica, son posibles también otros gestos para poner en conflicto el interior editorial y sus jerarquizaciones dominantes, al menos desde el punto de vista formal, para sugerir y darle paso a diversos modos de verter la información y hacerla asimilable. Intentar cuestionar el proceso de estandarización y subordinación a un modelo preestablecido, de modo que las voces —o las distintas maneras que existen para representarles—, convoquen aquello que en otras condiciones volvería a ser denegado. Un ejemplo de esto que digo es que, en este caso, la lengua *woun meu* estará susurrando lo suyo en cada cosa que acá se diga.

Agrego para concluir que para el ordenamiento de textos he propuesto un juego que presenta las temáticas reunidas en dos clasificaciones: un grupo de ensayos referidos a generalidades teóricas y otro a problemas específicos y prácticos vinculados con el tema. Sin embargo, esto es apenas una clasificación muy sutil: siempre he creído que cuando se habla de teoría, se está verificando un cierto tipo de práctica de la enunciación, y que con los actos prácticos —sobre todo los que tienen que ver con el arte— se realiza a la vez una suerte de teorización mediante otras fórmulas comunicativas llevadas a cabo en contextos diversos.

¹ Yehia, Elena (2007). *Descolonización del conocimiento y la práctica: un encuentro dialógico entre el programa de investigación sobre modernidad / colonialidad / decolonialidad latinoamericanas y la teoría actor-red*. Tabula Rasa. Bogotá No. 6: 85-114, enero-junio 2007 ISSN 1794-2489, p. 96.

² Mignolo, W. (2013). *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal, p. 44.

18

—

19

*Ángulos
Críticos*

20
—
21



El *soft power* y las artes

Helio Mello Vianna Junior

Nota introductoria

Así como la historiografía cultural que nos fue impuesta, la práctica artística también está todavía muy anquilosada en la perspectiva eurocéntrica. Y esto se da por un elemento que, aunque muy importante, es con frecuencia dispensado de los análisis sobre las influencias de las prácticas artísticas: el poder. Entre tantas manifestaciones de poder existentes, el que será abordado a continuación es el poder que se dice “blando” o “suave”, casi siempre disfrazado de abstracto, pero con efectos visiblemente concretos.

Para esta investigación se empleó la metodología bibliográfica, basada en obras de teóricos de las relaciones internacionales y de otros investigadores y críticos de estudios culturales y prácticas artísticas. Por tratarse de una investigación *en* artes, y no solamente *sobre* artes, fue indispensable también el carácter empírico, fundamentado por la práctica artística y por el repertorio adquirido con la observación del disfrute de las artes.

El contexto histórico del *soft power*

Se conoce como *soft power* (o poder blando) el poder simbólico de un país, responsable directo de su prestigio en el escenario internacional. Esto incluye los elementos y las prácticas —clichés o no— que configuran su patrimonio cultural, tanto lo material cuanto lo inmaterial. A diferencia del *hard power*, que consiste en los recursos físicos de un país —extensión territorial, acceso al mar, reservas de agua potable, fuentes de energía, infraestructura, población, ejércitos y capacidad bélica—, el poder blando se caracteriza por el acervo simbólico y por la capacidad creativa de sus habitantes —o sea, su capacidad de seducción—.

La guerra por prestigio se dio principalmente por una geopolítica de colonización lingüística en la cual los estadounidenses lograron imponer su idioma como lengua franca, habiendo vencido a los franceses en esa disputa luego de la Segunda Guerra Mundial. Sobre esto, Lacoste comenta que:

La mundialización del inglés americano se hace también indirectamente por medio de una serie de fenómenos culturales más o menos asociados unos a otros: por el cine americano, a pesar de que la mayor parte de las películas exportados por E. U. son dobladas a la lengua del país de importación, y especialmente por la enorme masa de producciones musicales que son, día y noche, difundidas por emisoras de radio y televisión del mundo entero. La lengua del rock es el inglés, sea cantado por franceses, japoneses o rusos, y poco importa que el sentido de las palabras no sea comprendido. Ello contribuye para mantener en la moda todo lo que es americano (2005, p. 11).

No es de extrañar, por tanto, la presencia masiva de institutos de cultura mantenidos por un país en territorios extranjeros, como la Alianza Francesa o el Instituto Cervantes (Madeira, 2016). El gobierno francés envió una comisión a una de las ediciones recientes de la FLIP¹, el evento literario de mayor prestigio en Brasil, y reunió a las editoriales participantes para indagar por qué había disminuido el número de autores franceses publicados, esto con el propósito de ofrecer subsidios para la traducción y publicación de autores franceses en lengua portuguesa.

Hay toda una parafernalia estratégica por parte de los poderes estatales que financia becas de estudios, premios artístico-literarios y producciones de cine que atienden

¹ Fiesta Literaria Internacional de Paraty.

a los intereses de la manutención de los discursos de sus patrocinadores. En otras palabras, tales incentivos económicos visan a la manutención del estatus quo. Hoy es sabido que autores como George Orwell y Hannah Arendt tuvieron incentivos para la publicación y traducción de sus obras debido a sus colaboraciones con los servicios de inteligencia, que consistían en impregnar sus obras con discursos ideológicos favorables a los países que los premiaban, así como denunciar a otros artistas y escritores afines al comunismo (Saunders, 2008).

La guerra simbólica es una búsqueda de prestigio, y aunque se pueda pensar que es una novedad política surgida con la Tercera Revolución Industrial, existe desde la Antigüedad Clásica. La guerra del Peloponeso, entre Esparta y Atenas, todavía es considerada el modelo para todas las guerras existentes, sean simbólicas, sean armadas, y Tucídides abordaba la preocupación de Címon por que prevaleciera el prestigio ateniense:

Címon, además de admirar las cualidades espartanas y desear que fuesen, de cierto modo, incorporadas por los atenienses, entendía con gran lucidez, que la alianza entre Atenas y Esparta era fundamental para ambas y para la unidad griega. Esparta, potencia terrestre y agrícola, sin intereses externos al Peloponeso y Atenas, potencia marítima, comercial y cultural, con grandes intereses internacionales, no tenían motivos para antagonizar entre ellas y se fortalecían recíprocamente- con su alianza. Fue esa la política de Címon, mientras perduró su liderazgo sobre Atenas, que llevó a Esparta a no sentirse amenazada por el imperio ateniense, no obstante, con cierto celo de los espartanos por el prestigio internacional de aquella (Jaguaribe, 2001, p. XXVIII)

Aunque teóricos realistas antiguos (Tucídides), modernos (como Maquiavelo) y los neorrealistas contemporáneos (Raymond Aron, por ejemplo) ya hablaban del poder sobre conceptos como *virtud* y *prestigio*, es el teórico neoliberal Joseph Nye Jr. quien crea el término *soft power*, y lo define como un atractivo que inspira competencia y facilita la persuasión en la política global (Nye Jr, 2004). Este tipo de poder dependería de las creencias que los seres humanos poseen y de la forma en que procesan la información que reciben.

El poder blando debería ser tomado más en serio por los países llamados periféricos de lo que generalmente es, en especial por la importancia que le confieren las potencias

22

—

23

hegemónicas. Ejemplo claro de eso es el balance de poder entre los Estados Unidos (en adelante EE. UU.) y la ex Unión Soviética durante la Guerra Fría; aunque existiera un “empate técnico” en razón del poder duro (*hard power*) o incluso un poder mayor de este tipo por parte de los soviéticos, los estadounidenses consiguieron desequilibrar la balanza en su favor por haber concentrado mayor poder blando, y por eso hay quienes puedan considerar a los EE. UU. como el país vencedor de la Guerra Fría.

Nye Jr. afirma que la capacidad de atracción de la cultura popular estadounidense fue el factor fundamental para este objetivo de su política externa, y destaca la importancia de la cultura en ese proceso: “mucho antes de que el Muro de Berlín cayera en 1989, ya había sido penetrado por la televisión y por las películas (occidentales)”² (Nye Jr., 2004). El diccionario de Relaciones Internacionales de Silva y Gonçalves (2010) define *poder internacional*, como: “Coerción económica, imperialismo cultural, amenaza de represalia política y aun uso de la guerra, algunos de los instrumentos disponibles para el ejercicio del poder” (p. 210).

Colonización cultural

La reconfiguración del mundo en una división en Estados nacionales sucedió en las grandes navegaciones que posibilitaron a los europeos tomar en cuenta la dimensión real del planeta. Más que buscar mercados, el proceso de colonización buscaba “zonas de influencia” para las cuales exportarían no sólo sus productos, sino también sus ideologías, religiones, lenguas y comportamientos. Este fue un proceso claramente arbitrario que desestimó las configuraciones sociales y de poder preexistentes en las regiones que “conquistaban”. Obviamente esto se tradujo en conflictos que todavía perduran en las “excolonias políticas”³, y destaco el ejemplo de la India:

Ciertas prácticas coloniales, algunas aportadas para dividir y reinar, otras por conveniencia administrativa, exacerbaban las divisiones entre los indios. El censo hecho por los británicos, por ejemplo, usaba clasificaciones que reforzaban las distinciones de castas entre la mayoría hindú. [Bien como] las diferencias políticas hindú-musulmanas [...]. Por fin al introducir costumbres, convenciones y valores europeos, el gobierno colonial británico inadvertidamente estimuló el surgimiento de diversos movimientos revivalistas hindús (Ganguly y Mukherji, 2014, p. 132).

² Traducción del autor.

³ Y enfatizo “excolonias políticas” porque todavía son colonias culturales e ideológicas bajo muchos puntos de vista, y no se descarta la posibilidad de que sean vistas como colonias políticas, aunque ya no de modo oficial, por su sumisión a las órdenes de sus antiguas o nuevas “metrópolis”.

Los países colonizadores siempre encaran el *soft power* como un proyecto de Estado. Entonces a los países llamados periféricos les corresponde elaborar sus propios proyectos, incentivando ciudadanos a que se apropien de la práctica artística y generando productos, no necesariamente en el ámbito mercadológico, que contemplen los discursos de sus propias culturas. Indagando acerca de la comparación entre la importancia de Harvard y la de Hollywood, el poeta Carl Sandburg afirmó, en 1961, que Hollywood no era tan honesta como Harvard, sin embargo, sus efectos llegaban más lejos (Nye Jr., 2004).

El cine indio copió la fórmula de los musicales hollywoodenses y fundó su propia industria: Bollywood, así como los grandes musicales de EE. UU. en las décadas de 1940 y 1950 también se habían apropiado de la estética nazi de Leni Riefenstahl. Ballerini comenta que “sólo en el año 2000 el gobierno indio reconoció el cine como industria esencial, casi un siglo después de que Washington hubiera hecho lo mismo con Hollywood” (Ballerini, 2017, pos. 1169), y aunque sufra mucha resistencia por parte de los exhibidores occidentales, el cine bollywoodense posee un alcance que va desde Senegal hasta el extremo este de Rusia, pasando por países que tradicionalmente boicotean o prohíben el cine hollywoodense, como Irán (Ballerini, 2017).

24
—
25

Así como en India es común el reconocimiento tardío e incluso la resistencia del capital cultural como riqueza y poder de un país. Si India utiliza el cine como poder blando para llevar su cultura a otros países, México, con una diversidad cultural tan amplia como India, usa su capital simbólico sobre todo para atraer turismo. Lo que muchos estadistas y gestores culturales no perciben es que al valorar las artes y cultura de su país y exportarlas, se genera una ganancia intangible e incalculable, pero indiscutiblemente poderosa: carisma, definido como una especial capacidad para atraer o fascinar.

Otros escépticos se oponen al uso del término ‘soft power’ en la política internacional porque los gobiernos no tienen el control total de la atracción. Gran parte del poder blando estadounidense ha sido producido por Hollywood, Harvard, Microsoft y Michael Jordan. Pero el hecho de que la sociedad civil sea el origen de gran parte del poder blando no refuta su existencia. En una sociedad liberal, el gobierno no puede ni debe controlar la cultura. (Nye Jr., 2004: pos. 409)

Por más que algunos mexicanos se irritan con los clichés dichos sobre su país en el exterior, y perciban que lo que más fascina a individuos de otro país no es exactamente lo que agrada al ciudadano mexicano, es innegable el poder de los productos de la cultura popular televisiva que son responsables del reconocimiento de México en el mundo, más que los elementos culturales originales.

Hay niños en Brasil que no saben dónde queda México, pero sueñan en pasar las vacaciones en Acapulco debido al episodio del programa *El Chavo del 8*⁴ (*Chaves* en Brasil), que fue grabado allá. Visité en el 2013 el hotel que sirvió de locación para las grabaciones y constaté que es el lugar donde los brasileños se hospedan en aquella ciudad. Los empleados del hotel hablan portugués, y hay, incluso, promoción de eventos dedicados a la nostalgia, como “el día del Chavo”, en el que los empleados y huéspedes brasileños predominan, se visten Chavos, Kikos, Chilindrinas y Doñas Florindas.

Las telenovelas mexicanas son un éxito absoluto en Brasil. “La Usurpadora” ya fue transmitida 11 veces, siempre con alta audiencia hasta la fecha en que este texto fue escrito. RBD, Thalía, Gómez Bolaños, Cantinflas, tacos, tequila, sombreros, máscaras de lucha libre, playas paradisíacas y desiertos de cactáceas forman el imaginario colectivo acerca del país, lo que se traduce en carisma, y no hay bomba atómica o poder económico que consigan superar la fuerza del carisma sin el uso de la fuerza o el miedo. La colonización promovió la escisión de las culturas nativas y generó hibridismos irreversibles en las prácticas artísticas. *El Diccionario Crítico de Políticas Culturales* define así el cisma cultural:

Su primera consecuencia es la negación de las culturas populares autóctonas, confinadas en concentraciones de variada naturaleza (folclórica, comunidades religiosas, etcétera) o simplemente eliminadas. Por la división cultural, las comunidades colonizadas son separadas de su propia cultura, que, en el proceso, es estacionada al margen de la nueva dinámica cultural colonizadora, y transformada poco después en vestigio histórico (Coelho, 1997, p. 92).

El papel del arte en el proceso de descolonización

Los problemas surgidos con la colonización se renuevan en los países que dejan de ser colonias. El continente africano es el ejemplo más nítido de esto; una vez que la artificialidad de sus fronteras, muchas dibujadas en líneas rectas, forzaron

⁴ Si por citar este programa de televisión le causo molestia a usted que lee este texto, muy probablemente usted es de nacionalidad mexicana, lo que apoya lo que he dicho sobre los símbolos del *soft power* no están vinculados a una especie de “gusto nacional”, sino a discursos hechos que exportar la imagen del país con características de potencial carismático. Joseph Nye comenta que “los intereses comerciales en una economía capitalista buscan mercados amplios que a menudo resultan en denominadores culturales mínimos comunes.

la existencia de Estados nación donde antes se configuraban tribus sin idioma en común ni afinidades culturales o religiosas.

Las rivalidades entre los distintos grupos habían sido estimuladas por los colonizadores como forma de dominación y dejaban una herencia trágica, expresada en el problema de las minorías del “tribalismo”, bien como en el antagonismo entre asimilados y no asimilados a la cultura europea (Visentini y Pereira, 2010, p. 254).

La decolonización es importante en el proceso de elaboración del poder blando por diversas razones: el registro de una narrativa propia, distinta de la eurocéntrica; la valoración de culturas y saberes periféricos y, sobre todo, la reconexión con el entorno social. Mientras que los llamados países centrales se valen de su infraestructura productiva para emitir discursos por medio de la industria cultural (en particular la fonográfica y cinematográfica), sus excolonias (salvo algunos casos bastante representativos, sin embargo, no tan consolidados como México e India) carecen de objetos de exportación de sus narrativas.

26

—

27

Si por un lado corresponde a los Estados periféricos elaborar políticas que den cuenta de esta misión, por otro, cabe a los artistas la búsqueda de una estética propia de su escisión de las de las estéticas y, en especial de los formatos *mainstream* que circulan en los espacios culturales. Es justamente el arte contemporáneo el que abre mayores posibilidades para que las nuevas formas de expresión salgan a relucir. Bourriaud (2011) comenta al respecto:

El surgimiento de un “arte contemporáneo” en Corea del Sur, China o África del Sur refleja el estado de cooperación de una nación con el proceso de mundialización económica, y la entrada de sus miembros en la escena artística internacional deriva directamente de las transformaciones políticas ocurridas en esa nación (p. 170).

Irónicamente, es el mercado de las artes (sector privado) quien viene rescatando las prácticas decoloniales en el sector por medio de las ferias internacionales de arte contemporáneo. Por más que se preserve un carácter elitista en estos eventos es por medio de ellos que artistas de regiones “periféricas” consiguen insertar sus narrativas en el *mainstream* artístico global. Las galerías participantes, en busca de pionerismo en la presentación de nuevas formas de expresión, también tienen un papel fundamental en este proceso con apertura

Algunos creen que la cultura popular estadounidense seduce a través de la pura fuerza del marketing y la promesa de placer. Muchos intelectuales y críticos desdeñan la cultura popular debido a su crudo comercialismo. Consideran que proporciona entretenimiento masivo en lugar de información y, por lo tanto, tiene pocos efectos políticos. Ven la cultura popular como un opiáceo anestésico y apolítico para las masas” (Nye Jr., 2004: pos. 871).

de convocatorias, residencias artísticas y un proceso curatorial bastante *sui generis*, por más que su objetivo final sea el lucro financiero. Mignolo comenta que:

...cuando hablamos de arte y estéticas/aesthesis descoloniales estamos hablando y llevando a la práctica algo diferente. El objetivo fundamental de ambos es la sanación de la herida estética colonial más que 'el éxito' en los circuitos comerciales. Uno es el proyecto del 'éxito' y el otro es el proyecto de la 'sanación' (en el sentido de descolonización de la sensibilidad moderna, posmoderna y altermoderna). Por lo tanto, la 'rebeldía moderna, posmoderna, altermoderna' es distinta a la 'desobediencia descolonial'. La primera responde a la sensibilidad europea, la segunda a la sensibilidad descolonial. (Mignolo, 2015, p. 439)

Anna María Guasch habla sobre el lucro simbólico que una ciudad adquiere al ser anfitriona de una bienal de artes:

El glamour y el prestigio de la bienal dotan de un nombre de marca a la ciudad, en vista de lo cual las bienales deberán asumir una doble tarea: destacar la singularidad de un lugar, una región y su cultura como forma de cultivar a un público nacional y de seducir a otro internacional y atraer a artistas internacionales al emplazamiento local. (2016, p. 156)

Y destaco "seducir a otro internacional" como punto fundamental de este discurso. De eso se trata el *soft power*: seducir por medio de la promoción de un discurso.

Conclusiones

El evento de artes "Documenta" en su 14ª edición (2017) apostó por la descentralización territorial, al llevarla a cabo no sólo en Kassel (Alemania), sino también en Atenas (Grecia) —incluso ya se comprometió a llevar la próxima edición a Luanda (Angola)—, y tuvo una participación masiva de artistas de países periféricos como nunca antes, sobre todo oriundos de países africanos. Es evidente que la atracción de estos artistas ante una feria promovida por una institución europea, por más que les sea dada la debida visibilidad, también representa una nueva forma de colonización. ¿No sería una forma de mimetismo? Homi Bhabha (1994) define eso como "una compleja estrategia de reforma, regulación y disciplina, que se 'apropia' del Otro cuando éste vislumbra el poder" (p. 112). Sí, porque aunque muchos agentes son las periferias, son los centros quienes imponen la norma de cómo, cuándo y bajo qué condiciones deben hablar los subalternos.

Por otro lado, la feria Art Rio, en Río de Janeiro, reorientó el foco de su curaduría en la edición del 2019 (Fortes, 2019) para ampliar la participación de artistas brasileños, que en ediciones anteriores perdían un considerable espacio frente a artistas extranjeros.

Sin embargo, no utilizo tales ejemplos para defender el proteccionismo basado en el nacionalismo, aunque tampoco estoy contra la manifestación identitaria pautada en la nacionalidad —dos cosas bien diferentes, aunque se puedan confundir—. El proteccionismo limita, discrimina y es xenófobo. El incentivo en arte no debe ser regido por criterios de este tipo. Lo que defiende es una pluralidad de manifestaciones artísticas cada vez más desvinculada del sentido común que encontramos tanto en el ambiente académico como en el mercado del arte. Esa pluralidad no debe estar sujeta únicamente a la idea de multiculturalismo, idea que Bourriaud (2011) apunta (de manera equivocada, a mi ver) como solución para el problema del fin del modernismo. La alienación del contexto que él indica puede generar una “pasteurización” del hecho, sin un discurso identitario.

28
—
29

Anna María Guasch apunta hacia el peligro de la cancelación de las diferencias locales, sus identidades y diversidad de culturas por medio de una “agenda utópica de ruptura de fronteras” (Guasch, 2004, p. 29), en favor de un mayor control por parte de las estructuras de poder. Y es importante que el arte se presente como producto de un contexto geográfico, temporal e identitario, sin importar si el artista hace parte de aquel contexto o si se apropió de él para darle visibilidad. La “guerra discursiva” no se da solamente entre países, como en el caso del análisis del poder suave, sino también internamente, por antagonismos de clase que derivan en contingencias históricas.

Estas contingencias suelen ser los fundamentos de la necesidad del poder (“empowerment”), colocando en escena otros antagonismos sociales. Para reconstituir el discurso de la diferencia cultural se requiere no una simple mudanza de contenidos y símbolos culturales; una sustitución dentro del marco temporal de representación nunca es adecuado. Se requiere una revisión radical de la temporalidad social en la cual puedan ser escritas las historias emergentes, la rearticulación del “signo” en la cual las identidades culturales puedan inscribirse, y la contingencia como el tiempo significativo de las estrategias contra hegemónicas no es una celebración de “falta” o “exceso”,

o una serie auto perpetuadora de ontologías negativas. Ese “indeterminismo” es la marca de un espacio conflictivo, por tanto, productivo en el cual la arbitrariedad del signo de la significación cultural emerge dentro de los límites regulados del discurso social (Bhabha, 1994, pp. 211-212)⁴.

O sea, el Estado no puede usar su estructura de poder y transformar el arte en arma política para oprimir y marginalizar internamente las culturas ajenas a su discurso oficial. Arte es discurso, es contexto, pero también es expresión del sentir; sin eso, una obra de arte es un mero artefacto decorativo. Es visible, por tanto, la necesidad de los Estados de horizontalizar cada vez más las artes, tanto en prácticas como en discursos, pero también en la accesibilidad a los medios de producción; papel que cabe preferencialmente a las instituciones, en la construcción de un poder simbólico para sus regiones y Estados. Y también se destaca el papel que las artes tienen de descolonizar el pensamiento, pues sin esto no hay posibilidad de un proyecto propio, ni de la ganancia mencionada del poder blando.

Por otro lado, los artistas y creadores precisan aprender a librarse de los modelos ya conocidos de formatos, lenguajes y estructuras, huir de los diagramas obvios y crear nuevas formas de expresión, buscar nuevos soportes (o formas de lidiar con una expresión sin soporte). La decolonización del pensamiento prescinde de la decolonización del *deseo*, deseo éste de igualarse al otro, de repetir fórmulas que funcionaron en otros espacios como si éstas fueran destinadas al éxito eterno. Eso incluye también la capacidad de *no desear*, ni cuando, ni aquello que no se quiere. Porque también la obligación de tener un deseo es una imposición de las sociedades colonizadoras.

Y es de eso que se trata, al fin, el *soft power*: de persuadir al otro (el ciudadano de otro país) a adoptar tu deseo como si fuera su interés. Esto es, hacer que tu visión de mundo, ideología y discurso sean asimilados por el otro como su nueva “normalidad”.

⁴ Traducción del autor.

Referencias bibliográficas

- Aron, Raymond. (2002). *Paz e guerra entre as nações*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- Ballerini, Franthiesco. (2017). *Poder Suave (Soft Power): arte africana; arte milenar chinesa; arte renascentista; balé russo; Bollywood; Bossa-Nova; British invasion; carnaval; cultura mag japonesa; Hollywood; moda francesa; tango; telenovelas*. São Paulo: Summus.
- Bhabha, Homi K. (1994). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Bourriaud, Nicolas. (2011). *Radicante: Por uma estética da globalização*. São Paulo: Martins Fontes.
- Coelho, Teixeira. (1997). *Dicionário Crítico de Políticas Culturais*. São Paulo: Iluminuras.
- Fortes, Luana. (2019, 17 de septiembre). ArtRio abre nesta quarta, com foco em arte brasileira. *Revista Select*. Recuperado el 17 de septiembre del 2019 de <https://www.select.art.br/artrio-abre-nesta-quarta-com-foco-em-arte-brasileira/>
- GUASCH, Anna Maria. *Arte y Globalización*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2004.
- GUASCH, Anna Maria. *El arte en la era de lo global. 1989-2015*. Madrid: Alianza, 2016.
- Jaguaribe, Helio. (2001). Prefácio: Tucídides e a História da Guerra do Peloponeso. En Tucídides. *História da Guerra do Peloponeso*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- Keohane, Robert O. Big questions in the study of world politics. (2008). En: Reus-Smit, Christian y Snidal, Duncan. *The Oxford Handbook of International Relations*. Reino Unido: Oxford University Press.
- Lacoste, Yves. [Org.]. (2005). *A geopolítica do inglês*. São Paulo: Parábola Editorial.
- Madeira Filho, Acir Pimenta. (2016). *Instituto de cultura como instrumento de diplomacia*. Brasília: FUNAG.
- Mignolo, Walter D. *Habitar la frontera. Sentir y pensar la descolonialidad* (Antología, 1999-2004). Barcelona: CIDOB y UACI, 2015.
- Nye Jr., Joseph. (2004a). S. Soft Power – The means to success in world politics. *New York: PublicAffairs*. Versión para Kindle.
- Saunders, Francis Stoner. (2008). *Quem pagou a conta? A CIA na Guerra Fria da Cultura*. Rio de Janeiro: Record.
- Silva, Guilherme A. y Goncalves, Williams. (2010). *Dicionário de Relações internacionais*. 2. ed. rev. E ampl. Barueri (SP): Manole.
- Snidal, Duncan. (2008). *The Oxford Handbook of International Relations*. Nueva York: Oxford University Press.
- Visentini, Paulo G. Fagundes y Pereira, Analúcia Danilevicz. (2010). *História mundial contemporânea (1776-1991): da independência dos Estados Unidos ao colapso da União Soviética*. Brasília: FUNAG.

30

—

31



A perda de si como método para a descolonização dos processos criativos na fotografia contemporânea

La pérdida de sí como método para la descolonización de los procesos creativos en la fotografía contemporánea

Daniela Tavares Paoliello

Introducción

La experiencia de la *pérdida de sí* es entendida aquí como aquella que retira al individuo del espacio —físico o simbólico— que su cuerpo habita, ya sea a partir del desplazamiento espacial, del encuentro con la alteridad o de situaciones creadas de modo intencional en las que el artista abandona el control y se expone a las fuerzas de la naturaleza, a la potencia desestabilizadora de la desnudez, el cuestionamiento de su identidad por el *Otro* —entre otras estrategias que he observado en mi investigación— para desencadenar la producción artística.

Observo en mis trabajos, así como en la producción de diversos artistas contemporáneos, variados procedimientos que combinan intencionalidad y descontrol, método e incertidumbre, que exploran justamente la potente contradicción de producir de forma premeditada experiencias de riesgo, descontrol y apertura a las afecciones del mundo. Trabajos que son producidos a partir de un proyecto calculado, con puntos de partida precisos y territorios delimitados, que apuntan hacia una apertura a la experiencia radical de la pérdida.

En esta investigación la experiencia de la pérdida de sí es comprendida como algo más que una desmesura, un desplazamiento referencial, sea de un territorio o de un lugar de enunciación. Experiencia que, por lo tanto, desplaza al individuo de sus zonas de comodidad y lo coloca en riesgo al deconstruir nociones preestablecidas de individuo e identidad. Argumento que, a partir de esos procedimientos, disparados de forma intencional, se *performatiza* un *mis-en-jeu*¹ de la propia subjetividad como modo para propiciar un diálogo permanente y vivenciar la deconstrucción de sus certezas, de su percepción del mundo y de sí mismo, con lo cual se experimenta una agitación de la propia episteme.

Observé en mi investigación que las reflexiones en torno a la fotografía, combinadas con el concepto de *pérdida de sí* producen un uso del dispositivo fotográfico capaz de desestabilizar lugares de poder, lo que abre camino para un hacer fotográfico que contribuya en un proceso de deconstrucción de narrativas hegemónicas. Propongo pensar, entonces, cómo la fotografía puede producir experiencias que desplazan los cuerpos de sus estructuras de poder; la fotografía como medio para insertarse en el

¹ Traducción: poner en juego.

acontecimiento, producir ruido en lo real y en sus narrativas. Forma parte de este trabajo también repensar el uso de la fotografía a partir de la noción de *pérdida de sí* como concepto central de la relación con la alteridad y de la construcción de narrativas no violentas de representación del *Otro*, del paisaje y de sí mismo.

Construir narrativas teniendo como punto de partida experiencias de las *pérdidas de sí* y de colocarse en comunicación es pensar una etnografía de las relaciones entre las dinámicas fuera/dentro, sí mismo/mundo (Glissant, 1997). Seguimos el pensamiento de Georges Bataille, quien al relacionar comunicación y *pérdida* afirma que “sólo comunico fuera de mí, abandonándome o lanzándome para afuera” (Bataille, 2017). Michel Leiris, su contemporáneo, compartía esa idea tematizando la cuestión de “sí mismo” como un lugar del cual ese sujeto debería desplazarse para establecer una verdadera comunicación con la alteridad. Afirmaba todavía, siguiendo esa línea, que alcanzar instantes de desequilibrio que lanzan al sujeto para fuera de sí mismo debería ser el mayor deseo del artista (Theophilo, 2018). Como afirma Herkenhoff (2011): “el arte puede hacernos pensar sobre la *pérdida* y esa es su potencialidad política más radical”.

En este texto hago un recorte en mi investigación y me enfoco en la experiencia de la *pérdida de sí* como intencionalidad crítica dentro de los procesos fotográficos implicados en una relación con la alteridad. La *pérdida de sí* no es una transformación en el otro, ni implica dejar de ser sí mismo, mas ella funciona en el encuentro de esos contrarios.

Rosane Borges interpreta el siglo **xxi** como una época marcada por los embates del orden de lo imaginario, “por una guerra de imágenes y signos, por una sed de representación y visibilidad” (Borges como se cita en hooks², 2019, p. 10). El desafío, como propone la autora, es el de reinventar un mundo posible en una llave “estética, ética y política” (Borges como se cita en hooks, 2019, p. 10). Política y representación son indisociables en una sociedad tan centrada en la imagen y por ello se hace esencial pensar el arte desde una perspectiva que abarque un pensamiento decolonial. Pensar cómo la fotografía puede producir experiencias que desplacen los cuerpos de sus estructuras de poder y cómo puede desestructurar las relaciones entre sujeto y objeto.

Fotografía, experiencia y *pérdida*

El presupuesto de que la fotografía sería capaz de aproximarse del modo más directo y transparente del mundo, provocado por su aparente automatización, monopolizó por décadas la producción de pensamiento y los usos en torno a ésta, en especial durante la primera mitad del siglo **xx**. La fotografía se inscribe en la modernidad como una tecnología al servicio de la verdad, ejerciendo una “función de mecanismo ortopédico de la conciencia moderna: la cámara no miente y toda la fotografía es una evidencia” (Fontcuberta, 2012, 2012, Pos 927 DE 3148), vinculada a la memoria, al archivo; el registro es la verdad. Esta idea se sustenta en la negación de que la fotografía tendría una naturaleza constructiva y, por lo tanto, intencional. Así, la fotografía responde a una expectativa de linealidad sobre los lenguajes artísticos modernos, cumpliendo una demanda positivista y empirista del siglo **xix** al imponer mediante su hacer “valores de neutralidad descriptiva y verosimilitud” (Fontcuberta, 2012, Pos 927 DE 3148).

² “bell hooks” es el seudónimo de la escritora feminista Gloria Jean Watkins, quien ha optado por escribir su nombre en letras minúsculas con el fin hacer énfasis en aquello que dice, y hacer notar mediante esa mínima rebelión ortográfica que su identidad como autora no es tan importante. (N. del E.)

El apogeo de la valorización de la fotografía como registro es marcado sobre todo por el artículo “L’instant décisif” del fotógrafo francés Henri Cartier-Bresson, publicado en 1952. En esta publicación predomina el culto al referente y a la representación. Bresson sustenta la creencia en un momento único en el cual se expresaría la esencia de la escena fotografiada, como si el fotógrafo atento pudiese capturar el verdadero rostro de la realidad a través de la cámara —su instrumento de caza— actuando astutamente, sin ser notado. El botón disparador funciona como un gatillo, presionado en el momento exacto, en el instante decisivo que todo revela en busca de la foto-esencia que restituye la estructura, el orden y la forma. Lo que Bresson propone es un método inspirado en la estrategia de caza, no hay cuerpo a cuerpo, no hay espacio para la pose, para la *performance* o para la relación. Él afirma: “nunca escenificar, sino, no se trata más de fotografía, sino de teatro: el arreglo artificial es lo que se debe temer por encima de todo. El fotógrafo no debe intervenir, debe tornarse invisible, como un ángel sin cuerpo” (Bresson como se cita en Solanges, 2010, p. 45).

Lo anterior se da como un giro para lo contemporáneo en las artes visuales de los años sesenta, cuando ocurre una mudanza de paradigma en que la fotografía comienza a ser explorada a partir de otras perspectivas de uso y producción de subjetividad, y pasa a ser vista como un instrumento con potencia de invención e intervención directa en el flujo de lo real. La digitalización de la fotografía va a contribuir con fuerza también a esa mudanza paradigmática en que su veracidad es desacreditada una vez que abre los horizontes y facilita las múltiples posibilidades de manipulación que una imagen puede sufrir. Alteraciones y efectos que siempre fueron posibles en lo analógico (a pesar de la dificultad de ser obtenidos), pero que ahora son develados por la democratización de ese proceso. Se produce así una desfeticización del cuarto oscuro de revelado y se crea un público familiarizado con esos procedimientos. Por otro lado, observamos una potente alianza entre la fotografía con otras disciplinas y lenguajes artísticos que quiebran con el paradigma moderno de producción.

Parto, así, de la propuesta de pensar la fotografía como instrumento contemporáneo que nos “incita a aventurarnos en el mundo y recorrerlo tanto visual como intelectualmente” (Fontcuberta, 2012, Pos. 148 de 3148), como medio para insertarse en el acontecimiento, de experimentar y producir ruidos en lo real y en sus narrativas y no como forma de reproducirlo o necesariamente narrarlo. En este sentido, la dimensión de la experiencia se inscribe en la fotografía no como productora de saber, más como catalizadora del acontecimiento en sí y de la construcción narrativa, construcción que es, sin embargo, siempre precaria, fragmentada e incompleta. Lo que permite, como sugiere Ronaldo Entler, que la fotografía sea utilizada como instrumento potente para crear fisuras en las narrativas hegemónicas, diferenciándose del saber académico o de la imagen mercantilizada del capital.

Desde este punto podemos pensar que una fotografía no es ni simulacro (Foster, 2014), ni referencial. Es una fotografía que se establece con la potencia de insertarse en lo real, productiva, desencadenadora de acontecimientos, activa y reflexiva en su propio surgimiento, capaz de hacer existir las cosas. Es esa fotografía catalizadora la que nos permite pensar en un proceso fotográfico que puede ser tomado como instrumento capaz de provocar la experiencia de *pérdida de sí* aquí sugerida.

Si pensamos todavía la fotografía en relación con otras prácticas tales como la *performance* y la antropología, se refuerza todavía más el valor de la experiencia, la dimensión de la agitación y la sollicitación del cuerpo presente, y ese poder desencadenador de acontecimientos y relaciones que la fotografía conlleva.

Es interesante pensar que, si por un lado la fotografía digital es un espejo de su época, respondiendo a un mundo acelerado, “la supremacía de la velocidad vertiginosa y las exigencias del inmediateismo y la globalización” (Foster, 2014), la propia combinación entre método de trabajo de campo y de la producción de una *pérdida en sí*, tiene la potencia de romper con el tiempo acelerado de lo digital, con la voracidad del consumo imagético y la mercantilización estética del mundo. Ello posibilita un hacer en que la fotografía funcione como una forma de insertarse en lo real de manera expandida, desacelerada y no como una inserción agresiva, controlada, inmediata, que acaba oponiéndose de manera radical a la experiencia, así como a cualquier tipo de pérdida y negociación con los sujetos y los espacios involucrados.

Pensar la fotografía como instrumento capaz de generar acontecimientos nos desvincula de una fotografía hipercentrada en la imagen y en el resultado, y direcciona la mirada hacia el dispositivo y, por consiguiente, hacia el proceso de producción. La fotografía como forma de provocar la existencia de las cosas y de las relaciones la aproxima al mundo desvinculado de los valores de verdad y verosimilitud, de modo que se establece como instrumento propositivo.

La *pérdida de sí* en relación con la alteridad

Es agosto del 2019 en Bull Bay, Jamaica. Sentada en la terraza de casa veo a mi vecino, de cabello trenzado a la usanza Rastafari, con una botella de agua amarilla en la mano; él contempla el lago a mi izquierda, que a esa hora del día gana tonos oscuros y refleja las nubes blancas, un manglar más al fondo, y una montaña con casas sencillas y paredes de arena. Mi deseo es que mi ojo, como una máquina, pudiese capturar esa escena. Pero no la fotografía.

El deseo de retención de las imágenes del mundo encuentra en la fotografía su mayor promesa de realización, refleja en ella una voracidad de captura que su dimensión maquinaria parece ser capaz de atender. Pero la fotografía es sobre la pérdida e imaginación de las imágenes que nos atraviesan; es también sobre las imágenes que dejamos de hacer. Y es esa imposibilidad de producir una determinada imagen la que apunta hacia la dimensión social y relacional de la fotografía. La necesidad de un dispositivo para capturar una imagen nos presenta cuestiones relacionadas a los modos de producción; la no ejecución de una imagen o la decisión de no fotografiar un momento puede decir mucho más sobre el proceso de lo que puede decir una captura bien lograda.

Edouard Glissant, teórico martiniqués, afirma que “vamos a percibir que la poética no es un arte del sueño o de la ilusión, más una manera [...] de concebir la relación entre sí mismo y el otro y expresarla” (1997). Lo que el autor parece inferir, por tanto, es sobre un potencial de comunicación que no pasa sólo por el resultado —aquello que se expresa—, sino también por la forma como esa comunicación es concebida. Lo que me interesa es justo ese punto, lo que transcurre durante esa relación de sí mismo y el otro. El principio de la comunicación estaría para Bataille, precisamente en “lanzarse para afuera”. “Sólo comunico fuera de mí, abandonándome o lanzándome para fuera” (Bataille, 2017).

Parece entonces que la propia noción de *pérdida* que busco delinear aquí implica, en esencia, esa comunicación, “sí no comunica, se aniquila en ese vacío que es la vida al aislarse. Si quiere comunicar se arriesga igualmente a perderse” (Bataille, 2017, p. 62). Si para Bataille comunicación y pérdida están relacionadas de manera estrecha, es porque en ese espacio donde la *pérdida de sí* en el encuentro con la alteridad se puede dar.

Estoy en Jamaica por segunda vez. Regreso por un mes al campo para finalizar un trabajo desarrollado en una estancia de cuatro meses en el país, en el 2017. Hago un ejercicio propuesto por Adrienne Rich (2003) y trazo un itinerario:

Itinerario para una política del lugar

Blanca/31 años/mujer

Partida:

De un cuarto caliente/ de Laranjeiras/ Río de Janeiro/ de Brasil/ de América del Sur/ de una excolonia portuguesa de ocupación/ de una excolonia que conquistó la independencia en 1822/ de un territorio afrodiaspórico/ del continente/ del hemisferio sur.

Llegada:

En un cuarto caliente/ en Bull Bay/ en Kingston/ en Jamaica/ en una excolonia inglesa de explotación/ en una excolonia que conquistó la independencia en 1962/ en una isla/ en un territorio afrodiaspórico/ en el Caribe/ en América Central/ en Occidente/ en el hemisferio norte.

El viaje puede ser pensado como uno de los más antiguos dispositivos de exposición del cuerpo a la comunicación radical con la alteridad y, por consiguiente, como dispositivo para esa *pérdida de sí* de la que hablamos. Michel Leiris afirma en sus cuadernos que el viaje tendría la particularidad de desplazar al sujeto (Careri, 2013). Aun para Basho, poeta japonés del siglo xvii, viajar parece tener un sentido de paso estando mucho más conectado a un deseo de exponerse al mundo que al de “instruirse o converse”.

Viaje no es, sin embargo, un término neutro y es preciso reflexionar sobre ese concepto. ¿Qué significa viajar para una colonia, un país afrodiaspórico? Si Leiris es capaz de viajar sin cuestionar ese concepto en su época, nuestro contexto actual pide esa reflexión. Evocamos la pregunta de James Clifford (1989): ¿cómo viajan personas de diferentes poblaciones, géneros, razas?

bell hooks, teórica negra estadounidense, hace una crítica contundente a la noción de viaje, que estaría fuertemente relacionada con una noción imperialista. Cuestiona cuáles son los cuerpos que pueden viajar y relata que en sus experiencias de desplazamiento para otros países siempre es atravesada por diversos obstáculos impuestos a su cuerpo —de mujer negra—, de modo que viajar siempre implica encarar el terror, la persecución, el moverse en medio del miedo.

Si estamos hablando de desplazamiento y pérdida de sí, es importante situar en dónde este desplazamiento se da. De dónde y para dónde este movimiento acontece. Si viaja de un lugar a otro, sin embargo, con un cuerpo cargado históricamente: “To know who you are means knowing where you are. Your world has a center you carry with you”³.

³ Traducción al portugués y español: “Saber quem você é significa saber onde você está. Seu mundo tem um centro que você carrega com você”. “Saber quién eres significa saber dónde estás. Tu mundo tiene un centro que llevas contigo”.

Lo escrito siempre se da para Clifford a partir de un “dónde”, y ese “dónde” es menos un lugar que itinerarios (1989, p. 6). Es decir, él presta atención a la condición relacional que construye los lugares para donde nos desplazamos.

En Leiris la pérdida de sí experimentada a través del viaje parece ser utilizada como un instrumento de “auto alteración” o “alteración del yo”, como apunta Hal Foster (2014) en “El artista como etnógrafo”. En que el encuentro con lo Otro parece servir solo a una transformación personal, como sugiere Fernanda Arêas Peixoto (2007), para curar sus propias obsesiones, sirviéndose de la antropología como autoanálisis y reproduciéndose así una fantasía primitivista sobre ese *Otro*, que nunca es de hecho reconocido, y continúa encerrado distante de un posible espacio de aparición, instrumentalizando como contrapunto del yo. bell hooks (2019) ilustra bien esta cuestión al afirmar que “se torna vulnerable la seducción de la diferencia, buscar un encuentro con lo *Otro*, no exige que el sujeto abdique de su posición dominante de forma definitiva” (p. 68). De esta manera, el interés y la relación con la alteridad pueden acontecer de forma violenta, lo que da como resultado una absorción puramente estética del *Otro*, como en un proceso antropofágico en que se adquiere cierta característica que le falta, devolviendo al mundo una versión mercantilizada de ese encuentro, o sólo una autoalteración.

En “Devorar al otro: deseo y resistencia”, bell hooks demuestra cómo el deseo de aproximarse de la alteridad no es suficiente para garantizar una relación no violenta. Presta atención a la necesidad de desconfiar de la apariencia de intimidad creada entre fotógrafo y fotografiado, en que aquél que ocupa la posición dominante puede servirse de un discurso de afecto para justificar su trabajo y mientras tanto servirse del *Otro* únicamente para las finalidades de su propio deseo, con lo que fuerza estructuras vigentes de dominación.

Nos da como ejemplo una situación interpretada en una pieza de Lorraine Hansberry (*Les Blancs*), en que Charles, un hombre blanco desea hacer amistad con Thsembe, un hombre negro, y, sin embargo, supone que puede decidir solo la naturaleza de la relación. Cuando Thsembe se niega a su amistad, Charles lo acusa de odiar a los hombres blancos. Ese ejemplo es muy interesante para que pensemos aquí cómo el concepto de *pérdida de sí* puede ser instrumental para comprender la relación con la alteridad más allá de la llave del “deseo” y del “afecto”, que no son suficientes para garantizar una relación no violenta, y pueden hasta reforzarla, toda vez que “solamente expresando sus deseos por contactos “íntimos” con personas negras, personas blancas no acaban con la política de dominación racial expresa en interacciones raciales” (hooks, 2019, p. 76).

La *pérdida de sí* incluiría la aceptación de la frustración, el reconocimiento de los límites del *Otro* y la interacción de desplazarse del lugar dominante de poder. Este punto es crucial para comprender cómo este concepto puede resultar central para la relación con la otredad en los procesos artísticos que involucran esa intersección.

La *pérdida de sí* en la relación con la alteridad me parece, justamente, que implica aceptar esta imposibilidad de retención o construcción de narrativas fijas. Es ver las nociones del *Otro*; puntos seguros de interpretación que sean constantemente sacudidos. Me interesa no lo que modifica el artista en lo individual o lo que él agrega del otro en sí, sino lo que pierde de sí mismo para acceder al *Otro*. Es la deconstrucción de un relacionarse violento lo que importa, una vez que de ahí sí puede surgir una poética relacional, donde se pueda concebir la relación a partir de la poética de la *pérdida de sí*.

Al regresar de Jamaica la pregunta que más oí de las personas era: ¿cómo es ser blanca en Jamaica? Considero esa cuestión un punto de partida para pensar mi proceso a partir de la poética de la *pérdida de sí*. Esa pregunta era la mayoría de las veces hecha con un tono que revelaba un miedo de ser blanco y minoritario en términos numéricos, como si el *Otro*, negro, caribeño, fuera una amenaza. Además, sumaban expresiones como “¿sufrirías prejuicio?, ¿racismo inverso?, ¿era muy difícil ser blanca?, ¿te trataban mal?”. “Debe ser loco estar del otro lado”, como si ser minoritario cuantitativo te volviera minoría o fuera posible ocupar simétricamente otro lado.

Ser blanco en Jamaica, un país donde más de 90%⁴ de la población es negra, es cargar un cuerpo violento, el mismo cuerpo del colonizador inglés, y también el mismo cuerpo de quien contemporáneamente reproduce estructuras colonizantes. Ser blanco en Jamaica es continuar siendo mayoría, dominante, con privilegios. No obstante, Jamaica establece sobre el cuerpo blanco una mirada radical. Revela la blancura y crea incomodidad en relación con ese cuerpo al mismo tiempo que evidencia privilegios. Esa incomodidad es esencial para la autorreflexión, para una deconstrucción de sí, para un reconocimiento y comprensión de una pertenencia violenta en el mundo.

Pensar sobre la otredad es pensar, por lo tanto, en una mirada sobre sí mismo. Y es mediante esa perspectiva que es posible comenzar a responder la pregunta “¿cómo es ser blanco en Jamaica?”. Pensar sobre la representación de la blancura en la imaginación negra. ¿Qué enuncia el cuerpo blanco? Reconocer la mirada de la alteridad sobre sí es parte fundamental de una relación concebida en la experiencia de la pérdida.

Wray, un amigo que trabajaba en una construcción en la playa al lado de mi casa, me contó un día que tuvo miedo de abordarme cuando nos conocimos, pues, en sus palabras: “*yuh are White an yuh could be afraid of mi*”⁵.

Me explicó que tenía un método para abordar a personas desconocidas, por el cual caminaba bien despacio, aproximándose poco a poco para que la persona no sintiera miedo. Esa afirmación dice mucho sobre la percepción sobre sí y sobre el *Otro* blanco, y cómo la imaginación negra sobre la blancura surge sobre todo a modo de “reacciones a los estereotipos que los blancos tienen de los negros” (hooks, 2019, p. 302).⁶

Mia Couto, escritor blanco mozambiqueño, en entrevista para UOL en el 2018, parece intentar la negación de la mirada del *Otro* sobre sí al negar su blancura cuando es interrogado por el periodista acerca de si alguna vez se percibió como blanco en Mozambique, país donde más de 90% de las personas son negras; él respondió:

En mi caso, no. Por ejemplo, cuando yo escribo una historia, los personajes que surgen son negros. Cuando yo tengo que percibir que alguien no es negro, yo tengo que pensar en colocar eso como una marca de extensión en el texto. Pero mi imaginación está construida toda en ese otro universo. Aprendí a ser otros.... (UOL, 2018).

Es sorprendente que en su habilidad para aprender a “ser otros” Mia Couto no considere que el principio básico para una aproximación no violenta suponga pasar por el reconocimiento de la propia identidad. Ignora por completo su “paso” blanco en un país con una historia en extremo violenta de colonización europea. Al contrario del novelista mozambiqueño, Adrienne Rich, en su texto *Notes Towards Politics of Location* (2003)

⁴ “Ethnic groups. Black 92. 1%, mixed 6. 1%, East Indian 0.8%, other 0. 4%, unspecified 0. 7% (2011 est.)” Fuente: Central America, Jamaica. The World Factbook - Central Intelligence Agency. Recuperado de: <https://www.cia.gov/the-world-factbook/countries/jamaica/>

⁵ “Eres blanca y podrías tener miedo de mí”.

⁶ Estereotipos sobran cuando existe distancia, hooks, 2019, p. 303.

reconoce la importancia de tener un posicionamiento político en el mundo, considerando la intersección de nuestras identidades. Y pensar que, por ejemplo, ser mujer no borra su blancura, que ser judía en los Estados Unidos no es lo mismo que ser judía en un contexto de guerra, o que ser mozambiqueño y hablar la lengua nativa no anula el privilegio histórico de cargar el mismo fenotipo del colonizador. Así pues, se hace necesario pensar la blancura como un punto de partida, un lugar de enunciación del cual es preciso responsabilizarse.

La *pérdida de sí* en la relación con la alteridad no es sobre dejar de ser quien se es en lo social; no es sobre anular el cuerpo, derrumbar el orden del mundo, volverse el *Otro* o deshacerse de su identidad. Más bien es disponerse a una mirada política de reconocimiento y deconstrucción de ese lugar, de intentar un desplazamiento. Disponerse a la mirada del otro para visibilizar una renegociación de esa violencia y ese poder que el cuerpo carga. Como propone Glissant (1997), es posible pensar en una relación en que nuestras raíces no desaparezcan, pero que tampoco se manifiesten de forma totalitaria o intolerante. Propone así buscar un posible acuerdo dentro de la relación.

La discusión que desarrollo en este texto ilustra sólo un ejemplo de relación de poder que puede darse en otros tipos de relaciones que involucran no nada más raza, sino clase, género, jerarquías diversas, o cualquier tipo de proceso y construcción narrativa que sea atravesada por relaciones desiguales de poder.

La intencionalidad de la *pérdida de sí* en un proceso fotográfico que involucra alteridad se trata justo de un desplazamiento, de una disponibilidad, de un deseo de apertura al *Otro*, que sería capaz de reconfigurar relaciones potencialmente explotadoras (Diniz, 2018).

Resalto que no hay aquí una tentativa de llegar a respuestas concluyentes sobre la experiencia de la *pérdida de sí* o la formulación de una receta, porque ese sí sólo puede ser pensado a partir de los itinerarios individuales, desde donde cada uno enuncia. Aquí lo que se propone es un esfuerzo —como sugiere Adrienne Rich— de responsabilidad, autorreflexión y desplazamiento radical. La *pérdida de sí* en su intencionalidad crítica debe ser pensada como un método que está en constante construcción y reformulación de acuerdo con los contextos y situaciones en que se presenta.

Más que respuestas, propongo aquí cuestionamientos. ¿Es posible hablar a partir de un lugar de enunciación que no sea el propio?, ¿cómo procesos artísticos que involucran relaciones de poder desiguales pueden ser realizados de forma que no refuercen los lugares de poder?, ¿cómo la fotografía como lenguaje artístico que nos coloca en contacto directo con el mundo puede lidiar con el desafío de relacionarse con el *Otro* de manera no violenta y producir narrativas del mundo decolonizadas?

Referencias bibliográficas

- Bataille, Georges. (2017). *A experiência interior*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Borges, Rosane como se cita en Hooks, Bell. (2019) *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: elefante,
- Bresson como se cita en Soulages, François. (2010). *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Editora SENAC.
- Careri, Francesco. (2003). *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Gustavo Gili.
- Clifford, James (1989). Notes on travel and theory. *Traveling Theories, Traveling Theorists Inscriptions* 5. Santa Cruz: Center for Cultural Studies journal, University of California. Recuperada de <https://culturalstudies.ucsc.edu/inscriptions/volume-5/james-clifford/>
- Diniz, Clarissa. (2018) Entrevista con Clarissa Diniz. Da intrusão disponível. Recuperada de <http://www.juliananotari.com/da-intrusao-disponivel/>
- Fontcuberta, Joan. (2012). *A Caixa de Pandora: a fotografia@ depois da fotografia*. São Paulo: G. Gilli.
- Foster, Hal. (2014). *O retorno do real: a vanguarda no final do século xx*. São Paulo: Cosac Naify,
- Glissant, Edouard. (1997). *Traité du tout monde: poétique IV*. Paris: Gallimard.
- Herkenhoff, Paulo. Rodrigo Braga (2011). *Um modo de ver*. Recuperado de: <http://www.Rodrigobraga.com.br/texts>
- hooks, bell. (2019). *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante.
- Peixoto, Fernanda Arêas. (2007). A viagem como vocação. Antropologia e literatura na obra de Miche Leiris. *LEIRIS, Michel. A África fantasma*. São Paulo: Cosac Naify.
- Rich, Adrienne. (2003). Notes towards a politics of location. *Feminist postcolonial theory: A Reader*. New York: Routledge. Taylor & Francis group. (pp. 29-42)
- Theophilo, Gabriela. (2018). Uma poética da relação: a conversa infinita entre Édouard Glissant Michel Leiris. *História da Historiografia*, n. 27, mai-ago. (pp. 118-141).
- UOL. (2018, 24 de mayo). "Houve algum momento em que você se percebeu branco, num país em que mais de 90% dasPessoas são negras?". Recuperado el 1 de junio del 2020 de: <https://bit.ly/3b8sh3H>. Consultado 01/06/2020.

40

—

41

42
—
43



Resistencia y proyecto desde el feminismo. Vías para recuperar el presente y reinventar el futuro desde el arte

Ady Carrión Parga

Quisiera iniciar esta intervención con tres anécdotas personales, independientes una de la otra, punto de partida de mi reflexión.

1. Un título rechazado

Hace diez años escribí un texto sobre artistas contemporáneas (uso aquí el femenino por mayoría, ya que hablaba yo de cuatro mujeres y dos hombres artistas), al que yo quería intitular “El nuevo arte político en México”. Sin embargo, los editores me insistieron en que no quedaba claro el aspecto político en la obra de las artistas que yo refería, pues ninguna trabajaba con referencias a acontecimientos públicos recientes, a escándalos de corrupción o tragedias nacionales, ni tampoco rememoraban revoluciones o se alineaban con una ideología específica, supongamos de izquierda. Y en realidad no lo hacían. Mi idea de que en estas obras traslucía una condición política respondía a que trastocaban nuestra sensibilidad cotidiana y proponían nuevas formas de producción de las obras, al tiempo que inauguraban, según yo, nuevas maneras de presentarlas al público, y de interactuar con ellas. Esta nueva condición de la sensibilidad cotidiana, vista a través de las artistas, junto con una propuesta de reconfiguración de la institución museística, a mí me parecía que cimentaba las bases de una nueva subjetividad y una nueva interacción social, que yo estimaba de trascendencia política. No pude convencer a mis editores y me solicitaron renombrar el texto. De este modo, el artículo salió publicado bajo el título “Un sentido de lo cotidiano. Prácticas artísticas contemporáneas en México”. Si bien el nuevo título refleja el contenido del texto, algo de mi intencionalidad al escribirlo se perdía.

Me olvidé del asunto por un largo tiempo hasta que recientemente pensé en hacer una nueva versión del texto. Han pasado diez años y las artistas siguen en su mayoría activas, e imaginé la posibilidad de rastrear su obra reciente. El texto abordaba la obra de Manolo Arriola, Cristina Cuadra, Yutsil Cruz, Melinda Ridaura, Iker Vicente y Elin Wikström, y refería las reflexiones de la curadora Montserrat Albores y del escultor Francisco Quesada.

La idea de retomar esta reflexión partía también del hecho de que el texto terminaba en un tono un tanto profético, cercano al manifiesto, diciendo que, a mi parecer, éstas eran las obras que debían hacerse en México, ya que evidenciaban una nueva forma de hacer y de pensar el arte que resultaba indispensable en aquellos albores del siglo XXI. Digo en aquel texto:

Estas artistas resultan fundamentales hoy día, pues son capaces de construir los vínculos entre lo diverso, lo diferente, lo otro; con lo que definen y redefinen la cultura misma. Hoy por hoy, la trascendencia de estas prácticas artísticas resulta evidente a la luz de la recomposición del museo concretada por Albores, la incorporación artística del *campo de interacción* de Wikström y la redefinición constante del arte planteada por Quesada. Quizás sean éstas las bases para una —necesaria— reformulación del arte mexicano del siglo XXI (Carrión Parga, 2008).

Imaginé tomar este texto como punto de partida, recuperar las reflexiones en torno a Elin Wikström, Cristina Cuadra, Yutsil Cruz e Iker Vicente y añadir el de algunas otras artistas cuya obra me ha impactado recientemente. Ese texto aún no lo escribo, pero la idea de trabajar estas obras me hizo reconocer el asunto del que quiero hablarles el día de hoy: la permanente y conflictiva relación entre vivencia y cultura, entre individuo y comunidad, entre lo íntimo y lo público, que considero aparece en todas esas piezas, y que era la base para una consideración política de las mismas.

2. Una boda sin novio

Fue la artista Fru Trejo quien me introdujo, en términos artísticos, a las luchas antipatriarcales. Dos piezas suyas, *Calladita me veo más bonita* y *Nupcias*, me impactaron de manera profunda. Como al resto de las participantes en el proyecto *Nupcias*, la pieza me sacudió fuertemente e hizo temblar mi zona de confort. Fru Trejo me hizo reconocer los discursos vigentes en torno a nosotras las mujeres, en particular vinculados a la soltería y el matrimonio. La artista desveló con ingenio la trama escondida de violencia que vivimos las mujeres en el entorno más cotidiano: la familia, los amigos. Los insultos disfrazados de piropos y buenas intenciones. Los odios envueltos en besos y abrazos.

A raíz de la invitación a participar en una de las mesas de debate en torno al proyecto, tuve la oportunidad de reflexionar sobre la construcción cultural, el jaloneo permanente entre vida y cultura, la necesaria renovación de la cultura, y las dificultades que se enfrentan cuando desaparece el entorno cultural vigente. Reconocí entonces que:

[...] la cultura humana se violenta a cada momento. Es un sistema vivo que se jalonea constantemente. La cultura no puede permanecer quieta, pues significaría su muerte. Si la cultura pierde vitalidad, decae como sistema, y nuestra condición vital implica tanto la vida como la muerte. Para nosotros, hay belleza en el vivir, que en sí es un movimiento hacia la muerte. Sentimos gran regocijo en el crecimiento, en el desarrollo, en el abandono de una etapa anterior por la siguiente. El estar vivos es, en sí, una violencia que nosotros apreciamos profundamente, una transformación permanente (Carrión Parga, 2012).

La obra de Rosario Castellanos me sirvió para reflexionar en torno a la construcción de valores que implica la cultura, así como en la dificultad o incluso imposibilidad de inventarse la alternativa en ciertas circunstancias. Castellanos plantea que “la cultura es susceptible de definirse como la creación de la actividad humana cuando ésta se dirige conscientemente hacia los valores” (Castellanos, 2009, p. 95). Algunos de sus cuentos me permitieron pensar esta relación que encuentro crucial en el arte: la experiencia personal y su constante lucha o contraste con la condición cultural.

La posibilidad de construir la alternativa por parte del arte me resulta evidente y a la vez una tarea titánica. Las prácticas artísticas se encargan de construir las estructuras simbólicas que dinamizarán la cultura como posibilidad.

Nupcias, tanto como las obras que yo refería en el artículo antes mencionado, me parecía cumplir la función, necesaria, incluso indispensable hoy día, de construir las alternativas a las estructuras culturales y con ello cimentar nuevas costumbres y nuevas ilusiones, expresar sin prejuicios lo que nos ocurre, significándolo de manera peculiar, novedosa, por primera vez. Para ello, la artista recurrió a una trama de complicidades y ayudas, construyó una estructura de solidaridad que evidencia otro asunto del que me gustaría hablar hoy: la colaboración.

3. Los reflejos de una licuadora

Desde que ingresé a los estudios de arte me interesó la relación entre arte y cultura, entre arte y construcción cultural, atravesando por la vivencia. Creo que la producción artística fija un vaivén constante entre la cultura establecida y la vivencia inmediata. Yo desarrollo una obra que parte de lo cotidiano, incluso de lo doméstico, y desde ahí hago un cuestionamiento a mi propia sensibilidad, así como a la cultura que la engloba. En mi primera exposición individual, Mónica Mayer escribió una reseña intitulada: "Las chicas de hoy barren, planchan... y dibujan". En ella decía:

[...] al no haber leído los títulos de la obra de Carrión, recorrí media sala pensando que me encontraba ante una talentosa artista abstracta. Sin embargo, al fondo de la sala encontré una serie de dibujos de aparatos domésticos como una licuadora o un exprimidor. Entre tanta línea, entre tanto movimiento, eran algo difíciles de descifrar, justo como en el momento en que apagamos la licuadora y poco a poco podemos distinguir cada cuchilla. ¡Oh sorpresa! Al leer los títulos de las obras me di cuenta que tenían nombres como Koblenz 2 y Koblenz 3, y comprendí que estaba ante una visión noventera de lo doméstico, en la que el objeto, su situación y su implicación aparentemente son mero pretexto para una reflexión en torno al dibujo. [...] Aunque seguramente para Ady, como artista de sus tiempos, esto no sea algo que le interese en lo más mínimo, a mí, como artista feminista setentera, me llamó la atención que los objetos que selecciona

para dibujar sean en su mayoría aparatos y utensilios domésticos que, como la conocida campaña publicitaria de la empresa electrodoméstica a la que alude el tema de esta colaboración reducen la talacha doméstica y a algunas mujeres nos han permitido más tiempo para otras ocupaciones (a veces sólo para asumir toda la carga de la casa y un trabajo de ocho horas). Me pareció sano que las chicas de hoy, en lugar de tener que utilizar su trabajo artístico como herramienta para defender su derecho a participar en la cultura en igualdad de circunstancias, o en vez de tener que hacer una perorata en torno de la implicación de estos objetos en el trabajo doméstico y la realidad de la mujer, pueden darse el lujo de referirse a ellos exclusivamente como un pretexto para reflexionar sobre el arte (Mayer, 1999).

Como bien lo señalaba Mónica, yo no tomaba estos objetos con su poder simbólico o referencial, sino como punto de partida formal. Sin embargo, reconozco que el espacio doméstico al que pertenecen es parte del contexto que acoge mi práctica.

4. Resistencia y proyecto

Al recuperar estas tres anécdotas reconozco que una preocupación que define mi quehacer es el interés por partir de lo cotidiano, lo contingente, reconociendo la sensibilidad que nos define, así como el marco cultural que le da cabida.

Como artista y como docente me he enfrentado a la problemática de la definición de un tema o un asunto de trabajo. En muchas ocasiones las estudiantes (de nuevo uso aquí el femenino por mayoría, ya que actualmente en la FAD tenemos 70% de alumnas mujeres) quieren tratar los grandes asuntos y olvidan preguntarse qué tanto les atañen directamente, cuál es el ángulo de su sensibilidad afectado por los mismos.

Considero fundamental trabajar con nuestra realidad inmediata, nuestra sensibilidad y la intencionalidad vinculada a ellas. Mi práctica artística ha pasado de observar los reflejos de los electrodomésticos a ver el crecimiento de los árboles en un jardín, a establecer relaciones de colaboración con artistas y artesanas.

Desde el arte me ha interesado siempre reivindicar el valor del pensar directo, la autoridad que todo artista debe tener sobre su obra, pues proviene en gran medida de su sensibilidad. Y asimismo, reconocer

el entramado que se da entre el pensar directo y el pensar indirecto, entre la experiencia individual y la cultura que nos enmarca. De este modo, me interesa la reflexión de Federico Álvarez (2020), quien afirma:

La experiencia directa o inmediata, que se ejerce primordialmente a través de nuestras percepciones sensoriales no podría fijarse, aquilatarse y convertirse en capacidad utilizable, si no mediaran complejos sistemas orgánicos de reflexión que es preciso a su vez desarrollar y normalizar de manera consciente y mediata. [...] La experiencia acumulada por la especie, los registros textuales, no podrían asumirse y apropiarse, si no se apreciara su validez en el contraste con la experiencia inmediata.

Como docente invito a mis estudiantes a reconocer su sensibilidad propia, y establecer un tema a partir de la confrontación de su intencionalidad y sus recursos en un contexto específico. En este sentido, recupero la estructura de la tradición de las artes plásticas, bajo la cual me formé. Aún invito a las alumnas a llevar apuntes de la realidad, reconocer de este modo aquello que les llama la atención, vincular su interés y su recurso en una serie de bocetos, que finalmente se pueden convertir en un proyecto, al considerar las condiciones de su presentación (esto es, el contexto y el espectador). En este sentido, retomo la metodología que aprendí de dos maestros, uno de escultura y otro de dibujo, quienes me permitieron reconocer el arte como un asunto de construcción cultural, como una tarea de sistematización de nuestra sensibilidad individual, para establecer bases culturales de una comunidad.

Creo que esta relación entre la sensibilidad y la cultura es semejante a la relación que se establece entre la resistencia y el poder, tal como la define María Inés García Canal a partir de las ideas de Michel Foucault.

García Canal establece que “La resistencia es parte constitutiva del poder entendido como relación de fuerza e imprime, al espacio en que se juega, movimiento y creatividad” (2004, p. 33). Asimismo señala que la “capacidad actuante de los sujetos de resistir en todos los campos, y que hace de los espacios zonas de guerra y también de producción” (García Canal, 2004, p. 33). Este campo productivo es el del arte, la posibilidad de resistir a una estructura establecida y configurar las alternativas verdaderamente nuevas.

Lo interesante de la visión de esta autora es que reconoce a la resistencia como la energía vital circulante de toda sociedad, que hace posible su existencia. “Sin esa fuerza y voluntad de enfrentamiento las sociedades se encuentran amenazadas de muerte por las fuerzas reactivas que buscan la conservación y el inmovilismo” (García Canal, 2004, p. 34). Así mismo sucede con la aportación individual y la cultura. Considero que la cultura es una negociación constante entre los valores que la estabilizan, la caracterizan y tienden a la inmovilidad, contra los valores que la transforman y tienden a la desintegración. El choque constante entre los valores heredados y los valores emergentes, los primeros derivados de una estructura social establecida y los segundos vinculados a nuestra experiencia cotidiana.

La condición temporal de la resistencia, descrita por García Canal, es igualmente interesante; de allí que la resistencia juegue con el tiempo, se vuelva *inactual*, lugar fuera de lugar, tiempo fuera del tiempo: actúa en un presente por un tiempo aún por venir. Es un acto presente *contra* el presente y contra todas las formas eternizadas del pasado a favor de un tiempo futuro. La resistencia está contra el presente, contra “este” tiempo y construye en presente el tiempo por venir que se abre en el acto mismo resistente, surge como posibilidad, como sueño y deseo, como gesto que se aventura hacia un mañana, y esta peculiar relación con el tiempo parece vincularse fuertemente a una condición contemporánea del arte, que implica reconocer que las prácticas artísticas no buscan ya materializarse en una obra o pieza, sino estructurarse como proyectos, como sistemas. En palabras de Boris Groys (2015): “cada proyecto es, sobre todo, la declaración de un nuevo futuro que se cree que va a venir una vez que el proyecto haya sido llevado a cabo” (p. 73). El proyecto transforma la relación entre presente y futuro, al grado que es el presente el que debe justificarse a sí mismo ante el futuro que ha sido anunciado en el proyecto. Es precisamente esta valiosa oportunidad de ver el presente desde la perspectiva del futuro la que hace que la vida que ofrece el proyecto sea tan atractiva para su autor (Groys, 2015).

A manera de conclusión

Lo que vuelve relevantes las obras reseñadas en aquel viejo artículo, es esa condición de presentar una suerte de *resistencia* a la estructura establecida, tanto en términos culturales como artísticos. En ese entonces, no pude describirlo de este modo, pero a la luz de las reflexiones de María Inés García Canal, me parece reconocer que mi intuición al referir estas prácticas como *arte político* tenía sustento.

Si reconocemos la condición de resistencia de estas prácticas, podemos afirmar, con García Canal (2004) que:

La resistencia es acto presente, contra el presente a favor de un tiempo por venir. Es un acto de ruptura de la continuidad y también de la memoria; es, a su vez, un acto preconizador de nuevas visibilidades y de interpretación de las acciones sociales en tanto procesos de creación de sentido, y es también, ineludiblemente, un acto político (García Canal, p. 37).

Y lo peculiar de estas prácticas, tanto del columpio de Cristina Cuadra, como de la línea de Yutsil Cruz y de la boda de Fru Trejo, es que realizan esa resistencia a partir de acciones cotidianas, estrechamente vinculadas a la condición vital que nos es propia. Ya sea refiriendo el juego, el tránsito en el espacio o el ritual del matrimonio, todas estas nos aparecen como *resistencias* de lo cotidiano, o como lo refiere Esther Cohen, *resistencias minúsculas*. Cohen (2015) dice:

Ha llegado el tiempo de un pensamiento de resistencia minúscula, tiempo de reconocer el valor de lo ínfimo, de salvamento a través del detalle, es el momento de una reflexión que irrumpa en medio de nuestra totalidad quebrada, dice Daniel Bensaïd para referirse a un mundo atravesado por el terror. [...] Atrás quedó el mundo de la revolución total, del cambio social radical, atrás quedaron las grandes utopías. Nuestro mundo exige otra forma de desobediencia: la tenacidad de lo menor, de lo minúsculo. Ha llegado el tiempo (pp. 6-7).

Estoy convencida de que estas prácticas artísticas, estrechamente vinculadas a nuestro cotidiano, capaces de construir vínculos con lo diverso, de hacernos reflexionar sobre nuestra sensibilidad y sobre nuestra condición cultural, interrumpen la estructura establecida

por la institución artística y cultural, la abordan de forma intempestiva y construyen esa resistencia minúscula que es, en efecto, un acto político en el que nos jugamos nuestro presente para construir una nueva posibilidad de futuro.

Referencias bibliográficas

Álvarez, Federico. (2002) *La respuesta imposible*. México: Siglo XXI editores.

Carrión Parga, Ady. (2008, julio-diciembre). Un sentido de lo cotidiano. Prácticas artísticas contemporáneas en México. *Discurso visual. Revista electrónica del CENIDIAP*, 11. Recuperado el 3 de febrero del 2020 de: : <http://discursovisual.net/dvweb11/entorno/entady.htm>.

Carrión Parga, Ady. (2012, mayo). *Cómplices y detractores*. Trabajo inédito presentado en la mesa de debate "Violencia por tradición" en el marco del proyecto Nupcias de la artista Fru Trejo. México.

Castellanos, Rosario. (2009). *Sobre cultura femenina*. México: FCE.

Cohen, Esther. (2015) Walter Benjamin. Resistencias minúsculas. A manera de introducción. *Walter Benjamin. Resistencias minúsculas*. México-Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Filológicas (UNAM) y Ediciones Godot.

García Canal, María Inés. (2004). La resistencia. Entre la memoria y el olvido. Resistencia. *Tercer Simposio Internacional Sobre Teoría del Arte Contemporáneo*. México: PAC, pp, 29-38.

Groys, Boris. (2015). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra editora.

Mayer, Mónica. (1999, 27 de marzo). Las chicas de hoy barren, planchan... y dibujan. *El Universal*.

52
—
53



Otros juramentos: formas de resistencia en la asociación de mujeres

Pablo Bonilla Elizondo

1

Patricia Mayayo, en su texto *Historias de mujeres, historias del arte* (2017), afirma que para deconstruir el saber hegemónico (en este caso el arte de mujeres), no es sólo necesario visibilizar todas esas artistas, obras y producción cultural que quedó al margen de la historiografía del arte oficial, sino que además es necesario cuestionar las perspectivas críticas y las raíces que las sostienen para con ello reconstruir nuestros saberes. Es decir, que no es sólo necesario hacer notable lo que ha sido invisibilizado, además resulta clave apropiarse y refundar el conocimiento que tenemos sobre los grandes focos del saber y sus figuras, para cuestionarlos e interpretarlos desde nuestros territorios; apropiarnos de ellos para volverlos a producir.

Quizá lo que quiero problematizar con esto es la idea de que la investigación en el ámbito decolonial desde Latinoamérica no tiene que omitir necesariamente las figuras hegemónicas del pensamiento occidental o sus pensadores contemporáneos, sobre todo si reconocemos, que para bien o para mal, con su pluralidad, dominaciones y resistencia, sangre derramada y conflictos, Latinoamérica está atada a Occidente. Tal vez por ello mismo es importante que desde Latinoamérica hablemos de Derrida, de Kant o de Platón, precisamente para desenraizarlos y reasumirlos desde otro lugar, uno que nos permite repensar nuestra historia en función de tener una mayor capacidad para construir con autonomía nuestro presente sin desligarnos del otro.

Y eso es justo lo que quisiera hacer para ustedes, sobre todo centrándome en Sócrates, que como pensador clave del mal llamado “clasicismo griego” es determinante para repensar nuestras ideas sobre la relación entre la política institucional, la política de resistencia de la calle y otras formas de asociación que surgen en ella.

2

La herencia griega a la política institucional pareciera evidente en Europa, Estados Unidos de América y Latinoamérica por medio de la arquitectura, la mayoría de nuestros parlamentos o instituciones siguen la idea neoclásica que se proyectó desde el siglo XVIII sobre los restos de la antigua Grecia.

Pero, además, se podría decir que también absorbió y debilitó dentro de la lógica institucional (que implica cierta moral católica y cristiana de por medio) una parte de suma significación del pensamiento político griego que se emplazaba en el ágora, en el ámbito de lo público y que no dejaba de ser problemático incluso para los mismos griegos. Esto es lo que demuestra la “Apología de Sócrates” (Platón, 2014), texto con el cual quisiera trabajar en un inicio para problematizar ciertos juramentos que se configuran en ambos ámbitos. Por supuesto apoyándome en uno de los últimos seminarios de Michel Foucault, publicado en español con el nombre de: *El coraje de la verdad* (2017).

La Apología es un texto de juventud de Platón en el cual se presenta la defensa de Sócrates en el juicio que lo lleva a su muerte, acusado por sus enemigos bajo los cargos de “introducir nuevos dioses a la ciudad” y “pervertir a la juventud con sus enseñanzas”. Ante esos cargos hay que preguntarse: ¿cuáles dioses ha introducido Sócrates a la ciudad? y ¿cómo se pervierte a la juventud?

Respecto a la primera pregunta hay que recordar que sus acusadores lo tachan de indagar el mundo natural e intentar dar respuesta a sus fenómenos. Pero Sócrates se sacude con facilidad con dos argumentos: primero afirma que antes de él filósofos y matemáticos como Demócrito, Tales y otros, gracias a indagar al mundo, han dado respuestas efectivas y que, sobre todo, él nunca ha cuestionado al mundo natural, “sólo el saber de sus pares” (Apología, p. xxx). En ese sentido, es importante traer a colación el relato fundador del pensamiento socrático, en el cual Sócrates desentendiéndole las determinaciones del Oráculo de Delfos que le otorga el estatus de “hombre más sabio de Atenas”. En contra de ese saber divino que lo predetermina, Sócrates busca entre sus conciudadanos la verdad sobre la sabiduría, de donde se desprende el famoso adagio “sólo sé que no sé nada”. Es a partir de esa idea que Sócrates funda su práctica filosófica que no es la de transmitir conocimientos en el marco institucional, sino la de importunar a los jóvenes que tranquilos caminan por el ágora para preguntarles si se han preocupado de sí mismos.

Por tanto, no podemos permitir interpretar que este primer cargo en realidad se dirige a criminalizar el hecho de que Sócrates, desde su práctica filosófica, pone en cuestionamiento los regímenes de poder que se emplazan desde ciertas instituciones y que se arrojan la defensa de los intereses de los dioses y, en consecuencia, los propios.

Así, más que introducir nuevos dioses, Sócrates ha cuestionado los viejos, el conocimiento que deriva de ellos y las instituciones que al mismo tiempo albergan ese conocimiento y se soportan en él. Por tanto, detrás de ese cargo encontramos, subrepticio, un enfrentamiento entre la política institucional y otra forma de política (no institucional) propia de la calle.

Ahora bien, como apunta Foucault, cuestión que ha trabajado por extenso ya sobre el pensamiento helenista, tal oposición (entre la política institucional y la pública) está potenciada por el interés devoto de Sócrates por “la inquietud de sí” o preocupación por sí mismo. (Foucault, 2001). Esta práctica la ejecuta en el espacio público con los jóvenes, y hace que se pregunten respecto a ellos y sus verdaderas capacidades, al mismo tiempo que se cuestionen sus deseos, los saberes heredados, los dogmas y las costumbres hegemónicas, todo esto en función del bien común, ya que el conocimiento de uno mismo conlleva a establecer relaciones honestas, transparentes e igualitarias con los otros. Aquí precisamente yace su perversión. La perversión que instauro sobre los jóvenes es que ellos se preocupen por sí mismos para construir sus propias formas de asociación, más allá de los deberes con el Estado o los supuestos valores que de él se desprenden para su organización y perpetuación. (Ver figura 1)

Pero además la *inquietud de sí* también se articula a cierto tipo de discurso. Por ejemplo, desde el inicio de su defensa, después de escuchar las advertencias que elevan sus acusadores al tribunal acerca del buen uso de la palabra de Sócrates, éste contesta que es todo lo contrario, que los habilidosos son ellos, que sus discursos embellecidos, llenos de figuras y adornos, casi lo llevan a olvidarse de sí mismo y creerse él mismo culpable. Como es sabido, por la lectura de muchos otros diálogos platónicos, este discurso aquí también se vincula con la oposición frecuente entre el discurso bello-verosímil opuesto a la verdad del *logos*, asignado sin escrúpulo al sofismo, a los poetas y los retóricos. Ahora bien, quizá por tiempo éste no sea el lugar para abordar esas complejidades, pero sí me interesaría advertir que esa oposición no se presenta tan uniforme en los diálogos platónicos; encuentro que aparece de modo muy distinto en “La República”, “El Fedón”, “El Banquete”, y “Fedro”, en los últimos menos rigurosa que en los primeros, permitiéndonos dudar de esa simple oposición.

Aquí en La Apología se suscribe una oposición, pero no es la común oposición entre el discurso sofista y la poesía que engaña *versus* la filosofía o el discurso veraz, sino la de los discursos típicos de la política institucional ante los cuales Sócrates se presenta como un extranjero.

Es más, atenienses, os ruego y os solicito encarecidamente que si a lo largo de mi defensa escucháis de mí las mismas expresiones que acostumbro a emplear tanto en el ágora, en las mesas de cambio, donde muchos me habéis oído, como en cualquier otro sitio, no os sorprendáis ni os alborotéis por ello. La situación es la siguiente: es la primera vez que me presento ante un tribunal, y ya tengo setenta años; por lo tanto soy ajeno, sin más a la jerga que aquí se emplea. Y del mismo modo que, si en realidad fuere extranjero, de seguro me perdonaríais que hablara con acento y los giros con que me hubiera criado, también os ruego ahora algo que en mi opinión es justo: que independientemente de mi forma de expresarme sea más o menos afortunada, prestéis atención y os fijéis en si las cosas que digo son justas o no... (2014, p. 40).

Como se observa, Sócrates se presenta como un extranjero en las instituciones políticas que no hablan su propia lengua, para atacarlas con sarcasmo, asumiendo que no serán capaces de entender su lenguaje directo, transparente y veraz propio de la calle. Sócrates anuncia que se expresará en el lenguaje de su país: que es la plaza, el Ágora, donde a diferencia de los espacios institucionales, llenos de lenguajes adornados y embelesados, no se habla de manera veraz y transparente.

Así, por tanto, se articulan las dos acusaciones de Sócrates en lo que me atrevería a llamar otro tipo de juramento. Tanto la perversión de los jóvenes y el cuestionamiento a los dioses son un respuesta a su propio compromiso con la vida pública, del bien común que debe derivarse del cultivo del propio pensamiento y de cierta inquietud de sí fuera del ámbito institucional que, normalmente, se constituye en la convergencia entre la religión y la política.

Sin embargo, para ser precisos, en realidad Sócrates no establece en sentido literal un juramento con su ciudad, como recuerda Agamben, en *El Sacramento del Lenguaje* (2011), un juramento es aquello que siguiendo la ley conserva todas las cosas en el mismo estado y las hace estables en la consumación de la ley creadora. En palabras de Benveniste, un juramento “es una modalidad particular de aserción, que apoya garantiza y demuestra, pero que no funda nada. Individual o colectivo, el juramento existe sólo en virtud de lo que refuerza y solemniza: pacto, compromiso, declaración” (Benveniste como se cita en Agamben, 2011, p. 15).

Bueno, ya se imaginan a qué quiero llegar; lo que quisiera es que nos preguntáramos: ¿qué tipo de pactos o formas de asociación se encarnan hoy como actos de resistencia y disidencia? y ¿cuál es el potencial de repensar otras formas de asociación?

Por otra parte, ¿no podemos, quizá, desenraizar de la Grecia Antigua los valores civilizatorios blancos de Occidente de la democracia occidental para refundar y apropiarnos de una Grecia que en realidad era poco blanca y uniforme, la política y el pensamiento como la práctica viva de la disidencia?

Ahora bien, para terminar de contarles la historia, Sócrates es encontrado culpable y sólo resta determinar su condena. Ante la solicitud de “muerte” por parte de sus acusadores, Sócrates más bien increpa al tribunal argumentando que no requiere de ningún castigo, sino de un premio propio de los atletas victoriosos: “¿Qué merezco, pregunto, por haberme comportado así [y haberos incitado a ocuparos de vosotros mismos? Ninguna punición, desde luego, ningún castigo, sino; M.F.] un buen tratamiento, atenienses, si queremos ser justos.” (Platón como se cita en Foucault, 2001, p. 22).

Por tanto, Sócrates aprovecha este último espacio para manifestar con valor su pensamiento e insistir en su modo de hacer política. Rechaza las formas embelesadas de la institución política y, a su vez, niega que tenga ésta la potestad para condenarlo: no se conoce a sí misma, ya que no ha reconocido que a ella no le compete la política del *ágora*. En cambio, deberían premiarlo, porque Sócrates les ha hecho ver sus límites, los ha incitado a preguntarse por sí mismos, y de esta manera reconocer su incapacidad para con la verdadera justicia.

56
—
57

Por supuesto que este discurso no cae bien al tribunal, que lo termina condenando a muerte por más votos que el mismo voto de culpabilidad. Lo que me lleva a abordar el último punto, que en realidad es el centro del último seminario de Foucault *El Coraje de la verdad* (2010) y que de alguna forma se opone de modo radical a presunciones heredadas sobre la aceptación de la muerte socrática que usualmente se desprende del Fedón y que creo que David retrata de forma pertinente en su famosa pintura *La muerte de Sócrates*. (Ver figura 2)

A diferencia de la aceptación a morir para privilegiar la vida en el mundo de las ideas platónico, claramente apropiado por el cristianismo, en realidad Sócrates asume la muerte bajo ese compromiso que ha asumido con su ciudad, que se caracteriza por una parte en la necesaria configuración de un hablar veraz, de suscitar pensamiento crítico en los otros, para así repensar nuestra vida y aportes en comunidad. Cuestión que lo enfrenta a la institución política y religiosa. Así en vez de señalar al mundo de las ideas, Sócrates señala el *ágora* y la necesidad de mantener ese discurso veraz incluso en los momentos más difíciles, cuando nos enfrentamos al poder con desventaja, ya que su muerte encontrará otra vida como las cabezas de la Hydra al caer y desangrarse sobre el *ágora*.

3

Por supuesto que la metáfora de la Hydra me permite abordar el tema que me interesa: otras formas de asociación y resistencia desde las mujeres. Porque creo que es importante repensar la asociación desde ese otro lugar, dado que el juramento pareciera vinculado a su vez al patriarcado y sus estructuras y, bueno, quizá algunos de ustedes me dirán que Sócrates era hombre, pero no podemos negar tampoco que lo femenino atraviesa los discursos amorosos fundadores del pensamiento de Sócrates, no desde la homosexualidad griega (que sería un gran error), sino desde las figuras femeninas ejemplares que constantemente Sócrates reivindica, como Diotima en el “Banquete” (2013), o desde la misma mayéutica, la cual se deriva del rol femenino de partera y que encarna poéticamente el método filosófico práctico que Sócrates ejecuta en la vida pública.

En ese sentido, quería mostrarles dos ejemplos, el primero es famoso, es el caso de cuatro mujeres que desarmaron a martillazos un avión Hawk que la milicia Inglesa iba a vender a Indonesia en la invasión homicida que realizaba en 1996 sobre Timor Occidental. Quisiera compartirles el video que se produjo Banksy en uno de sus documentales titulado *The Antics Road Show* (2011) y que recopila algunos hechos de activismo político.

Como me imagino que les ha sucedido a ustedes al escuchar esta historia, a mí me impresiona en gran medida el coraje, la necesidad de intervenir, pero sobre todo el lazo de amistad y veracidad entre estas mujeres que les permite actuar y enfrentar las consecuencias juntas. Es decir, ¿qué otra forma de juramento se suscribe aquí entre estas cuatro mujeres para asumir con esta valentía las consecuencias de su acción ante el poder? Porque en realidad no es un juramento consigo mismas ni con la institución, sino entre amigas y con la necesidad de que su gesto pueda inspirar y propagarse en otras, precisamente como el mito de la Hydra. En ese sentido, tenemos una asociación que no se suscribe ante el poder y lo respalda como los Horacios, sino que lo produce desde los lazos de amistad para propagarlo en la generosidad de un sacrificio.

El otro caso, con el que hemos tenido la fortuna de trabajar desde la Universidad de Costa Rica, enmarca algo diferente pero quizá complementario, porque no es una excepción, no es un caso ejemplar, sino todo lo contrario; es la necesidad de la asociación en cotidianidad, entendiendo la resistencia como un diario vivir, que creo que es lo que enfrentan los pueblos indígenas de nuestro continente. Es el caso de ACOMUITA, la Asociación Comunitaria de Mujeres Indígenas de Talamanca, que representa un núcleo muy relevante para la comunidad de Shiroles en Talamanca, singular, porque quizá a diferencia de las asociaciones masculinas inscritas en legalidad y con poder político y religioso, asume enfrentarse a problemas invisibles para ellos: de la sostenibilidad autónoma de la mujeres y, por otra parte, con atender la tasa

alarmantemente elevada de adolescentes que comenten suicidio o están en riesgo de cometerlo, dados los conflictos de una identidad dividida entre la maquinaria de deseo capitalista global, los influjos cristianos neopentecostales que invaden estos territorios, y el arraigo indígena. Como reveló el estudio llevado a cabo desde la UCR por la psicóloga Helga Arroyo y Damián Herrera (2018), con quien hemos trabajado de forma cercana.

Aquí la resistencia se ha formulado desde la cotidianidad, desde el diario vivir, pero también bajo la necesidad de la colaboración y participación entre personas distintas, entre los cuales nosotros nos sumamos desde ese reconocimiento. Y quizá, para nosotros quedó claro a la hora de trabajar en el diseño de este mural con las mujeres de ACOMUITA, que nos habían solicitado a raíz del asesinato de un líder indígena, Sergio Rojas, el cual sigue sin resolverse y al parecer sin la intención de las autoridades del gobierno por que se resuelva.

Después de trabajar con niños, niñas y jóvenes a través del taller, presentamos una primera propuesta de diseño a las mujeres de la asociación a partir de nuestras experiencias con los chicos, ante la cual nos hicieron dos correcciones que para nosotros fueron muy significativas para comprender nuestro papel y su manera de entender la resistencia: la primera, sobre Iriria, la niña protagonista del mural, que en la cosmovisión Bribri es la creadora del mundo; nosotros la queríamos protagonista del mural para reforzar el trabajo en la comunidad de las mujeres, pero ellas nos aportaron algo muy significativo. El *sikua* (la persona blanca), en realidad no puede ver su rostro, no puedo ver todo el mundo natural y el misterio que guarda el rostro de la mujer indígena. El segundo es el grupo de la izquierda, que en nuestra propuesta eran personas protestando, con sus mantas y proclamas, pero nos corrigieron de inmediato, su resistencia no es la de las pancartas, es la de la vida cotidiana, el día a día en el que yacen los actos más valientes de su supervivencia.

Bueno, eso es todo lo que quería contarles sobre otros juramentos quizá tácitos, que no requieren el protocolo ni la parafernalia institucional del honor masculino y su firmeza, que no son la reafirmación de lo dicho en ese no-instaurar nada más que la continuidad del poder, sino que se realizan desde la sutileza de compartir un café y apoyarnos en las tareas del día a día.

Figuras



Figura 1, Jacques-Louis David, *El Juramento de los Horacios*, 1784, Museo del Louvre, París, Francia.



Figura 2, Jacques-Louis David, *La muerte de Sócrates*, 1787, Museo Metropolitano de Arte, Nueva York, EE.UU. Unidos.

Referencias bibliográficas

Agamben, G. (2011). *El sacramento del lenguaje*. Valencia: Pretextos.

Arroyo, H. y Herrera, D. (2018). *Diagnóstico comunitario: Análisis Psicosocial de suicidio en población joven indígena Bribri*. San José: VAS.

Banksy, D'Cruz, J, Akiz (2011). *The Antics Road Show*. United Kingdom: Acme Productions en asociación con Paranoid Pictures.

Foucault, M. (2001). *La hermenéutica del sujeto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Foucault, M. (2010). *El coraje de la verdad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Mayayo, P. (2017). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra.

Needham, A. (2015). How 10 women disarmed a warplane bound for genocide in East Timor. *Waging nonviolence*. *Waging Nonviolence People Powered News & Analysis*. Recuperado el 3 de febrero del 2020 de: <https://wagingnonviolence.org/2015/10/seeds-of-hope-east-timor-ploughares-book/>

Platón. (2013). *El banquete*. Madrid: Alianza Editorial.

Platón. (2014). *Apología de Sócrates. Menón. Crátilo*. Madrid: Alianza Editorial.



Decolonización: Prevencciones y perversiones

*Jesús Felipe Mejía Rodríguez*¹

En el presente texto pretendo dejar en claro dos preocupaciones personales acerca del tema *decolonización*. La primera se refiere a lo que considero perversiones del tema y la segunda, a las prevencciones que es necesario tener de cara a su tratamiento o empleo. Adviértase que mi posición ante el tema es de distancia y reserva.

Adopto esta postura convencido de que un espacio académico de discusión —como lo es el XV Simposio Internacional del Posgrado en Artes y Diseño—, no sólo da cabida a perspectivas críticas, sino que las demanda. Me parece que si no agregara una disonancia a la temática que nos convoca, faltaría a mi autenticidad; peor aún, afectaría la naturaleza del evento, en el sentido de que este debiera hacer presentes distintos enfoques, matices y voces.

Inicio la exposición citando un texto de José Emilio Pacheco, publicado en 1969 y que forma parte del volumen *No me preguntes cómo pasa el tiempo*:¹

Ya todos saben para quién trabajan

Traduzco un artículo de *Esquire*
sobre una hoja de Kimberly-Clark Corp.
en una antigua máquina Remington.
Corregiré con un bolígrafo Esterbrook.
Lo que me paguen
aumentará en unos cuantos pesos las arcas
de Carnation, General Foods, Heinz,
Colgate-Palmolive, Guillete
y California Packing Corporation.

(Pacheco, 1980, p. 74)

¹ El volumen, que reúne la obra escrita entre 1964 y 1968, fue compilado en 1980 por el Fondo de Cultura Económica en *Tarde o temprano*.

El texto de Pacheco denuncia de manera irónica, cruda y sintética una problemática social y económica de México presente hacia los años sesenta, resultado de una apertura plena al comercio con los Estados Unidos de América, los altos flujos de inversión estadounidense en el ramo industrial y la divulgación entre lectores mexicanos, de contenidos traducidos del inglés, escritos desde la perspectiva estadounidense.

El hecho de que tal denuncia se exprese mediante un lenguaje artístico como el literario hace posible que el autor se autorrefiera, lo cual permite ubicar la problemática mencionada en una escala personal-humana. Y es desde este nivel que el poema muestra cómo aquel intelectual queda inserto en un sistema de relaciones económicas. He dicho “inserto” como un acercamiento, ahora digo “atrapado”, que me devuelve al fondo del mensaje poético.

En efecto, en un proceso cíclico, el trabajo del intelectual y los recursos que emplea para llevarlo a cabo se encuentran relacionados con los Estados Unidos de América, tanto como lo están sus opciones de consumo. Tal estado de cosas no es particular, individual, por eso el título del poema nos abarca: “Ya *todos* saben para quién trabajan” (subrayado mío).

Es un hecho que la problemática denunciada por Pacheco no es nueva para el fin de los años sesenta, cuando se publica el texto.² La perspectiva histórica de quienes vivimos la segunda década del siglo XXI dice que se trata de una fase expansiva del capitalismo posterior a la II Guerra Mundial, instrumentada a partir del mercado. Mas, pese a no ser nueva, lo importante para mí en términos de esta ponencia, es acusar la proyección que logra el poeta al ofrecer una arista del mundo contemporáneo orientada con toda claridad hacia la globalización. Esto es: avizora un futuro. Conviene decir, para contrastar, que sus contemporáneos produjeron poesía lírica o, en cierto sentido, metafísica. Pensemos en Homero Aridjis, Rubén Bonifaz Nuño u Octavio Paz.

² De acuerdo con Rivera Ríos (1992), el aparato que protegió la industria nacional se consolidó y funcionó durante las décadas de los años cuarenta y cincuenta. A partir de los sesenta inician los procesos de apertura industrial y comercial, los cuales alcanzarán su mayor cobertura en los ochenta, en el marco del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN).

Perversiones

He iniciado la materia de esta ponencia con “Ya todos saben para quién trabajan” porque su temática me permite avanzar hacia la sustancia general de este simposio, la *decolonización*. En efecto, no es posible plantear que el conjunto de reflexiones acerca de la decolonización es ajeno al fenómeno nombrado *globalización*. Quienes las han desarrollado manifiestan su voluntad de pronunciarse desde Latinoamérica, se identifican con los críticos de la cultura occidental y están en contra de lo que llaman *eurocentrismo*.

De hecho, el título de algunos de sus textos menciona de manera expresa los conceptos *global* o *globalización*. Por ejemplo: *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)* (Castro-Gómez, S. et al.); *Ética de la liberación en la edad de la globalización y de la exclusión* (Dussel, E.); *Historias locales/diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo* (Mignolo, W.); “¿Globalización liberal o imperialismo global? Cinco piezas para armar el rompecabezas del presente” (Coronil, F.); *Más allá del Tercer Mundo: globalización y diferencia* (Escobar, A.), así como *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (Castro-Gómez, S. et al.).

Aprovecho la mención de estas obras para puntualizar que algunos materiales donde se expone el tema no se han escrito originalmente en español sino en inglés, pues fueron gestados en el seno de universidades estadounidenses. Es el caso de *Historias locales/diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, que acabo de citar, el cual salió a la luz en el año 2000 bajo la firma de la Universidad de Princeton. Tres años después se publicó la versión en español con el sello de Ediciones Akal⁴. Su autor, el argentino Walter Mignolo, ocupaba ya entonces la Dirección de The Center for Global Studies and the Humanities de la Universidad de Duke, institución situada en Durham, Carolina del Norte⁵.

De vuelta a la relación globalización-decolonización, presente en la raíz del tema, es importante señalar que el conjunto de intelectuales promotores de la agenda

³ Por ejemplo, en “Decolonizar la universidad. La hybris del punto cero y el diálogo de saberes”, Santiago Castro-Gómez (2007) —prolífico promotor de la agenda decolonial— manifiesta el tutelaje de Lyotard: “Procederé del siguiente modo: iniciaré con el diagnóstico de Jean-François Lyotard sobre la crisis de legitimación de la universidad contemporánea en el marco del capitalismo posfordista, mostrando cuál podría ser la oportunidad que tiene la universidad para iniciar la decolonización en este contexto” (p. 80).

⁴ El título en original del volumen es *Local histories/global designs: Coloniality, subaltern knowledges, and border thinking*. La traducción la hicieron Juan María Madariaga y Cristina Vega Solís.

⁵ Véase el perfil de Mignolo en el portal de la Universidad de Duke, en <https://bit.ly/32fvBC9>.

decolonial plantearon su crítica a la globalización desde fines del siglo xx e identificar el fenómeno como cúspide de la modernidad por representar —como se ha analizado desde diversas disciplinas y posturas— un proyecto imperialista multinacional, homogeneizador y extractivo de los bienes tangibles e intangibles de las naciones que llaman “subalternas”, en la lógica de lo que citan como un “sistema-mundo”.

Su rechazo a la globalización dio paso al planteamiento de un programa tendiente a reconstituir una manera distinta de gestionar el poder, producir conocimiento y vivir respecto a lo que nombran “occidental”. El plan fue que dicho programa se materializara en Latinoamérica y el Caribe,⁶ bajo la premisa de que los instrumentos culturales desarrollados por los pueblos originarios subsisten, aunque adaptados o “invisibilizados” por estructuras dominantes, colonizadoras. Para recuperarlos se necesita emprender un proceso de decolonización. Éste es el proyecto.

La manera como refiero la cuestión es general e incluso burda porque sólo la presento. En realidad, el desarrollo del tema por quienes integran el grupo modernidad/colonialidad —como se denomina al conjunto de intelectuales asociados al tema—⁷ es refinado, pues conlleva acuciosas revisiones filosóficas, históricas y sociales, así como diversos análisis que en conjunto implicaron crear una estructura conceptual propia. En *El giro decolonial. Fuentes, conceptos y cuestionamientos*, Restrepo lista algunos términos: “diferencia imperial”, “pensamiento fronterizo” y “paradigma otro” (2010, p. 14).

Mas, sin menoscabo de la meticulosidad que identifiqué como lector de varios trabajos del grupo, encuentro poca profundidad en la problematización de algunos conceptos mencionados de manera reiterada, como Occidente y Europa, ambos básicos para desarrollar lo que llaman “el giro decolonial”. En el contexto del quehacer académico tal situación constituye una deficiencia porque da lugar a imprecisiones. Por ejemplo, concebir a Europa como una entidad geográfica, política, social y cultural consolidada en el siglo xv, porque para entonces era asiento de estados territoriales en pugna, como refiere Braudel en *Las civilizaciones actuales* (1978).⁸ De hecho, hoy mismo es debatible la idea de Europa como una totalidad.⁹

⁶ El grupo logró colocar su agenda en varios países de Latinoamérica durante la primera década del presente siglo. Citando comentarios de Nelly Richard y Víctor Vich emitidos durante una reunión de la Red Iberoamericana de Posgrados en Estudios y Políticas Culturales, llevada a cabo en Lima en octubre del 2009, Eduardo Restrepo (2010) señala una notable influencia de la agenda decolonial en Colombia, Ecuador y Estados Unidos de América, así como su acogida en España y Argentina donde “ha dado lugar a interesantes debates” (p.34). Refiere, asimismo, un bajo impacto en Chile y Perú. De otras fuentes sobre el tema se desprende que los planteamientos del grupo pudieron ser influyentes también en Bolivia, toda vez que cuenta con una sede de la Universidad Andina Simón Bolívar, institución asociada al proyecto. En México el tema se hizo presente por medio de Enrique Dussel, académico de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), así como Rector interino de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM) durante el periodo 2013-2014.

⁷ En “Mundos y conocimientos de otro modo” (2003), Arturo Escobar se atribuye haber dado nombre al colectivo: ‘He denominado [a] este grupo como el programa de investigación de modernidad/colonialidad’ para referirme a lo que parece ser una perspectiva emergente pero significativamente coherente que está alimentando un creciente número de investigaciones, encuentros, publicaciones y otras actividades en torno a una serie de conceptos compartidos, aun si son objeto de debate” (p. 52).

⁸ Véase Braudel (1978). *Las civilizaciones actuales. Estudio de Historia económica y social*, pp. 273-289.

⁹ Al momento de escribir esta ponencia existen elementos para suponer que Gran Bretaña saldrá en definitiva de la Unión Europea, asunto que pone en duda la cohesión de dicha entidad multinacional. Igualmente, ahora mismo ha crecido la tensión entre los independentistas de Cataluña y el gobierno central español, lo cual obliga a redefinir, una vez más, el concepto *nación*.

No obstante lo anterior, una alternativa que abre mi lectura es que conceptos como los mencionados se tratan de manera ahistórica y monolítica deliberadamente porque así conviene a la argumentación. Esto es que presentarlos como algo dado, exento de contradicciones internas y pasando por alto que son construcciones sociales dinámicas, sirve para oponerlos a lo latinoamericano, con lo que se generan dos polos excluyentes. De esta polarización surgen las dicotomías que moviliza la agenda decolonial, como: imperial/subalterno, dominante/dominado y colonizador/colonizado. En consecuencia, surgen la justificación de expulsar lo impuesto por Europa y el programa de esencializar lo americano. Tan es de esta manera que en “Las políticas del conocimiento y la colonialidad lingüística y epistémica”, Fernando Garcés (2007) llama al Continente americano “Abya Yala”, que es la manera como el pueblo kuna, comprendido en parte de la actual República de Panamá, nombró al territorio que habitaba. ¿Por qué no Anáhuac?

66

Considero difícil que los autores del grupo hubieran alcanzado el refinamiento que despliegan en su obra sin la amplia y sólida base que les dio su formación. Me refiero a un alto nivel de dominio sobre el proceso histórico de sus respectivas disciplinas, así como de sus objetos de estudio, conceptos, métodos y enfoques correspondientes; aludo también a la plena conciencia del cruce de sus disciplinas con otras; me refiero, asimismo, a una depurada competencia para la construcción del discurso académico, en términos de la presentación de un problema, su análisis y la generación de propuestas de manera articulada, consistente y persuasiva; y me refiero, por último, al cumplimiento de las convenciones establecidas *en* y *desde* los centros de producción de conocimiento en Occidente, para garantizar la validez del contenido, como la presentación de las fuentes de estudio en el cuerpo del texto y en un listado final, conforme a sistemas estandarizados. Por lo demás, este conjunto de preciados atributos en el contexto universitario se traduce en rentabilidad académica personal e institucional.

67

Los integrantes del grupo modernidad/colonialidad (MC) se formaron en instituciones de élite. Santiago Castro-Gómez —reconocido como figura clave— egresó de la prestigiosa Pontificia Universidad Javeriana con sede

en Bogotá, Colombia, así como de las universidades de Tübingen y Frankfurt, en Alemania. Fernando Coronil se formó en las universidades de Stanford y Chicago. Arturo Escobar egresó de la Universidad del Valle en Colombia, así como de Berkeley y Cornell. Edgardo Lander fue formado en la Universidad de Harvard. Por su parte, María Lugones egresó de las universidades de California en Los Ángeles y de Wisconsin-Madison; en tanto que Walter Mignolo —otro personaje emblemático del grupo— se formó en la Universidad Nacional de Córdoba y después en la Escuela de Estudios Superiores en Ciencias Sociales, nombrada a menudo Escuela de Altos Estudios de París.¹⁰

Entre el 2010 y el 2018, cuatro¹¹ de las siete universidades estadounidenses mencionadas arriba se ubicaron consistentemente en los 10 primeros lugares del Ranking Académico de las Universidades del Mundo (ARWU, por sus siglas en inglés), elaborado por la Universidad Jiao Tong de Shanghái, China, a partir de cuatro indicadores: 1) Cantidad de galardonados con el Premio Nobel o la Medalla Fields, ya sea que se hayan formado en la universidad evaluada o laboren en ésta; 2) Cantidad de investigadores altamente citados en alguno o algunos de 21 temas específicos; 3) Cantidad de artículos publicados por estudiantes, académicos o investigadores en las revistas científicas *Science* y *Nature*; y 4) Cantidad de trabajos académicos registrados en el Science Citation Index y el Social Science Citation Index.

Para no dejar cabos sueltos, refiero que las otras tres universidades estadounidenses se ubicaron en las posiciones 11, 12 y 28 en el 2018;¹² en tanto que las de Frankfurt y Tübingen se localizan en los renglones 135 y 195, respectivamente. Por su parte, la Escuela de Altos Estudios, se localiza en la posición 64. Para contextualizar estos datos téngase en cuenta que el ARWU evalúa a 1,500 universidades de investigación. Es decir, instituciones que responden al modelo humboltiano, definitorio de la modernidad.¹³

Acercarse a las instituciones donde se formaron los miembros del grupo MC aporta elementos sustanciales para comprender desde dónde elaboran sus planteamientos, pero también es clave identificar en qué entorno los construyen. En este sentido, ya adelantaba que varios textos donde se desarrolla el programa del colectivo han sido escritos en inglés debido a que

¹⁰ Para un perfil más completo de varios integrantes del MC véase: Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta (1998, pp. 220-221); así como Santiago Castro Gómez y Ramón Grosfoguel (2007, pp. 305-307).

¹¹ Se trata de las universidades de Harvard, Standford, Berkeley y Chicago. Véase el portal del ARWU, disponible en <https://bit.ly/2qQP4vE>. (Fecha de consulta: 19/10/2019.)

¹² Refiero el dato correspondiente al 2018 para ofrecer información reciente en mi argumentación sobre la preeminencia mundial de las instituciones donde se formaron los integrantes del grupo MC.

¹³ Burton R. Clark (1997, pp. 33-89) muestra que la universidad de investigación tiene su origen en las reformas que emprendió Wilhem Humboldt a principios del siglo XIX en Alemania.

sus productores son académicos de universidades estadounidenses. Sobre ese punto, referí antes el caso de Mignolo, académico de la Universidad de Duke; ahora conviene conocer la circunstancia de los demás: Enrique Dussel ha sido académico de las universidades de Harvard y Colonia, en Alemania; Arturo Escobar, de la Universidad de Carolina del Norte; Ramón Grosfoguel, de la Universidad de California en Berkeley; y María Lugones es académica de la Universidad de Binghamton, donde también se desempeñó Aníbal Quijano. Con excepción de la Universidad de Colonia, ubicada para 2018 en la posición 182 del escalafón ya señalado, y la de Binghamton localizada en el renglón 560, las demás se encuentran entre las posiciones 1 y 30.

Desde mi punto de vista, es necesario reflexionar acerca de cómo influye la formación y adscripción de los integrantes del MC en instituciones de élite estadounidenses y europeas en su percepción de Latinoamérica. O, dicho de otro modo, qué tan lejos o cerca se encuentran del contexto latinoamericano. Sobre esta cuestión es interesante observar que cuando Catherine Walsh (2005) —integrante del grupo— lista a quienes han contribuido al desarrollo del programa por país de origen, escribe:

Incluidos están Aníbal Quijano (Perú), Edgardo Lander (Venezuela), Santiago Castro-Gómez, Óscar Guardiola Rivera (Colombia), Enrique Dussel (México), Javier Sanjinés (Bolivia), Zulma Palermo (Argentina), Catherine Walsh (Ecuador), Walter Mignolo, Arturo Escobar, Freya Schiwy, Fernando Coronil, Nelson Maldonado-Torres, Agustín Laó Montes, Ramón Grosfoguel y Margarita Cervantes (EE.UU.) (p. 17).

Acaso, en efecto, Mignolo, Escobar, Schiwy, Coronil, Maldonado-Torres, Laó Montes, Grosfoguel y Cervantes han adquirido la nacionalidad estadounidense; pero si esto es así, me pregunto qué credibilidad puede tener un discurso para Latinoamérica formulado desde los Estados Unidos, cuyos artífices renunciaron a sus nacionalidades. Otra posibilidad es que los intelectuales en cuestión conserven y exhiban su origen —incluso bajo la figura de la doble nacionalidad—, pero ante la mirada de Walsh sean “estadounidenses” por el hecho de desempeñarse como académicos en universidades de aquel país. Hasta puede ocurrir que haya una lamentable errata en el texto original. Mas sea de un modo u otro, el conflicto ámbito extranjero-

ámbito latinoamericano tiene otras expresiones en la literatura sobre el tema que nos ocupa, éstas de naturaleza lingüística e ideológica, que me llevan a pensar en perversiones. Las primeras consisten en el traslape del inglés y el español; las segundas en la denostación de lo europeo en favor de una sublimación de lo americano originario. Por ejemplo, el concepto *decolonial* es un calco del inglés, de modo que diría —sin el ánimo de ensayar un retruécano al estilo de los autores del MC— que está concebido desde la colonización. Veamos cómo pretende negar este hecho Catherine Walsh mediante una argumentación elusiva. Escribe: “Suprimir la ‘s’ y nombrar ‘decolonial’ no es promover un anglicismo. Por el contrario, es marcar una distinción con el significado en castellano del ‘des’” (Restrepo, 2010, p. 37).

Observemos que cuando Walsh habla de “suprimir [la letra] s” tiene en mente el prefijo *des-*, propio del español. Mas, ¿existe alguna razón para modificar la estructura del prefijo? Mi respuesta es no; por eso considero que el término para nombrar el fenómeno que enarbola el grupo debe ser *descolonial*.¹⁴ Por otra parte, se advierte que Walsh cobra conciencia de que el resultado, *decolonial*, responde a la morfología del inglés *decoloniality*, por lo que constituye un anglicismo; de ahí que advierta: “nombrar ‘decolonial’ no es promover un anglicismo” (Walsh, 2005). La negación es, sin embargo, inútil, pues *decolonial* acusa con toda claridad su origen.¹⁵

Y continúa: “Por el contrario, es marcar una distinción con el significado en castellano del ‘des’”. Véase que Walsh incurre en un sofisma porque establece una supuesta diferencia entre dos elementos no equipolentes: *des-* y *de-*. No advierte, o si lo advierte lo obvia, que el primer término de la comparación existe en el español pero el segundo no.

Para cerrar: la cita es reveladora respecto al extrañamiento del español en la escritura de la autora. Observemos cómo dice “marcar una distinción” en lugar de “hacer una distinción” debido a que calca la expresión *mark a difference*.

Desde mi punto de vista, el desplazamiento del español es más que una circunstancia. Así lo prueba el constructo diferencia colonial planteado por Mignolo, que amerita la siguiente nota de Fernando Garcés (2007): “Mignolo, en realidad, usa la categoría diferencia colonial, probablemente por su traducción desde el inglés. Aunque parezca una sutileza, prefiero hablar de una *diferenciación colonial*, que da más cuenta del proceso de clasificación socio-racial al que se refiere Mignolo” (p. 223). Soy claro: no es ni parece “una sutileza [...] hablar de

¹⁴ Restrepo (2010) da cuenta de una vacilación entre los miembros del grupo MC respecto al uso de *decolonial* y *descolonial*. Puntualiza: “En un número reciente de la Revista *Tabula Rasa*, que recoge contribuciones de diversos autores de la colectividad, dos de sus más destacadas figuras escriben en conjunto una introducción en la que prefieren el término *descolonial*” (p. 37).

¹⁵ Cabe apuntar que una revisión de los textos de la autora patentiza cómo su escritura es un espacio donde una lengua hegemónica, el inglés, desplaza a otra, el español —que no castellano, como dice—. Para probar esta afirmación, véase el calco de *similarity*: “Similarmente central es la noción introducida por Mignolo de la *diferencia colonial*...” (Walsh, 2005, p. 20, subrayado mío). Por supuesto, el diccionario de la Real Academia Española no consigna la entrada “similarmente” ni puede documentarse su empleo por parte de los hablantes.

diferenciación colonial”. Se trata de una precisión semántica. Coincido con Garcés en que el empleo de “diferencia colonial” se relaciona con el inglés, pero no hablaría de “traducción” sino, otra vez, de calco¹⁶. E insisto en que tal hecho implica modificar una lengua, minar su sistema, en una palabra, colonizarla.¹⁷ La paradoja es que ocurre en textos que pugnan contra la colonización.

Debo aclarar que pese a mi coincidencia con Garcés en la cuestión anterior, me distancio cuando, en aras de ponderar lo americano, desvirtúa información, incurre en omisiones, obvia la necesaria perspectiva histórica y adereza su “análisis” con sarcasmos. Por ejemplo, advierte al lector que escribirá “universal” y “uni-versalidad” para hacer presente su etimología: “un verso, un discurso” (2010, p. 220). Pero dicha información es falsa: “universal” proviene del latín *universālis*, que significa *general*.

Por cuanto a las omisiones señalo que no obstante bordar en torno a las lenguas originarias de América —a las que nombra “nuestras” sin notar que ejerce una apropiación, un coloniaje—, nombra al náhuatl una sola ocasión en su texto y no cita ninguna otra lengua hablada en el actual territorio de México. Tampoco habla de los códices de las civilizaciones maya, mexicana y mixteca, aunque sí de los quipus propios del incario. Estas omisiones me remiten a una revisión parcial, si no sesgada, del contexto americano originario, tema de “Las políticas del conocimiento y la colonialidad lingüística y epistémica”.

Respecto a la falta de perspectiva histórica, cito como ejemplo el siguiente aserto: “Los conquistadores interpretan el Nuevo Mundo según sus propios parámetros; convierten en criterio único su reducido criterio” (2007, p. 220). Independientemente de que es discutible la expresión “Nuevo Mundo”, y más aún desde el discurso decolonial, es inaceptable reprochar a “los conquistadores” que hayan interpretado la realidad americana aplicando “sus propios parámetros”. ¿De cuáles otros pudieron echar mano? Más todavía, repruebo que se erija en juez que valora como “reducido” lo que llama *criterio* de los conquistadores.

Previsiones

Manifesté al principio que mi postura frente al tema es de distancia y reserva. A lo largo de las páginas anteriores he argumentado las razones que me conducen a ello. Son el punto desde donde se origina el tema, la pulcritud formal

¹⁶ Augusto Monterroso refiere el impacto de pseudotraducciones en obras literarias escritas primero en inglés. Entre otros casos cita *The turn of the screw*, de Henry James, que se tradujo como *Otra vuelta de tuerca*, y no como *La coacción*. Apunta: “pero suena tan bien que nuestros intelectuales usan ya esa extraña expresión como si todo el mundo (y ellos mismos) supieran su significado”. Pues bien, justamente Mignolo la emplea.

¹⁷ Elena Domínguez (2002) puntualiza que el proceso de traducción contempla cuatro niveles de adecuación: fonética, gráfica, gramatical y semántica. En los calcos se trasgrede este gradiente, por lo que se obtienen productos como *library*/librería, y no biblioteca; *actually*/actualmente, y no *en realidad*; y —entre muchos otros— *massive*/masivo, y no inmenso.

de la producción escrita, inserta en los estándares académicos occidentales, su posible rentabilidad personal e institucional, la colonización del español por el inglés, así como el empleo de argumentos sesgados.

Me preocupa la envidia del programa y los amplios recursos que han hecho posible su expansión. Así tuviera que retractarme en algún momento, debo expresar con claridad que me inquieta la presencia de la Iglesia y las universidades estadounidenses en la construcción de un futuro posible para Latinoamérica. La historia nos alerta respecto a ambos actores. No mengua mi desasosiego la deseable prosperidad de la región, la necesaria recuperación de su patrimonio ni la urgente y plena reivindicación de los indígenas actuales, de la mano de las demás minorías.

Aceptar un discurso liberador para Latinoamérica seduce. Las condiciones de la región convocan a modificar las estructuras económicas y sociales. Pero soy escéptico respecto a que la ruta sea esencializar lo americano si esto tiene siquiera sentido. ¿Qué resultaría de despojarnos las herencias occidentales? ¿Dónde nos reconoceríamos si la América anterior a 1492 era un mosaico de civilizaciones algunas imperiales y otras sometidas?

Por otra parte, no imagino cómo podrían darse prácticas “decoloniales” en las Artes y el Diseño que se gesta desde esta Facultad, cuando desde hace unas décadas su desarrollo corre en el mismo carril que el pensamiento occidental, con resultados interesantes. Desde su cómoda radicalidad, el grupo MC dice rechazar el pensamiento de Occidente incluso en sus expresiones más críticas. Esto significaría, si nos sumamos al programa, dar la espalda a corrientes en las que se ha encontrado productividad.

Mejor, soy de la opinión de mirar cuidadosamente la expansiva literatura sobre el tema. Hay que dejar correr su retórica, su invención lingüística, su trabazón lógica. Hay que esperar a que la tormenta amaine.

Referencias bibliográficas

Blanquez, Agustín. (1974). *Diccionario latino-español y español-latino*. Barcelona: Ramón Sopena.

Braudel, Fernand. (1978). *Las civilizaciones actuales. Estudio de la historia económica y social*. Madrid: Tecnos.

Castro-Gómez, Santiago y Eduardo Mendieta (Eds.). (1998). *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. México: Miguel Ángel Porrúa.

Castro-Gómez, Santiago. (2007). Decolonizar la universidad. La hybris del punto cero y el diálogo de saberes. En Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (eds.). (2007). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. (pp. 79-92). Bogotá: Siglo del hombre editores, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.

Clark R. Burton. (1997). *Las universidades modernas: espacios de investigación y docencia*. México: Coordinación de Humanidades, UNAM/Miguel Ángel Porrúa.

Domínguez, Elena. (2002). Los anglicismos en el Diccionario de la RAE (2001). En Panace@, 3 (8), pp. 28-33. Recuperado el 16 de octubre del 2019 de: <https://bit.ly/2WCN4mC> (Fecha de consulta: 18/10/2019.)

Escobar, Arturo. (2003, enero-diciembre). Mundos y conocimientos de otro modo. El programa de investigación modernidad/colonialidad latinoamericano. *Tabula rasa. Revista de Humanidades*, 1, pp. 51-86. Recuperado el 16 de octubre del 2019 de: <https://bit.ly/2qZpt3R>. (Fecha de consulta: 16/10/2019.)

Garcés, Fernando. (2007). "Las políticas del conocimiento y la colonialidad lingüística y epistémica". En Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (Eds.). (2007). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del hombre editores, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.

Mignolo, Walter y Ramón Grosfoguel. (2008, julio-diciembre). Intervenciones descoloniales. Una breve introducción. *Tabula rasa. Revista de Humanidades*, núm. 9, pp. 29-37. Recuperado el 17 de octubre del 2019 de: <https://bit.ly/2qhXlIP>. (Fecha de consulta: 17/10/2019.)

Monterroso, Augusto. (1983). *La palabra mágica*. México: ERA.

Pacheco, José Emilio. (1980). *Tarde o temprano*. México: FCE.

Restrepo, Eduardo. (2010). *Inflexión decolonial: fuentes categoría y cuestionamientos*. Popayán: Universidad del Cauca.

Rivera Ríos, Miguel Ángel. (1992). *El nuevo capitalismo mexicano. El proceso de reestructuración 1983-1989*. México: ERA.

Walsh, Catherine (Ed.). (2005). *Pensamiento crítico y matriz (de)colonial: reflexiones latinoamericanas*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/Ediciones Abya Yala.

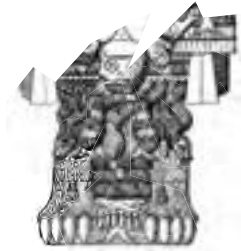
72

—

73

74
—
75

Precisiones



Latinfuturismx: Un dispositivo decolonial fuera de tiempo

Edgar C. Hernández R.

“El amor y la vida son hoy sindicalistas,
y todo se dilata en círculos concéntricos.”
Manuel Maples Arce. Prisma (1922).

Existe la teoría de que en los territorios americanos que formaron parte del proyecto de expansión colonial de la península ibérica en el siglo XVI hizo eclosión un fenómeno que desdobló un mapa en el que la ciencia ficción, las artes y la vida de los habitantes de Latinoamérica y su diáspora trazaron un territorio para un modo de supervivencia al olvido a partir de imaginar el futuro. El presente texto rastrea esa teoría desde el Latinfuturismx como dispositivo que articula el proyecto de Investigación Artística “TSH2063”, el cual surge de pensar y especular estrategias de emancipación a partir del ejercicio de la memoria, el fantasma y el archivo como territorio para resignificar la Historia, las “otras” historias y narrativas que se quedaron fuera del registro de los vencedores.

Latinoamérica es otro gran fantasma de la historia. El trauma del dominio colonial, de la esclavitud y del genocidio perdura en la región hoy en día transfigurado a la explotación, la desigualdad, la usurpación de territorios, el racismo y un largo etcétera. Pensemos en el adjetivo *latino*, que ya en sí posee una carga eurocéntrica —se podría casi decir que en el pecado lleva la penitencia—. La profundidad en que las raíces de los pueblos originarios de América, la diáspora africana, la presencia centroeuropea e incluso el legado de Asia se enmarañaron para constituir un sincretismo muy complejo. Sin embargo, el nuestro no es un feliz *melting pot*: la transposición de formas diferentes de ver el mundo y la imposición de unas sobre otras han dejado una herida visible en el tejido social de nuestros países. A pesar de todo, son estos procesos los que han permitido singulares hibridaciones en el terreno de la producción estética del espacio ideológico y geopolítico que es Latinoamérica.

¿Desde dónde se propone esta región del mundo que a lo largo de la historia ha sido relegada a ser mera observadora en la escena global? ¿Cómo decolonizar las subjetividades del presente? Pero, sobre todo, ¿cómo o desde dónde voltear a ver el futuro en Latinoamérica?

Latinfuturismx

Decía Isaac Asimov que las historias de ciencia ficción son viajes extraordinarios a uno de los infinitos futuros concebibles. El viaje del latinfuturismx inicia en el futuro, prefigurado desde un punto en el pasado de América (sí, el continente).

Es ahí donde el tiempo se disloca.

1. Futuro

[Día 5 del mes epifi del año de Nabonasar 2510].

Yucatán, México, 1774. El fraile franciscano Manuel Antonio de Rivas “recupera” una carta del futuro en la que se describe un viaje humano a la Luna,¹ escrito en un estilo bastante popular en la época Rivas proyecta un espejo de la realidad de las colonias españolas en el “nuevo mundo” echando mano de la especulación científica, la sátira y la crítica social. Este texto, que le valió a su autor ser investigado por la Santa Inquisición durante diez años, parece ser el primer antecedente conocido de ciencia ficción en América.

...

Afrofuturismo es un término traído a la luz en 1993 por Mark Dery en su texto *Black to the Future*, en el que identificó la posibilidad de una estética cultural para la diáspora africana mediada por la experiencia tecnológica. A partir de una serie de temáticas y preocupaciones comunes para el universo afrodiaspórico, los investigadorxs allegadxs al concepto lograron trazar una genealogía que delineó sus raíces a finales de los años cincuenta, donde el primer abordaje afrofuturístico lo hará un personaje que será perseguido de manera permanente por la controversia: Herman Sonny Blount, mejor conocido como Sun Ra, quien además de afirmar que no era humano, aseguraba provenir del planeta Saturno y que creó un palimpsesto de jazz, ciencia ficción y viajes intergalácticos. El legado que Sun Ra plantó fue la semilla que floreció en forma de un mito,

¹ El título completo del texto es: “Sizigias y cuadraturas lunares ajustadas al meridiano de Mérida de Yucatán por un anctítona o habitador de la Luna y dirigidas al Bachiller Don Ambrosio de Echeverría, entonador que ha sido de kyries funerales en la

una estética y, sobre todo, un mensaje: el único futuro posible para la diáspora africana en el continente americano será en otros mundos.

De tal forma, el afrofuturismo abrió la posibilidad de que desde la música, el cine, la literatura o las artes visuales se pudiera narrar y especular sobre el futuro partiendo de la redención del pasado. Sabemos que la diáspora africana ha sido confrontada históricamente con la tecnología a partir de una relación de subordinación o, bien, de materia prima. Se podría rastrear el origen de esta percepción biopolítica hasta la época de expansión colonial de Europa durante la cual se planteó la reificación del cuerpo negro en función de su explotación capitalista, esto pensado desde la teoría de la Transmodernidad que propone el origen mismo del capitalismo en el momento en que Europa se encontró con América.²

Varios años después de la aparición del afrofuturismo, en un artículo publicado en la revista *Aztlán* por Catherine S. Ramírez, se propuso una figura similar que visibiliza la experiencia de la población de origen mexicano al norte del Río Bravo y sus intersecciones con la imaginación, la tecnología, el futuro y la emancipación. El chicanafuturismo sugiere estrategias de afirmación para la cultura chicana dentro del *American way of life*, y cuestiona la promesa de un futuro para la diáspora mexicana en los EE.UU., con lo que pone en perspectiva las problemáticas que durante la historia ha enfrentado esa población en un espacio geopolítico donde de manera constante se pone en entredicho el libre desarrollo de sus identidades y su supervivencia. Los discursos sobre el futuro, el progreso y la modernidad que en el transcurso de la historia han excluido a la gente de color, en el chicanafuturismo se articulan a la inversa desde la perspectiva del mestizaje, del neoindigenismo, del género y la identidad.

Así, el término *latin@futurism* (Merla-Watson, 2017) surge abrevando de dos “tradiciones”: la afro y la chicana, en referencia a una estética especulativa de reciente aparición en los Estados Unidos representada por el trabajo de diversos artistas que pertenecen a la diáspora latinoamericana en ese país y en los cuales se reconocen ciertas problemáticas y preocupaciones en común para autoafirmarse. Si bien este término ya circula en diversos circuitos académicos desde hace un par de años; no obstante

parroquia del Jesús de dicha ciudad y al presente profesor de logarítmica en el pueblo de Mama de la península de Yucatán; para el año del Señor 1775”.

² Según la Dialéctica de la modernidad de Enrique Dussel.

muy puntual y pertinente, asume la experiencia latinoamericana desde la alteridad, es decir, desde una perspectiva blanca, angloparlante y que, sobre todo, asume que la gente “no blanca” no pertenece al territorio del vecino país del norte. Esta percepción se constata en el Código de los Estados Unidos, Título 8, §1101(a)(3) que clasifica como *alien* a todo individuo que no pertenece o sea nacional de ese país.

Si revisamos el *Diccionario Oxford* (s/f), nos propone ésta como la segunda definición: “aquella persona u objeto extraño y aterrador; diferente a todo a lo que se está habituado” o la que le sigue: “aquello conectado con criaturas de otro mundo”, es decir: personas u objetos aterradores (que quizá bajo esta lógica, sean contemplados como lo mismo) provenientes de otros planetas. Esta metáfora no es ociosa: en términos históricos la ciencia ficción ha sido esbozada desde una perspectiva racista que, por debajo de un relato épico, ocultaba una narrativa colonial e imperialista, apelando por la búsqueda y conquista de otros mundos, con el subsecuente encuentro con seres extraños, salvajes que, es evidente, sería necesario exterminar, o en el menor de los casos, civilizar.

Por consiguiente, la intención es desmarcarnos del latin@ futurism que si bien ya responde a ciertas preguntas, no trata de manera integral los intereses aquí planteados. Se propone utilizar como dispositivo para este texto el término *latinfuturismx* pensando en una construcción que sea más incluyente y que apele de igual modo a las narrativas de esos *aliens* y por supuesto también a los planetas desde donde llegaron.

Resulta urgente una operación sur-sur para entender y explicar hasta dónde se desdobra un mapa en el que la ciencia ficción, el arte y la vida en los territorios americanos que formaron parte de la colonia española y portuguesa detonaron un modo de sobrevivir al olvido a partir de imaginar el futuro. *Latinfuturismx* entonces no solo es un término que hace una apropiación de la lógica futura de los movimientos afro/chicana- futuristas, sino que *samplea* el “ismo” para poder subvertir las subjetividades del presente, construir otros futuros y decolonizar el pasado. “Cuando el presente se ha dado por vencido, debemos escuchar a las reliquias del futuro en el potencial inactivo del pasado.”³ (Fisher, 2013).

³ Traducción mía.

Fantología.**El espectro del eterno Presente [1 de enero de 2013]**

La lenta cancelación del futuro. Así identificó Francisco 'Bifo' Berardi al momento en que el futuro, entendido como la percepción psicológica generalizada de que la historia existía en un permanente progreso ininterrumpido, perdió lentamente la capacidad de avanzar y propiciar nuevas formas culturales. En la charla que publicó la revista *Frieze* en la víspera del año 2013 (Berardi y Fisher, 2013) entre el filósofo italiano y el teórico cultural inglés Mark Fisher, además de dialogar sobre esta idea, ambos coinciden en la impotencia generalizada de cara a los procesos de deshumanización del capitalismo tardío y al escenario de precariedad, alienación y soledad que éste presenta. Además, discuten posibles escenarios que permitirían articular nuevas acciones de resistencia en un mundo que en apariencia está en movimiento continuo y de manera permanente informado, pero que en realidad está deteniéndose con mucha lentitud.

80

—

81

Mark Fisher profundiza en su libro *Capitalist Realism* cómo es que en este momento de la historia enfrentamos una etapa del capitalismo cultural encarnado en la forma de un presente estático, fluyendo en bucle perpetuo hacia el fin de la historia⁴, un final de futuros perdidos. Bastaría voltear a ver productos de los *mass media* como *Stranger Things* (EE. UU. 2016), *Black Mirror* (UK, 2011), *Ready Player One* (EE. UU. 2018), o fenómenos como el *vaporwave* por mencionar algunos, todos ellos apelan a una idealización de las décadas de 1980 y 1990 donde aparecen representadas como un híbrido de una época en la que todo fue mejor. Un espacio-tiempo heterotópico de perpetuo presente en *loop*, prefigurado por Frederic Jameson (1991, p. 10) hace ya casi treinta años en la figura del *pastiche*. Así, contemplamos la aparición de una estética del eterno tiempo presente: un bucle en giro permanente que evoca un "glorioso" tiempo pasado, casi espectral donde la nostalgia, la repetición y la lógica del consumo nos conducen cada vez más hacia un estado de alienación permanente, donde el futuro y la posibilidad de redimir al pasado nunca llegarán.

⁴ Hago referencia a *El fin de la Historia y el último hombre* de Francis Fukuyama.

¿No decía Benjamin que en toda época habría de intentar arrancarse de la tradición al respectivo conformismo que estaba a punto de subyugarla? (Benjamin, 1940). ¿Y qué es de la exigencia del pasado que pesa sobre nosotros para redimirlo?

...

Hace casi veinte años que el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) vive en el futuro, creándolo activamente desde el presente. El comandante Tacho aseguró que “el tiempo está de nuestro lado, y cuando hablamos de ese tiempo, estamos diciendo que nosotros somos ese tiempo” (Ramírez Juárez, 2005). Entonces, para desarrollar la habilidad de transposición cuántica que permitiría anticiparse al futuro necesitamos primero entender cómo es que el presente se ha transformado en un futuro perdido, en la cristalización de algo que nunca pasó y sólo vive en el instante de la evocación, pero que de alguna forma sigue estando ahí sin estarlo, un espectro o, mejor dicho, una “fantología”, concepto elusivo y altamente volátil acuñado por el filósofo argelino Jacques Derrida y que alude de que ciertas ideologías del pasado por su ambigüedad poseen cierto carácter espectral que les permite aún existir en el presente.

La idea de la *hantologie* aparece desde la lógica de la deconstrucción derridiana como una suerte de desfase temporal y ontológico entre opuestos binarios (naturaleza/cultura, pasado/futuro, vivo/muerto): este espacio liminar devela una presencia ausente que se desfasa y desaparece en la forma de un “fantasma” que no permite identificar el lugar en el que inicia o termina cualquiera de estos binarios. Inclusive este neologismo se plantea fantológico en sí mismo, es decir, un juego de palabras que toma la palabra francesa *hanté* (asedio, embrujo, posesión) y samplea de la palabra francesa *ontologie* su raíz, para producir un homófono de esa misma palabra, pero poseída por un fantasma: una letra muda que está ahí y, sin embargo, no está: *hantologie*. Habría, entonces, que buscar la posibilidad de posicionarnos en el momento preciso en que el bucle de la espiral de la historia se repite y genera un desfase temporal, buscar en esa repetición del pasado cómo concebíamos los futuros que ahora olvidamos. El autor de *Espectros de Marx* aseguraba que la percepción

del tiempo estaba condicionada a ser una experiencia espectral en la que el mundo no estaba presente en su totalidad.

Así, pensando la fantología como un hueco en el tiempo, la operación consistiría en evocar de manera paradójica, por medio de los *postmedia*, la experiencia de las tecnologías obsoletas, es decir, canalizar al espectro del presente e invocar en el pasado el futuro que no podemos imaginar. El escritor peruano y precursor del pensamiento decolonial José Carlos Mariátegui proponía la articulación utópica de apropiarse del pasado como un salto al futuro.

El futuro en el pasado

Para la cosmovisión aimara el pasado está vivo, no genera nostalgia porque no se perdió, de tal forma que está esperando su llamado, su pertinencia cuando la crisis del presente lo reclame —el pasado siempre está ahí—.

Qhip nayra uñtasis sarnaqapxañani es un aforismo aimara que la activista y socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui interpreta así: mirando al futuro/pasado podemos caminar al presente/futuro. Esto es, necesitamos estar de cara al pasado y con el futuro a nuestra espalda como única guía para poder llegar desde el presente hacia el futuro. Así, en este espacio de tiempo dislocado o *time out of joint*⁵, encontramos en el mañana el tercer tiempo del latinfuturismx, como un tiempo de posibilidad, de re-lectura del pasado desde el espectro del presente para proyectar nuevos futuros, futuros no imaginados, desbordados de la revuelta de lo posible.

...

Irradiador

En el otoño de 1923 la Ciudad de México fue tomada por asalto por un documento nada tradicional para la época: *Irradiador. Revista de Vanguardia. Proyector Internacional de Nueva Estética*. Se trataba de la más reciente publicación del movimiento estridentista. Manuel Maples Arce y Fermín Revueltas, poeta y pintor respectivamente, publican lo que será el órgano oficial y quizá la publicación más potente en la breve historia del estridentismo, el movimiento de vanguardia mexicano que inició como proyecto personal del poeta veracruzano.

⁵ Según la ontología espectral de Jacques Derrida.

Irradiador representa de cierta manera todo el aparato ideológico del movimiento estridentista: un laboratorio radical de ideas con intenciones empapadas de revuelta. En palabras del poeta: “El estridentismo es una subversión en contra de los principios reaccionarios que estandarizan el pensamiento de la juventud intelectual de América” (Maples, 1923, p. 34).

La revista fue impresa al estilo de las publicaciones comerciales en boga: lo que parece un inocente anuncio es en realidad una declaración de intenciones. A partir de una estrategia digna del *détournement* situacionista (sólo que planteada 45 años antes), se presenta *Irradiación inaugural*, la editorial del primer número, una pieza corta que, utilizando lenguaje y estilos de la publicidad de la época, reta de modo abierto al lector y lanza una críptica llamada a filas: “Ud. es un subversionalista específico” (Maples, 1923, p. 2).

Sin embargo, no es en la publicación de *Irradiador* donde se encuentra el momento más brillante del estridentismo: será con la aparición de la radio que esta vanguardia dará cuenta de su condición de avanzada, en reverberación con las ideas de otros movimientos que habrían brotado alrededor del planeta.

TSH2063 [8 de mayo de 1923]

No sólo es el día en que se lleva a cabo la primera transmisión radial en México, sino también resulta ser un momento trascendental para las vanguardias artísticas del mundo, ya que la voz de Manuel Maples Arce sería la primera en surcar el espectro electromagnético de nuestro país recitando un poema estridentista que no sólo estaba dedicado en específico al medio, sino que hacía referencia a la radio desde el medio mismo: “TSH” o “Telefonía sin hilos” fue escrito después de la primera ocasión en que el poeta fue expuesto a una radio de verdad, una experiencia en la que, según sus propias palabras, se encontraba “aún bajo los efectos de la escucha” (Gallo, 2005, p. 127).

En ningún lugar del mundo la primera transmisión radial sería encargada a un artista, el estridentismo y sus miembros producirían textos dedicados al medio como Luis Quintanilla autor de “Radio: Poema inalámbrico en trece mensajes” o el artista plástico Ramón Alva

de la Canal, quien proyectó lo que sería el primer edificio estridentista: la estación de radio central para Estridentópolis (Xalapa, Veracruz), ciudad capital del movimiento que, en sus propias palabras, sería: “animada por el espíritu de los tiempos, el cual es la radifonía”. Partiendo de este acontecimiento también podríamos trazar el origen de la relación de las artes de nuestro país con *media art* en ese preciso momento. “El estridentismo es el hermano de leche de la Radiofonía. ¡Son cosas de vanguardia!” (Rashkin, 2014, p. 154).

La vida del movimiento estridentista fue tan breve como potente fue el espectro que reverberó en las artes en América en la primera mitad del siglo. En tiempos recientes ha recibido cada vez más atención en México como una vanguardia que dialogó en sus propios términos más que por ser el eco de otras vanguardias de la época, como el futurismo.

En 1933, Filippo Tommaso Marinetti junto a su mano derecha, el poeta y cirujano Pino Masnata, escribió el manifiesto *La Radia Futurista*. Este documento constituirá uno de los documentos más tristemente célebres del futurismo por algunas de sus declaraciones. Sin embargo, entre sus proclamas lanza dos puntos que merecen ser salvados en función del Latinfuturismx. El manifiesto menciona la posibilidad emancipatoria de un arte desterritorializado e invisible: “7. Un arte sin tiempo ni espacio sin ayer ni mañana. La posibilidad de sintonizar estaciones emisoras situadas en diversas frecuencias horarias y la pérdida de la luz destruirá las horas el día y la noche” (Marinetti *et al*, 1933). Asimismo, cabe resaltar el punto donde se explican ciertos fenómenos sonoros que tanto apelaron al gusto futurista, una de las más grandes aportaciones al mundo del arte y sobre todo al arte sonoro: “16. Utilización de ruidos de sonidos de acordes de armonías, simultaneidad musicales o ruidosas de silencios todos con sus graduaciones de dureza de crescendo y de decrescendo que se convertirán en los extraños pinceles para pintar delimitar y colorear la oscuridad infinita de la Radia dando cubicidad redondez esférica en definitiva geometría” (Marinetti *et al*, 1933).

Si bien el presente texto forma parte de una investigación artística que se encuentra en desarrollo, se puede asegurar que clasificar al latinfuturismx como fenómeno estético, metodología o práctica resultará ocioso. Se pretende más entenderlo como una actitud: un espíritu que, no menos inmune pero sí más volátil, se vuelva la reverberación de un sonido en un cuerpo, un espectro para el futuro que emane a lo largo de los tiempos.

El latinfuturismx se asume como un dispositivo que desde distintos territorios, géneros y medios propone futuros alternos de afirmación colectiva donde el espíritu de la ficción, la fantasía y la especulación tecnológica operen como estrategia para decantar otros futuros concebibles, superponiendo de manera cuántica la narrativa de los tiempos y así decolonizar las subjetividades que en el futuro permitirán la construcción de la realidad en el presente y, como dicen los aimara, avanzar viendo el ahora y, en la sucesión de los acontecimientos, construir activamente un nuevo futuro.

Referencias bibliográficas

Benjamin, Walter. (1940). *Tesis sobre la filosofía de la historia*. Revolta Global. Recuperado el 23 de agosto del 2019 de: <http://www.anticapitalistas.org/IMG/pdf/BenjaminTesisDeFilosofiaDeLaHistoria.pdf>.

Berardi, Franco y Fisher Mark (2013, 1 de enero). Give Me Shelter [entrevista]. Recuperado de: <https://frieze.com/article/give-me-shelter-mark-fisher>.

Cuck Philosophy. (2018). *Hauntology, Lost Futures & 80's Nostalgia*. [Archivo de video]. Consultado el agosto del 2018 de: <https://www.youtube.com/watch?v=gSvUqhZcbVg&t=184s>

Cornejo, K. (2017). Decolonial Futurisms. Ancestral border crossers, time machines, and space travel in Salvadoran Art. En: R. Hernández, T. Stallings y Joanna Szupinska-Myers. (Ed.) *Mundos Alternos. Art & Science Fiction in the Americas* (pp. 21-31). Riverside: UCR ARTSBlock,

Dery, M. (1999). *Black to the Future. Afrofuturism 1.0*. Detritus. Recuperado el 10 de julio del 2020 de: <http://www.detritus.net/contact/rumori/200211/0319.html>

Diccionario Oxford, s/f, Alien. Recuperado el 19 de febrero del 2020 de https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/us/definition/english/alien_2

Fernández Delgado, M. (2004). *La ciencia ficción en México*. México: Instituto Politécnico Nacional.

Fisher, M. (2009). *Capitalist Realism*. Alresford: Zero Books, 81.

Fisher, M. (2014). *Ghosts of My Life*. Alresford: Zero Books, 231.

Fisher, M. (2012). "The Metaphysics of Crackle." [en línea] *Dancecult. Journal of Electronic Dance Music*. Recuperado el 12 de abril de 2019 de: <https://doi.org/10.12801/1947-5403.2013.05.02.03>.

Gallo, R. (2005). *Mexican Modernity*. Cambridge: MIT Press, 268.

Harper, A. *Hauntology: The Past Inside The Present*. [en línea] Rouge's Foam. Recuperado el 4 de septiembre del 2019 de: <https://rougesfoam.blogspot.com/2009/10/hauntologypast-inside-present.html>.

Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. España: Paidós.

Löwy, M. (2002). *Walter Benjamin: Aviso de incendio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 185.

Maples Arce, M. (1923). *Irradiador*, 1, p. 2.

Maples Arce, M. (1923, 8 de marzo). ¿Qué opina usted del estridentismo? *El Universal Ilustrado*, núm. 304. México, D. F., México.

Marinetti, F.T. & Masnata, P. (1933). *La radia*. Kunstradio. Recuperado el 20 de agosto de 2019 de: <http://www.kunstradio.at/THEORIE/theorymain.html>

Merla-Watson, C. (2017, 15 de marzo): "The Altermundos of Latin@futurism," *Alluvium*, 1. Recuperado el 10 del noviembre de 2018 de: <https://doi.org/10.7766/alluvium.v6.1.03>.

Ramírez, C. (2008). "Afrofuturism/Chicanafuturism. A Fictive Kin." *Aztlán: A Journal of Chicano Studies*, 33:1, Primavera, 2009. Recuperado el 5 de marzo del 2018 de <https://americanfuturesiup.files.wordpress.com/2013/01/ramirez-afrofuturismchicanafuturism.pdf>.

Ramírez Cuevas, J. (2001). Ya ganamos, y vamos a volver a ganar, dice Tacho. Recuperado el 12 de mayo del 2019 de <https://www.jornada.com.mx/2001/04/07/012n1pol.html>

Rashkin, E. (2014). *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*. México: Fondo de Cultura Económica, 420.

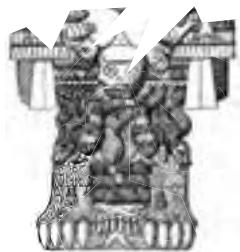
Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen: ensayos*. Buenos Aires: Tinta Limón, 352.

Zalik, H. (2018). "La Radia Futurista". *Revista Rubrica de Radio UNAM*. Recuperado de 8 de octubre del 2019 de: <http://www.radio.unam.mx/wp-content/uploads/2018/08/R102.pdf>

86

—

87



Ambientes Gráficos Emancipadores. Cuando las pinturas murales permiten la emergencia de narrativas decoloniales

Francesca Cozzolino

La política y el arte, como el conocimiento, construyen “ficciones”, es decir, reordenamiento material de signos e imágenes, relaciones entre lo que vemos y lo que decimos, entre lo que hacemos y lo que podemos hacer. Rancière. *Le partage du sensible*, p. 62.

Nota introductoria

Esta ponencia presentará el modo como, por medio del uso político de una práctica artística, los habitantes de un pueblo de Cerdeña (Italia) construyen narrativas visuales decoloniales. Se trata aquí de una colonización interna que se desarrolla en los niveles político, económico y cultural, la cual opone a la Cerdeña al gobierno centralizador italiano, los intereses de los pastores sardos a los de las bases militares de la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN) y la cultura local a una visión cultural uniforme que borra las diferencias propias de un mundo plural o del pluriverso (Escobedo, 2018).

Arturo Escobar es uno de los intelectuales recientes que nos enseña que existen dos maneras preponderantes de ver el mundo contemporáneo: una mira hacia el norte y su objetivo es mantener las condiciones materiales para la reproducción de una cultura dominante y la acumulación del capital. La otra mira hacia el sur y está constituida de muchas miradas, diversas y complejas. El caso de los murales de la Cerdeña intenta contribuir a ese pensamiento, mostrar que esa dialéctica entre dominación y emancipación, uniformidad y diversidad cultural y la forma de ser en el mundo también se desarrolla de manera interna en países europeos donde existen fricciones entre el norte y el sur.

Estas prácticas artísticas de las que informo fueron el objeto de un libro que publiqué en el 2017 con el título *Pintar para actuar*. Se trata de pinturas murales que se exhiben en el espacio del pueblo como una forma de resistencia y de lucha por la emancipación de una región de Italia que ha sido escenario de varias colonizaciones. El caso que voy a presentar nos lleva a pensar en estas formas de lucha que están activas en otros contextos geográficos entre el centro y la periferia, la ciudad y las zonas rurales, las políticas estatales y las formas de autonomía.

En Cerdeña las pinturas murales se convierten en el medio de expresión de una comunidad periférica que se levanta para resistir a las lógicas de dominación política, económica y cultural impuestas por el gobierno italiano y por las lógicas de la modernidad.

En primer lugar, presentaré el contexto de la aparición de esta práctica de pintura mural en Orgosolo y su evolución, desde finales de los años sesenta hasta sus usos patrimoniales y turísticos contemporáneos. Luego, vamos a analizar cómo se han construido, durante más de cuarenta años, las relaciones múltiples —a veces íntimas— entre los habitantes y estos murales. De este modo, veremos la manera en que el mundo social de Orgosolo fue reconfigurado. De hecho, estas pinturas murales plasman un ambiente gráfico particular que voy a describir en términos de familias de personajes sociales e iconográficos.

De manera más general, el caso de los murales de Orgosolo muestra cómo una práctica artística puede activar espacios de infrapolítica (Scott, 2008) y modos de actuar en lo sensible (Rancière, 2000) que reconfiguran alternativas y espacios de emancipación social.

Génesis y desarrollo de un fenómeno de muralismo

Algunos elementos de geografía e historia me parecen esenciales para entender dónde estamos y cómo estas imágenes toman sentido al producir una localidad singular (Appadurai, 2013). Estamos en Cerdeña, en una isla italiana, cruce de civilizaciones. El antropólogo sardo Michelangelo Pira (1978) define Cerdeña como uno de los lugares del Mediterráneo más implicados en los choques de culturas, consecuencia de la sucesión de dominaciones de cartagineses, romanos y piamonteses durante el periodo del Reino d'Italia, hasta la década del 1930 en la que Italia estuvo bajo el poder fascista.

En este contexto, Cerdeña permaneció hasta los años sesenta como una isla rural olvidada, descartada por muchos fenómenos modernos como la industrialización y el turismo. En estas circunstancias, surgió el *muralismo*, término adoptado por una multitud de actores para designar el surgimiento de una práctica de pintura mural nacida en el pueblo de San Sperate a finales de esta década. Lo anterior se dio por la iniciativa de un artista local llamado Pinuccio Sciola, quien regresaba de un viaje a México, donde había conocido al muralista José Clemente Orozco, así como las experiencias de otros muralistas mexicanos. El objetivo de Sciola era crear murales en el espacio público para que se convirtieran en un medio con el que la gente se expresara y sacara el arte de los museos.

Esta práctica encontró más tarde un extraordinario desarrollo en Orgosolo, un pueblo de cinco mil habitantes situado en el centro de

la isla, cerca del macizo del Supramonte, arquetipo de una Cerdeña tradicional, donde durante mucho tiempo la principal actividad económica estuvo ligada a la ganadería y a los productos derivados de ella (ver figura 1). En la década de 1970 este pueblo fue considerado el lugar clave de la resistencia a una forma de colonización interna y es en la actualidad el centro histórico de la pintura mural en la isla. Allí, las pinturas elaboradas se basan en un patrimonio de prácticas gráficas militantes hechas entre 1968 y 1970 durante las cuales el activismo de algunos habitantes dio origen a la asociación del Círculo Juvenil de Orgosolo.¹

De hecho, a finales de los años sesenta Orgosolo fue el destino de cierto turismo político que llegó desde el continente a Cerdeña para apoyar no sólo las luchas locales, sino también la idea de una renovación política y social. Esta idea fue llevada a la práctica por algunos intelectuales como el editor Feltrinelli, quien quería hacer de Cerdeña el punto de partida de una revolución armada siguiendo el ejemplo de Cuba.

Por otra parte, Orgosolo en ese momento estaba en las noticias de la prensa amarillista porque se encontraba en el centro de un fenómeno llamado “bandolerismo”, dado que varios industriales italianos habían sido secuestrados y escondidos en las montañas de Supramonte, lo que contribuyó a la construcción de la representación del pastor como bandido-rebelde.

90
—
91

Murales y resistencia

La primera pintura mural que se exhibe en Orgosolo es de 1969. Fue elaborada por un grupo de jóvenes activistas del pueblo a través del Teatro de Acción, acompañados por otros jóvenes de Milán. Inspirados en el Teatro de Laboratorio de Grotowski y en los experimentos de teatro de calle de Dario Fo, hicieron “frescos colectivos”, uno de los métodos de intervención que consistía en solicitarle a la población que “fijara en imágenes” los problemas locales para abrir un debate público. Esta práctica fue replicada en los pueblos vecinos. Cuando llegaron a Orgosolo, decidieron crear un fresco que representara lo que consideraban el principal problema político de Cerdeña: su ausencia en las decisiones del gobierno italiano (ver figura 2).

En efecto, en este mural se puede ver una representación de Italia en la que en lugar de Cerdeña hay un signo de interrogación y luego una figura femenina que representa a los Estados Unidos de América, y que mantiene una balanza. Ésta se inclina a favor de los industriales, cuyos intereses apoyó el gobierno italiano, así como a favor de los Estados Unidos, que tiene varias bases militares en Cerdeña. Un detalle que se puede ver es la cúpula del Vaticano que fue borrada esa misma noche por gente anónima. Así es, había temas en el pueblo que eran consensuados

¹ Creado a finales de 1967 en un ambiente de fuerte tensión política. Estuvo activo hasta finales de los setenta. El *Circolo Giovanile d'Orgosolo* fue una de las muchas asociaciones culturales y políticas nacidas en la segunda mitad de los sesenta en toda la isla. Esta asociación, en un inicio con fines culturales, reunió a un gran número de militantes del Partido Comunista Italiano

y otros que eran tabúes. Esto se verá en los extraños episodios de muros borrados, en los que se expresa la dialéctica entre una visión “folclórica” del pueblo de Orgosolo y una visión “moderna”.

El espíritu de resistencia que dio origen a los murales encontró su mayor momento en el año 69 durante el evento llamado “lucha de Pratobello”. En este periodo, gracias a la participación del profesor de dibujo de la escuela, Francesco Del Casino², se elaboraron numerosos carteles para movilizar a la población local a ocupar los campos con el fin de evitar la instalación de bases militares de la OTAN. Los afiches que decorarán las paredes de la aldea durante los tres años de actividad política de la Asociación de la juventud de Orgosolo servirán de base para los primeros murales pintados desde 1970 hasta el día de hoy (ver figura 3).

Luego, en 1975, como parte de un proyecto educativo, el mismo maestro propuso a sus alumnos celebrar el trigésimo aniversario de la liberación de Italia del fascismo llevando a cabo investigaciones sobre los combatientes de la resistencia de la región para dibujarlos en papel y luego pintarlos en las paredes. En palabras de Del Casino:

En los días anteriores al 25 de abril se hicieron y colocaron más o menos doscientos carteles en las paredes de la aldea, y en esa ocasión nació la idea de hacer un “muro”, es decir, de traducir nuestra idea de resistencia en una forma menos frágil que un cartel.³

Así, a partir de un ejercicio pedagógico, la elaboración de murales se convierte en una actividad habitual para este profesor de escuela que, con la ayuda de sus estudiantes, los campesinos y muchos voluntarios de la aldea efectuaron la representación de su historia. En un inicio se trataba de reproducir eventos relativos a las luchas locales apoyadas por el *Circolo Giovanile*, sin embargo, pronto los temas evolucionaron y transcribieron las posiciones ideológicas de los habitantes sobre problemáticas locales, nacionales e internacionales. De esta manera, cualquier ocasión y cualquier tema, sea o no actual, se convirtió en el punto de partida para hacer murales.

En los últimos treinta años el pueblo de Orgosolo se ha convertido en una importante atracción para el turismo nacional e internacional. Hoy en día están expuestas cerca de trescientas pinturas murales, casi todas inspiradas en temas políticos. La mayoría de ellas fueron elaboradas por el profesor Francesco Del Casino con la colaboración constante de los alumnos de la escuela. Siguiendo la experiencia de Orgosolo, la práctica del muralismo se extendió por toda la isla, donde más de setenta pueblos exhiben sus pinturas murales con un total de casi mil frescos.

² Originario de la ciudad de Siena, Francesco Del Casino fue profesor de dibujo en la escuela primaria de Orgosolo entre 1965 y 1970. Después de su participación en los eventos de la “Lucha de Pratobello” y su implicación en las actividades militantes del *Circolo Giovanile d'Orgosolo*, el profesor estuvo fuera del pueblo durante algunos años que pasó enseñando en una escuela en la costa de la isla. Regresó a Orgosolo para retomar su puesto anterior en 1975 hasta 1985. Luego abandonará la aldea para regresar a Siena, donde actualmente vive con su esposa, nativa de la aldea. A partir de entonces seguirá visitando Cerdeña con regularidad y pintando nuevos murales hasta la fecha.

³ Testimonio de Francesca del Casino, citado en Vincent E., 1985, p.93, traducción mía.

Iconografía: ¿las imágenes como actores de la historia?

El movimiento muralista aparece rápidamente como un fenómeno autónomo en comparación con otros campos de creación visual específicos de Cerdeña. Por ejemplo, la creación textil que es menos figurativa y no utiliza tanto la figura humana. En cambio, en los murales de Orgosolo hay una tendencia a pintar personajes a escala humana. Casi tenemos la impresión de que las escenas y sus personajes habitan las paredes como los habitantes pueblan la calle. En cuanto al tamaño de las pinturas, estamos lejos de las dimensiones de los megamurales estadounidenses de Filadelfia (Barnett, 1984).

Por eso hemos preferido la lectura de personajes sociales como el pastor, el bandido, el militante, el intelectual internacionalista o el político, sobre temas narrativos como el trabajo, las tradiciones y las luchas antimilitaristas. De manera precisa, en los murales se identificaron dos familias de personajes iconográficos: una con figuras tradicionales como el pastor, el bandido y las mujeres cubiertas de velos negros, que muestran escritos en el idioma local: el orgolese (ver figura 4).

Cuando se trata de personajes que pertenecen a la realidad del pueblo, se representan de forma tradicional. En la primera familia de personajes se encuentran las mujeres pintadas con faldas largas y velos en el pelo en tonos oscuros (ver figura 5). El pastor es representado según las costumbres de la región. Es decir, con el atuendo típico de los pastores sardos, el sombrero llamado *bonette*, una camisa a cuadros y la chaqueta de terciopelo marrón conocida como *zanchetta*, acompañado por la oveja como otro de sus atributos. Así aparece en el cuadro en homenaje al pastor Zio Natale (ver figura 6).

92
—
93

La segunda familia expone personajes de la actualidad, la mayoría de las veces centrado en el activista y figuras culturales como Diego Rivera y Frida Kahlo. De igual modo, retratos de políticos e intelectuales y las “grandes figuras morales” de la historia política contemporánea de izquierda como Ernesto *Che* Guevara, Mahatma Gandhi, Antonio Gramsci, Rosa Luxemburgo, entre otros (ver figura 7).

En este orden de ideas, se ha trazado la historia social del pastor, el bandido y el militante, que a través de sus existencias muestran dos visiones de la cultura local enraizadas en dos modelos históricos. El primer modelo fue reconstruido a partir de los escritos de intelectuales y estudiosos, idealizado por producciones cinematográficas y guías turísticos que entre los años cincuenta dibujaron un retrato etnográfico de Cerdeña. Este retrato es controlado por los habitantes mismos, por ejemplo, durante la “comida con los pastores”.

Se trata de una oferta turística en la que los visitantes almuerzan con los pastores. El fresco, creado por un grupo de mujeres activistas con un antropólogo en la década de los noventa, muestra al pastor vestido de manera tradicional cocinando un cerdo y a los turistas tomando fotos (ver figura 8). La misma noche de la terminación del fresco se dio un añadido de pintura negra por parte de personas anónimas con la intención de esconder el teléfono móvil que el pastor tenía en la mano. Según los testimonios de los habitantes la representación demasiado moderna de un pastor no era aceptable (ver figura 9).

En esta perspectiva, el exotismo de Orgosolo se basa en un pasado dibujado en dos rasgos de identidad específicos: resistencia y espíritu de revuelta; así como en dos figuras sociales, el pastor y el bandido. Este primer modelo sigue “haciendo imagen”, incluso cuando la situación socioeconómica de Cerdeña comenzó a cambiar en los años sesenta y setenta, cuando aparecieron murales en Orgosolo. Más tarde se construyó otro modelo histórico, éste mostraba una nueva figura en las paredes, el militante acompañado de sus atributos iconográficos: el puño, las herramientas que fabrica, las pancartas, los carteles y una población de personajes pertenecientes a su ideología. En ese tipo de murales encontramos escritos que pertenecen al género del eslogan, como “escribiendo y pintando sobre la pared reivindicamos, protestamos, nos rebelamos”.

La permanencia de estos personajes en las paredes del pueblo permite romper ciertos paradigmas dominantes del pueblo de los *pastores bandoleros*, a la vez que ayuda a construir otros como *el pueblo de los pintores revolucionarios*. Todo lo anterior ha permitido elaborar un nuevo retrato público de Orgosolo. El despliegue de esta población icónica contribuye a la afirmación del pasado mítico, en el que la identidad del pueblo fue construida por la dinámica local y cultural hegemónica, con el objetivo de hacer de Cerdeña una isla folclórica.

En este sentido, la población icónica aparece como una nueva imagen pública que intenta emanciparse de un pasado folclórico al construirse a partir de murales y de su propia historia. Estos frescos actúan como elementos de comunicación entre los actores locales para imponer su propia representación del mundo y ponen en tensión una visión “profunda” de Orgosolo con una “imaginaria”.

Me permito referirme aquí a los términos del análisis del antropólogo Bonfil Battalla (2017) sobre México y su teoría del control cultural con la distinción que señala entre culturas autónomas y culturas impuestas. En el libro titulado *México Profundo: una civilización negada* (1987) establece que existen simbólicamente dos Méxicos: uno *Profundo*, que hunde sus raíces en una milenaria civilización y otro México, el *Imaginario*.

Al segundo lo nombra así porque su proyecto es imaginario, en tanto toma sus inspiraciones en lejanas tierras, con disímbolas culturas, todas ajenas a la propia. La historia reciente de México —la de los últimos quinientos años—, es la historia del enfrentamiento permanente entre quienes pretenden encauzar el país en el proyecto de la civilización occidental y quienes resisten arraigados en formas de vida de estirpe mesoamericana.

Si bien en el caso presentado nos encontramos en una situación política y cultural muy diferente, se asemeja a lo que ocurre en Cerdeña, donde existen procesos de construcción de identidad que se plasman tanto desde el interior como del exterior a partir de diferentes discursos históricos que ponen en confrontación dos proyectos de país y la concepción de la modernidad. El caso del mural “La comida con los pastores” antes mencionado es un ejemplo revelador de estos procesos.

La construcción de un ambiente gráfico emancipador

Los frescos que se exhiben de modo permanente en las paredes parece transformar este pueblo en otro. La presencia de los escritos marca el entorno, el espacio, produce un contexto singular (ver figura 10). Estas narraciones colectivas exhibidas en murales en el espacio público para que todos las vean cuentan una historia diferente a la que se enseña públicamente. Es así como estos frescos se convierten en Historia —con H mayúscula—, e intentan cambiar el retrato dominante de Orgosolo como pueblo de criminales

94
—
95

Otro ejemplo de esta dinámica es el fresco de la fachada del edificio de la policía (ver figura 11). Éste muestra una escena rural donde están tres pastores reunidos con la mano en la oreja, una técnica típica del canto polifónico sardo; un niño tira de la chaqueta de su padre y dos mujeres discuten con dos policías. Los autores del mural querían representar el comienzo de una nueva era para el pueblo, que había estado en conflicto durante años con las fuerzas policiales. De esta manera, la pintura da testimonio de un proceso de apertura de la policía a la gente del pueblo al participar de una celebración en el campo.

Por otro lado, algunos guías turísticos difunden la idea de que este mural es un resumen de los famosos conflictos de Orgosolo, se dice que los tres hombres con las manos en las orejas son tres ladrones que hablan en secreto cuando el niño les advierte que la policía ha venido a buscarlos por delitos recientemente cometidos. Los discursos que los operadores turísticos construyen en torno a este mural parecen favorecer una visión de Orgosolo, vinculada a la figura del criminal, que a su vez responde a la demanda del mercado turístico y a una particular visión étnica de la Cerdeña. Por su parte, los habitantes confían en los murales y su historia y por medio de ellos comparten otro aspecto de su identidad: ser un pueblo de pintores rebeldes que busca emanciparse de los estereotipos y prejuicios asociados a él.

En esta perspectiva, los murales son los elementos que facilitan la transición a un nuevo momento de la historia y parecen llevar a cabo las mismas acciones que las formas de *folclore progresivo*⁴ estudiadas en la década de 1950 por Ernesto De Martino en el sur de Italia (Pasquinelli, 1977). Mediante esta noción el autor hacía referencia a “aquellas producciones populares que rompen con las formas tradicionales de folclore y están vinculadas al proceso de emancipación política y social del propio pueblo” (De Martino, 1977, p. 145). De lo anterior se deriva que De Martino reivindicara para todas estas formas de cultura popular un carácter progresista que estaba en contradicción con las formas tradicionales de folclore, el cual habría podido llevar a las clases bajas a la emancipación y su “irrupción en la historia”.

Activar prácticas gráficas y construir relaciones sociales

A través de los murales se construyen y se de-construyen nociones de tradición o de memoria. Por ello, le he prestado especial atención a las construcciones sociales del pasado como a la figura del bandolero pastor, y del presente a la figura del militante revolucionario. Esta proliferación de personajes públicos no puede pasar indiferente, porque los frescos remodelan el espacio público como un lugar de influencia que afecta al transeúnte. Aquí yace para mí la fuerza performativa de estas imágenes, las que nombro objetos-imagen. Retomo este concepto de los estudios sobre la imagen medieval de Jérôme Baschet en mi investigación porque sustenta que “se trata capturar la imagen del objeto dentro de las relaciones sociales y situaciones prácticas que involucran lugares, gestos y palabras a su alrededor” (2008, p. 39).

A partir de esta noción comprendemos que la imagen es inseparable de la materialidad de su soporte y que funciona como un objeto que actúa en lugares y situaciones específicos, además de estar implicada en las dinámicas sociales. Si en el contexto medieval la noción de imagen-objeto se aplica a los objetos de culto tales como reliquias, ciclos narrativos en iglesias, estatuas, entre otros, en este punto me interesa porque invita a un acercamiento relacional de la imagen. Es decir, esta perspectiva teórica nos permite pensar los murales en su diversidad de funciones y formas de agencia (Gell, 1998),, como elementos que participan en la producción del tejido social.

He designado el tipo de performatividad propia de los murales de Orgosolo con la expresión “actuar gráficamente” (Cozzolino, 2017). Con esta expresión me refiero a la singular capacidad que tienen los murales de participar en la producción de lo social en el lugar que son exhibidos; de la misma manera que las imágenes sagradas hacen un lugar religioso o que una prohibición escrita en una pared convierte ese espacio en un lugar prohibido. Informar sobre esta acción gráfica significa exponer cómo estos frescos están involucrados en las estrategias sociales para construir la identidad, la memoria local y la participación en acciones de resistencia.

⁴ La noción de *folclor progresivo* se elaboró en una serie de artículos publicados entre los años cuarenta y cincuenta, recogidos en varias antologías con otros escritos que reconstruyen el debate político y antropológico del periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial. Ver: De Martino, Ernesto. (1949). Intorno a una storia culturale del mondo subalterno. *Società*, 5, 411-453; De Martino, Ernesto. (1950). Ancora sulla storia del mondo popolare subalterno. *Società*, 6, 305-309; De Martino, Ernesto (1951, 26 de junio). Il folclore progressivo. “Note lucane”. *L'Unità*.

Prácticas artísticas y performatividad política

El estudio de los murales de Orgosolo muestra que la imagen no actúa por sí misma y que hay condiciones para la eficacia, o en palabras de John Austin (1962), condiciones de felicidad. La fuerza performativa de los frescos se da por la presencia de los actores, por las condiciones del contexto y por las diferentes situaciones de acción. Por tal motivo, considero los murales de este pueblo como imágenes activas dentro de las situaciones sociales que los han producido y en las que están comprometidos.

Por consiguiente, en esta investigación se plantea que la imagen es la producción de una cultura, más que una reproducción de ella. Por esto, la performatividad debe entenderse entonces como el resultado temporal de un proceso que siempre debe ser nutrido; ya que no hemos dejado de hacer murales porque tienen la capacidad de plasmar realidades ocultas o silenciadas.

Como último ejemplo está un mural, elaborado en 2014, que representa la historia de la pintura mural del pueblo (ver figura 12). Aquí se puede observar la pintura del grupo Dioniso, el uso de carteles, el retrato de Francesco Del Casino —uno de los principales actores del movimiento muralista—, así como la realización de una pintura colectiva sobre el problema de la inmigración (ver figura 13). En este punto llama la atención que el retrato de Francesco Del Casino, un profesor de dibujo de la escuela del pueblo, sustituya ahora al retrato del Che Guevara pintado en la década de los noventa (ver figura 14).

96
—
97

Este mural nos hace comprender el poder de acción que los habitantes les dan a estos frescos. En ellos se identifican e identifican a los suyos. Contrario a su relación con el centro de documentación sobre pintura mural, llamado Radichinas⁵, el cual nunca ha prestado un servicio orgánico y continuo a la comunidad. Según algunos testimonios, el “hacer memoria” del museo no responde a la transmisión de la memoria activada de ellos, en la que prevalece la oralidad; desconfían de la institución y temen una trivialización de su pasado. Esto explica por qué Radichinas no se percibe como el lugar de esta memoria, mientras que la elaboración de murales que comparten la historia del muralismo del pueblo sí cumple esta función.

En definitiva, para los habitantes de Orgosolo el lugar conmemorativo está conformado por los propios murales y está situado en la calle, donde las pinturas siguen actuando para comunicarse con las personas que pasan. Estas imágenes-objeto nos permiten comprender cómo se configura una política de lo sensible, en la que lo representado en las paredes se despliega en la calle y configura dinámicas sociales de resistencia.

⁵ Traducción: Nuestras Raíces. Centro de documentación inaugurado en el 2010, que siempre ha permanecido cerrado.

Conclusiones

El objetivo de este artículo era exponer la dinámica de la evolución de un fenómeno de pintura mural y explicar las modalidades de acción de esta práctica. La presencia de estos murales crea y da forma a una atmósfera gráfica. Su fuerza radica en que son exhibidos en el espacio público y, por ende, observados, características que promueven la participación de la producción social en este espacio. De esta forma, el espacio público se transforma en un espacio pedagógico, un lugar para leer y celebrar una nueva historia.

El pueblo se convierte en el territorio de una fabricación de identidad, con la que se muestra el retrato de una sociedad cambiante. Durante cuarenta años se ha hecho de estos espacios de representación dispositivos de mantenimiento de una sociedad arcaica y, paradójicamente, espacios de experimentación social donde la gente pinta de manera colectiva. Allí nos encontramos con extraños, hacemos política callejera, defendemos valores y escribimos una historia reciente mientras la hacemos pública.

A partir de la distinción que James Scott hace, en su libro *Los dominados y el arte de la resistencia* (2008), entre *texto público* entendido como discurso explícito, y texto oculto como significado implícito de las prácticas de resistencia, podríamos considerar estos frescos como mediadores en el espacio público de estos dos tipos de texto: por un lado, el de una historia habitada de personajes tradicionales; de otro, un discurso que busca ser cultural y socialmente emancipador.

En efecto, estas pinturas han actuado a lo largo del tiempo como espacios de infrapolítica, por ejemplo, en el caso de los murales de *La Lucha de Pratobello*, así como formas de visibilidad del texto público con la historia folclórica de Orgosolo, la cual comparte la historia reciente de la comunidad como un pueblo rebelde que los mismos habitantes celebran. Estos frescos plasman en el espacio urbano sus propios mitos, cultivan la memoria y celebran a los héroes que han elegido para sí mismos, entre ellos el Che Guevara, Emilio Lussu, Francesco Del Casino, entre otros. Destacan personajes históricos o ficticios, protagonistas del discurso oficial para contar historias alternativas. Todo esto rompe el marco del paradigma dominante del pueblo de los bandidos, para construir otros, como el pueblo de los pintores revolucionarios.

La pintura mural debe ser comprendida como un espacio donde los habitantes pueden implementar tácticas gráficas complejas —en el sentido de De Certeau (1990)—, más que como un espacio meramente publicitario. Debido a que, por su naturaleza efímera y cambiante, no dejan de transformar el orden establecido del mundo que nos rodea.

Como conclusión, presento un fresco pintado en una pared de la Escuela Secundaria Oventic Caracol en Chiapas (ver figura 15). Éste es un retrato de Marichuy como precandidata del Consejo Nacional Indígena rumbo a las elecciones presidenciales del 2018. Este mural está rodeado de muchos otros que de diferentes maneras presentan los principios del movimiento zapatista⁶. La mayoría de estas pinturas fueron elaboradas por activistas de los diferentes estados mexicanos y por simpatizantes extranjeros, quienes, a partir de elementos iconográficos propios de la cosmovisión maya como el caracol y el maíz, muestran la movilización de prácticas narrativas de resistencia que vinculan a Cerdeña con México y se hacen eco en la capacidad performativa de la imagen.

Por último, propongo que comprender la parte performativa de las actividades que conforman nuestro mundo significa dejar más espacio a la incertidumbre para defender el pluralismo, no sólo como una poderosa herramienta de descripción, sino también como un posible camino político. Actuar a través de y con imágenes es componer un mundo en común.

Referencias bibliográficas

- Appadurai, Arjun. (2013). *The Future as Cultural Fact: Essays on the Global Condition*. Verso.
- Austin, John. (1962). *How to do things with words*. Nueva York: Oxford University Press.
- Barnett, Alan W. (1984). *Community Murals: The People's Art*. Philadelphia/New York: Carnawell Books/Art Alliance Press.
- Baschet, Jérôme. (2008). *Iconographie Médiévale*. Paris: Gallimard.
- Baschet, Jérôme. (2005). *La Rébellion Zapatiste. Insurrection indienne et résistance planétaire*. Paris: Champs-Flammarion.
- Bonfil Batalla, Guillermo. (2017) [1987]. *Mexique profond*. Bruselas: Zones Sensibles.
- Cozzolino, Francesca. (2017). *Peindre pour agir. Muralisme et politique en Sardaigne*. Paris: Karthala.
- De Certeau, Michel. (1990). *L'invention du quotidien*. Paris: Gallimard.
- De Martino Ernesto (1977). Il folklore progressivo en Pasquinelli Carla, *Antropologia culturale e questione meridionale*. Florencia: La Nuova Italia Editrice.
- De Parres, Gómez Francisco y Zagato, Alessandro. (2019). Arte, estética y política en el movimiento zapatista contemporáneo. En Cuenca López, Alberto. (Dir.). *Dominio Público. Imaginación social en México desde 1968* (pp. 63-80). Puebla: Museo Amparo.
- Escobar, Arturo. (2018). *Design for the pluriverse. Radical Interdependence, Autonomy and the Making of worlds*. Dirham/Londres: Duke University Press.
- Gell, Alfred. (1998). *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Muggianu, Pietro. (1998). *Orgosolo 68-70, il triennio rivoluzionario*. Nuoro: Studio Stampa.
- Pasquinelli, Carla. (1977). *Antropologia culturale e questione meridionale. Ernesto De Martino e il dibattito sul mondo popolare subalterno negli anni 1948-1955*. Firenze: La Nuova Italia.
- Pira, Michelangelo. (1978). *La rivolta dell'oggetto: autobiografia della Sardegna*. Milán: Giuffrè.
- Rancière, Jacques. (2000). *Le partage du sensible*. Paris: La Fabrique.
- Scott, James. (2008). *La domination ou les arts de la résistance. Fragments du discours subalterne*. Paris: Amsterdam.
- Pasquinelli, Carla. (1977). *Antropologia culturale e questione meridionale. Ernesto De Martino e il dibattito sul mondo popolare subalterno negli anni 1948-1955*. Florencia: La Nuova Italia.
- Vincent, Eduard. (1985). *Il paese. Taccuino di Orgosolo 1964-1984*. Cagliari: Edes.

⁶ En referencia a la historia del movimiento zapatista y su producción artística ver Baschet, 2005; De Parres Gómez Francisco y Zagato Alessandro. (2019). Arte, estética y política en el movimiento zapatista contemporáneo. En Cuenca López Alberto. (Dir.). *Dominio Público. Imaginación social en México desde 1968* (pp. 63-80). Puebla: Museo Amparo.

Figuras



Figura 1. Turistas en Orgosolo (Cerdeña), 2006. Foto: Hélène Degrandpré



Figura 2. Mural realizado por el colectivo Dioniso, Orgosolo, 1969. Foto: archivo Gesuino Battasi



Figura 3. Mural en homenaje a la Lucha de Pratobello, realizado por Francesco del Casino en 1984, Orgosolo. Foto: Hélène Degrandpré



Figura 4. Mural realizado por Francesco del Casino en 1985, Orgosolo. Foto: Hélène Degrandpré



Figura 5. Mural en homenaje a Zio Natale, realizado por Francesco del Casino en 1978, Orgosolo. Foto: Hélène Degrandpré



Figura 6. Mural que representa a los habitantes del pueblo, hecho por Francesco del Casino en 1997, Orgosolo. Foto: Hélène Degrandpré



Figura 7. Mural en homenaje a la artista Frida Kahlo, realizado por Francesco del Casino en 1997, Orgosolo. Foto: Hélène Degrandpré



Figura 8. Mural que representa la "comida con los pastores" realizado por Gino Santa y "Las abejas", Orgosolo, 1999. Foto: Gino Santa



Figura 9. Detalles borrados en el mural "Comida con los pastores", 1999. Foto: Gino Santa



Figura 10. Mural en homenaje a la Lucha de Pratobello, realizado por Francesco del Casino en 1976, Orgosolo. Foto: Hélène Degrandpré



Figura 11. Mural realizado en la fachada del edificio de la policía por Teresa Podda y Lina Sanna, Orgosolo, 2004. Foto: Hélène Degrandpré



Figura 12. Mural realizado por Francesco del Casino, Pasquale Buesca y Lina Sanna, Orgosolo, julio de 2014. Foto: Francesca Cozzolino



Figura 13. Retrato de Francesco del Casino realizado por jóvenes del pueblo, Orgosolo, julio de 2014. Foto: Elio Sanna

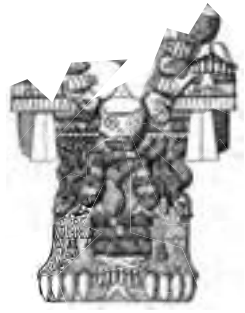


Figura 14. Mural en homenaje al Che Guevara, dirigido por Francesco del Casino en 1993, Orgosolo. Foto: H el ene Degrandpr e



Figura 15. Mural que representa a Marichui, Oventic, Chiapas, 2018. Foto: Francesca Cozzolino

106
—
107



Dimensiones imaginarias de la colonialidad

Prácticas fronterizas en Guillermo Gómez Peña y la Pocha Nostra¹

Laura Catelli

¹ Una versión anterior de este ensayo fue publicada en el 2017 bajo el título Mestizaje, hibridez y transmedialidad. Categorías en tensión en performances y prácticas fronterizas de Guillermo Gómez Peña y la Pocha Nostra. El taco en la brea. CEDINTEL, 4(6), 174-190. Disponible en: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ElTacoenlaBrea/issue/view/647>

Este libro is for the rebelde...

Críticx,
Experimental,
Teóricx,
Letradx en raza y género,
Techno-hábil,
Angry,
Tiernx,
Contundente,
Híbridx,
Queer,
Inmigrante,
Huérfanx,
Outsider,
Desterritorializadx,
Robo-shamánicx
Artistx (en) vivx o de performance
Obsesionadx con cruzar
Fronteras,
Todo tipo de fronteras en
Su práctica

- Guillermo Gómez Peña y Roberto Sifuentes,
Ejercicios para artistxs rebeldes (traducción mía)

En 2012, Guillermo Gómez Peña y Roberto Sifuentes publican *Exercises for Rebel Artists, Radical Performance Pedagogy*, un manual de ejercicios pedagógicos a partir de la metodología de performance del grupo La Pocha Nostra. El libro comienza con el poema-dedicatoria que cito a modo de epígrafe y que nombra algunas de las múltiples zonas de cruce que la pedagogía de Gómez Peña y Sifuentes propone explorar de manera expansiva, moviéndose desde las prácticas artísticas hasta las prácticas sociales y políticas.

Dicha metodología procura situar a lxs artistas en una búsqueda y una experimentación dinámicas de lo fronterizo y del cruce. Todo es susceptible tanto a la práctica de cruzar-atravesar como a la de cruzar-hibridar: la política, las artes, los discursos críticos y teóricos, las razas, los géneros, los conocimientos, los lenguajes, los registros de lo afectivo, los registros de lo performativo, las sexualidades, las filiaciones, las nacionalidades, las pertenencias, las identidades, las temporalidades.

El “entremedio” es una zona que habitamos deliberadamente. Como en nuestro trabajo artístico, hemos intentado cruzar cada frontera metodológica con la que nos hemos topado. En este proceso, nuevos ejercicios específicos con relación a la ética y el trabajo de performance de La Pocha Nostra han sido desarrollados mientras que lxs participantes nos han transferido otros a nosotrxs (Gómez Peña y Sifuentes, 2012, p. 8, traducción mía).

Es decir, La Pocha delinea una “zona” de la imaginación que se habita y se transita, un lugar de enunciación y de acción, relacional y compartido.

En las *performances*, escritos, dioramas, intervenciones y otras de las diversas acciones y producciones del grupo² es evidente ese movimiento constante y exacerbado desde lo fronterizo. Es tal el grado de dinamismo en la hibridación que cualquier intento de clasificación de lo creado por *La Pocha* se vuelve imposible, si no absurdo. De este modo se subvierte la funcionalidad normativizadora de conceptos como mestizaje e hibridez en los contextos en que han sido desplegados: procesos imaginarios nacionales, raciales, de género, culturales, artísticos, literarios, mediáticos, entre otros. Cabe aclarar aquí que tomo la noción de “lo imaginario” tal como la define Cornelius Castoriadis (2013), esto es, “la capacidad

² La Pocha tiene un sitio oficial: www.lapochanostra.com; allí pueden verse, leerse, escucharse registros de acciones y producciones del grupo.

elemental e irreductible de evocar una imagen” (p. 201) que media la relación fluida que se establece entre el simbolismo institucional y la vida social, o la capacidad que pone en movimiento a lo simbólico, que es a su vez “la manera de ser bajo la cual se da la institución” (Castoriadis, 2013, p. 201). Siguiendo a Castoriadis, lo imaginario puede pensarse como dimensión de una dinámica relacional que atraviesa y conecta diversas prácticas, espacios y temporalidades, y lo simbólico como condición de posibilidad de un orden social determinado³. Estas dos dimensiones están en una relación que produce efectos subjetivantes, aunque también puede ser mediada por los sujetos. Puede ser reforzada, intervenida, o dislocada. Me interesa pensar, a partir de esta definición de lo imaginario, en las posibilidades instituyentes (o des-instituyentes) de las prácticas artísticas. Para más especificidad, propongo explorar aquí las prácticas pedagógicas de la *performance* fronteriza como posible antídoto para el orden social determinado por la matriz de poder que Aníbal Quijano denominó como colonialidad⁴.

En este marco, la exacerbación de la transmedialidad en constante yuxtaposición con el mestizaje y la hibridez en La Pocha produce una suerte de exceso que operaría a contrapelo de los efectos *normativizadores* que suelen producir los dispositivos mediáticos en los procesos de construcción identitaria y subjetiva de la colonialidad. Y la transmedialidad⁵ resulta central en estas articulaciones en la medida en que, como ha señalado Alfonso de Toro (2008),

[...] este concepto incluye diversas formas de expresión y representaciones híbridas como el diálogo entre distintos medios —en un sentido reducido del término ‘medios’ (video, películas, televisión)—, como así también el diálogo entre medios textuales-lingüísticos, teatrales, musicales y de danza, es decir, entre medios electrónicos, fílmicos y textuales, pero también entre no-textuales y no-lingüísticos como los gestuales, pictóricos, etc. Asimismo, el prefijo ‘trans’ expresa clara y formalmente el carácter *nómada* del proceso de intercambio medial (p. 103, énfasis mío).

Desde el espacio conceptual de la frontera y la *performance*, la inflexión transmedial, imbuida del carácter *nómada* que señala De Toro, habilita preguntas

³ Destacando, además, la diversidad de posibilidades de esas relaciones según el contexto, “la relación entre la institución y la vida social que se desarrolla en ella no puede ser vista como una relación de forma a materia en el sentido kantiano, y en todo caso como implicando una anterioridad de una sobre otra. Se trata de momentos en una estructura, que jamás es rígida y jamás idéntica de una sociedad a otra” (Castoriadis, 2013, p. 201).

⁴ “La globalización en curso es, en primer término, la culminación de un proceso que comenzó con la constitución de América y la del capitalismo colonial/moderno y eurocentrado como un nuevo patrón de poder mundial. Uno de los ejes fundamentales de ese patrón de poder es la clasificación social de la población mundial sobre la idea de raza, una construcción mental que expresa la experiencia básica de la dominación colonial y que desde entonces permea las dimensiones más importantes del poder mundial, incluyendo su racionalidad específica, el eurocentrismo. Dicho eje tiene, pues, origen y carácter colonial, pero ha probado ser más duradero y estable que el colonialismo en cuya matriz fue establecido. Implica, en consecuencia, un elemento de colonialidad en el patrón de poder hoy mundialmente hegemónico” (Quijano, 2000, p. 246).

⁵ Rolle (2016) sostiene que “la noción de *transmedialidad* en tanto el prefijo *trans*, desde su etimología, posibilita construir ese pasaje de un continuo movimiento de ida y vuelta, a través y más allá de los géneros, de los medios, de los soportes, de la figura de autor. Se trata entonces de analizar el corpus propuesto desde ese umbral, ese pasaje, ese tránsito de ida y vuelta, que posibilita realizar múltiples y variados enfoques en cuanto a intersecciones, diálogos, fusiones complejas” (p. 214). En este trabajo me interesa más explorar cómo la transmedialidad, desde el “umbral” que señala Rolle, incide en procesos de orden subjetivo y despliega un nivel metaartístico, a partir del cual las obras se vuelven y nos vuelven capaces de reflexionar con talante crítico sobre las categorías en juego en la *performance* fronteriza de la identidad.

sobre aspectos estratégicos y políticos que se encuentran en juego en las tramas de lo imaginario. La Pocha propone transitar las zonas fronterizas de ese entramado con rebeldía, desestabilizando lo imaginario dominante y normativizador.

El concepto de frontera en la pedagogía de la performance

En este juego de tránsitos la idea de frontera funciona como eje central de la pedagogía del grupo. Por un lado, la frontera y el cruce de fronteras (*border crossing*) están relacionadas con la trayectoria personal y artística de Gómez Peña, que él mismo resume del siguiente modo:

Nacido en 1955 y criado en la Ciudad de México, el 'artista fronterizo' Guillermo Gómez Peña vino a los Estados Unidos en 1978. Su arte performance experimental, dioramas e instalaciones interactivas en vivo, sitios web interactivos, video, audio, poesía, periodismo y crítica apuntan a asuntos interculturales y relaciones EE. UU./Mexico, los cuales incluyen la estereotipación y la 'exotización'; la hegemonía cultural, lingüística, de clase y tecnológica; la identidad étnica, racial y de género; la hibridación multicéntrica; la globalización; la inmigración; y el re-mapeo del ciberespacio. A través de un arte multimedia en constante evolución, provoca, divierte y choca a fines de criticar la cultura dominante y desafiar convenciones, confrontar nuestros miedos y deseos, estimular el diálogo sobre las creencias y la identidad, y revertir la mirada antropológica. (Gómez Peña, 2002, traducción mía)

A lo largo de aproximadamente los últimos veinticinco años, tanto Gómez Peña como La Pocha Nostra⁶ han llevado adelante una notable exploración del concepto de *frontera* en el ámbito de lo artístico y lo pedagógico. Ya en 1989, en una entrevista con la escritora y curadora cubano-estadounidense Coco Fusco⁷, Gómez Peña sostenía que,

[...] la frontera es una metáfora elástica que podemos reposicionar a fines de hablar sobre muchos temas. Por ejemplo, para los mexicanos, la frontera Estados Unidos-México es una frontera absolutamente necesaria para defenderse de los Estados Unidos. La frontera es un muro. La frontera es un abismo.

⁶ En la página electrónica del Hemispheric Institute puede consultarse la lista de trabajos de Gómez Peña y La Pocha Nostra en orden cronológico desde 1979 hasta el presente: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/fr/modules/itemlist/category/68-pocha>

⁷ Cito la transcripción de la entrevista publicada en Fusco (1995); en ella se indica que una versión más temprana de la misma entrevista se publicó bajo el título "The Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo" en *Third Text* en 1989.

El mexicano que cruza tradicionalmente cae en ese abismo y se convierte en traidor. Para el Chicano, la frontera tiene múltiples connotaciones míticas. La frontera es el cordón umbilical con México: el lugar para retornar, para regenerarse. Para el norteamericano, la frontera se convierte en una noción mítica de seguridad nacional. La frontera es donde comienza el Tercer Mundo. Los medios masivos de Estados Unidos conciben la frontera como una especie de zona de guerra—un lugar de conflicto, de amenaza, de invasión. (Fusco, 1995, pp. 148-149, mi traducción.)

⁸. Ver Alarcón, N., et al. (2007). "Gloria Anzaldúa Presente! An Introduction in Ten Voices" en la 3ª. edición de *Borderlands/La frontera*. Esta introducción contiene ensayos breves sobre el legado de Anzaldúa a veinte años de la primera edición del texto. Participan Norma Alarcón, Julia Alvarez, Paola Bachetta, Ana Castillo, Rusty Barcelo, Norma Elia Cantú, Sandra Cisneros, T. Jackie Cuevas, Claire Joysmith y Analouise Keating. Ver también la introducción a la segunda edición, escrita por Sonia Saldivar-Hull (1999), que sitúa el texto en los debates sobre la identidad y los estudios chicanos de los años noventa.

Como lugar de enunciación, epistémico, subjetivo, la frontera ha sido una metáfora explorada con frecuencia por críticos, escritores y artistas chicanxs⁸ a partir de la publicación de *Borderlands/La frontera. The New Mestiza* (1987), de la escritora y activista lesbiana chicana Gloria Anzaldúa. En el prefacio a la primera edición de ese libro, Anzaldúa desdobra el concepto a partir de dos sentidos, el de la frontera "real" o "física", y la frontera como categoría organizadora de la subjetividad,

El espacio fronterizo físico con el que me enfrento en este libro es el de la frontera Texas-Estados Unidos/México. Los espacios fronterizos psicológicos, sexuales y espirituales no son particulares del Sudeste de Estados Unidos. De hecho, los espacios fronterizos están físicamente presentes cuando los bordes de dos o más culturas se rozan, donde personas de diferentes razas ocupan el mismo territorio, donde las clases bajas, medias y altas se tocan, donde el espacio entre dos individuos se encoje con la intimidad.

Yo soy una mujer fronteriza. Crecí entre dos culturas, la mexicana (con una fuerte influencia indígena) y la anglo (como miembro de un pueblo colonizado en nuestro propio territorio). He montado esa frontera *tejas-Mexican*, y otras, toda mi vida. No es un territorio cómodo en el cual vivir, este lugar de contradicciones. El odio, la ira y la explotación son las características prominentes de este paisaje. (p. 19, traducción mía)

Ese desdoblamiento se torna crucial en tanto herramienta conceptual, y muestra que la frontera no es sólo una línea entre territorios, sino que se manifiesta en situaciones de "roce" entre construcciones como la cultura, la raza, la

clase social, los cuerpos. Habitar la frontera es tensar la subjetividad en todas sus facetas, en particular aquellas que tienen que ver con la construcción imaginaria de identidades nacionales y con los procesos de subjetivación normativizadores de la nación.

En esa dirección, Marisa Belausteguigoitia (2009) ha observado que

La Nueva Mestiza de Gloria Anzaldúa se propone como una figura relativa a la “conciencia del cruce”, de la transición de la diferencia y la subalternidad a la conciencia resultado de la posesión/posición de la diferencia racial, sexual o nacional como capacidad de significación, no sólo de exclusión (p. 762).

Hay aquí un punto central para comprender la productividad de la frontera para la metodología y pedagogía de la *performance* de La Pocha, que tiene que ver con la propuesta de Anzaldúa de construir identidades estratégicas basadas en su capacidad creativa, imaginativa, resignificadora de la diferencia. Se trata de identidades que se construyen desde una “posesión/posición” del propio cuerpo, la memoria, la experiencia sensible, la(s) lengua(s).

Si bien el trabajo de Anzaldúa ha sido utilizado y desplegado como herramienta política en espacios de activismo feminista, me interesa destacar algo que Belausteguigoitia (2009) describe como un “impulso pedagógico liminal” (p. 756), vinculado al concepto *frontera*:

El análisis del término frontera, y la pedagogía que este espacio propone, refiere a un acto de visibilización de inequidades y resistencia ocultas o explícitas frente al poder. Acentúa en particular actos de demarcación de límites, asimetrías, o cruces entre prácticas pedagógicas hegemónicas con aquellas que plantean algún tipo de corte o desvío (Belausteguigoitia, 2009, p. 757).

Esto me parece relevante dado que cuando Gómez Peña y Sifuentes se refieren al proceso de La Pocha, recalcan que para el grupo la cuestión de la pedagogía de la *performance* se configura al cabo de algunos años como aquello que a final de cuentas posibilita la consolidación

del objetivo de crear una “comunidad de artistas rebeldes”, basada en la colaboración artística y la “diplomacia ciudadana” (Gómez Peña y Sifuentes, 2012, p. 3),

⁸ “*Mapa/Corpo*” puede verse aquí:
<https://www.youtube.com/watch?v=8bULnwRBVbk&feature=related>

Hacia mediados de los 90, se hizo claro para mis colegas y para mí que nuestro proyecto artísticos debía empezar a definir nuevas intersecciones entre performance, teoría, ‘comunidad’, nuevas tecnologías y política activista. Para lograrlo necesitábamos repensar toda nuestra práctica y reconfigurar nuestra cartografía poética, inventar un mapa más inclusivo, por así decirlo. Eventualmente, la pedagogía de la performance nos daría las respuestas que estábamos buscando. (Gómez Peña y Sifuentes, 2012, p. 3, traducción mía)

En tiempos más recientes, en el *Manifiesto 2017*, se vuelve a enfatizar la importancia de la pedagogía de la *performance* para la práctica política del grupo, “La pedagogía de la performance de La Pocha juega un importante rol en nuestra práctica política. Nuestra pedagogía se está convirtiendo cada vez más en parte de nuestra práctica artística” (La Pocha Nostra, 2017, traducción mía).

Todo este proceso se detecta, por ejemplo, en el registro de video de la *performance Mapa/Corpo* (2008)⁸, que incluye testimonios y reacciones de miembros de la audiencia, quienes son siempre invitadxs a interactuar en la *performance*. El proceso creativo y pedagógico que se plantea como objetivo no se clausura en los talleres, y continúa durante la *performance* a través de la interacción transmedial con lxs presentes. Este enfoque en la pedagogía de la *performance*, que vinculo con la pedagogía de la frontera que Belausteguigoitia detecta en el trabajo fundacional de Anzaldúa, demuestra el grado de atención que La Pocha ha dedicado a la reflexión, desde el proceso creativo, sobre la capacidad de los dispositivos metodológicos y pedagógicos de subjetivar, intervenir y actuar en la producción de sentido, en lo imaginario, en la construcción y fijación de identidades raciales, de género, sexuales, de clase, etc. Desde esa perspectiva los talleres, se entienden como espacios de creación, producción y pedagógicos a partir de los cuales dichos procesos de subjetivación pueden ser intervenidos, construyendo desde lo performativo nuevos modelos e interacciones pedagógicas y nuevas dinámicas de lo imaginario.

112

—

113

La transmedialidad, como ya mencioné, parece ser una herramienta central en ese proceso,

[Al funcionar como un 'jam del cruce en vivo', nuestra estética 'robo-barroca' y 'etno-tecno' toma muestras y devora todo lo que encuentra, incluyendo la cultura pop fronteriza y global, la televisión, el cine, el rock&roll, el hip hop, los comics, el periodismo, la antropología, la pornografía, las imágenes religiosas, la teoría y, por supuesto, la historia de las artes visuales y de la performance] (La Pocha Nostra, 2017, traducción mía).

El sitio oficial de La Pocha, por ejemplo, es un gran archivo transmedial, con enlaces a YouTube con registros de video, programas de radio, otros sitios web que alojan proyectos de Gómez Peña o de la *troupe*, blogs, fotografías y registros fotográficos, la página de Facebook del grupo, manifiestos, libros. El sitio es un dispositivo en sí mismo y una parte del proyecto general que funciona como una vía de acceso al proceso imaginario fronterizo para quienes lo naveguen.

El énfasis tanto en la pedagogía fronteriza como en la transmedialidad impulsan dimensiones epistémicas y subjetivas que sirven para dismantelar o responder a discursos que procuran clasificar procesos culturales fundados en la hibridación. García Canclini (2001), por ejemplo, entiende la hibridación como un conjunto diverso de procesos de mestizaje, sincretismo y creolización, pero en ellos pareciera no haber sujetos, ni procesos de subjetivación, ni relaciones de poder. Además, al deslindar la hibridez de "la dinámica biológica" de la cual toma el concepto (p. 16), García Canclini pasa por alto la racialización como factor en los procesos de clasificación y subjetivación a partir de los cuales las clases dominantes estructuran las relaciones sociales y los procesos culturales en América Latina, aquellos mismos que su estudio analiza.

Considerando estas críticas y en consonancia con señalamientos que he hecho en otras oportunidades, pretendo acercar la pedagogía de lo fronterizo y la transmedialidad, entendiéndolos como factores en un proceso de *semiosis poscolonial*. Con esta idea retomo el concepto *semiosis colonial* de Walter D. Mignolo (2005), el cual "señala las fracturas, las fronteras, y los silencios que caracterizan las acciones comunicativas y las representaciones en situaciones coloniales, al mismo

tiempo que revela la precariedad hermenéutica del sujeto que se da por tarea su conocimiento y/o comprensión” (s/p). La idea de semiosis poscolonial considera la hibridación cultural, los artefactos e interacciones resultantes siempre en el contexto de las relaciones y prácticas de poder, saber y subjetivación forjadas bajo la lógica del colonialismo que persisten en el presente globalizado.

La transmedialidad en las producciones de La Pocha despliega una lente genealógica y poscolonial sobre las prácticas de comunicación y representación en América Latina, Estados Unidos y partes de Europa, que revela el papel de los dispositivos mediáticos en procesos subjetivantes de la colonialidad, a lo que opone la idea de que

Somos siempre, física, cultural y tecnológicamente seres híbridos, lo que Sandy Stone llama ‘cyborgs culturales’ y a lo que Roger Bartra se refiere como ‘salvajes artificiales’ resistiendo estereotipos y exorcizando el cuerpo de proyecciones coloniales que se han perpetuado a los largo del tiempo (La Pocha Nostra, 2017, traducción mía).

La transmedialidad a contrapelo del mestizaje y la hibridez

En el contexto poscolonial en que se desarrolla este proyecto y dada la insistencia del grupo en la mezcla y el cruce es imposible no repensar las categorías de mestizaje e hibridez.

Estos conceptos han sido usados desde el siglo XIX para construir, en su capacidad de metáforas extensas, poblaciones e identidades culturales “estables” que encubren procesos sociales, económicos y políticos violentos, como el colonialismo ibérico¹⁰; procesos de formación y consolidación nacional, y más recientemente el avance neoliberal avalado en su mayor parte por la política y los conglomerados mediáticos estadounidenses (que en sí mismos deben considerarse transmediales). Además, son conceptos que a lo largo del siglo XX han alimentado una construcción de lo latinoamericano a partir de un excepcionalismo basado en lo híbrido o el mestizaje. Respecto de la pregunta por lo latinoamericano, advertía Gerardo Mosquera (2009)¹¹ que Latinoamérica es,

¹⁰ En el caso específico de México José Vasconcelos imaginó el continente latinoamericano como cuna de “la raza cósmica, “El objeto del continente nuevo y antiguo es mucho más importante. Su predestinación, obedece al designio de construir la cuna de una raza quinta en la que se fundirán todos los pueblos, para reemplazar a las cuatro que aisladamente han venido forjando la Historia. En el suelo de América hallará término la dispersión, allí se consumará la unidad por el triunfo del amor fecundo, y la superación de todas las estirpes” (Vasconcelos, 1948, p. 28). En México, el mestizaje fue el correlato de la construcción de la nación, que en el terreno de las luchas sociales y la política de la Revolución mostró la imposibilidad de una síntesis libre de conflictos como la que imaginó Vasconcelos. Además, ese relato fue el signo de una agenda biopolítica eugenésica que procuró “mejorar” la población a través del blanqueamiento biológico y cultural de los pueblos originarios.

Entre otras cosas, una invención que podemos reinventar. Ahora tendemos a asumírnos un poco más en el fragmento, la yuxtaposición y el collage, aceptando nuestra diversidad y aún nuestras contradicciones. El peligro es acuñar, frente a las totalizaciones modernistas, un cliché postmoderno de América Latina como reino de la heterogeneidad total (p. 14).

¹¹ Siguiendo las conocidas observaciones de Ángel Rama, a las que agregaríamos las de Antonio Cornejo Polar.

Al mismo tiempo, mestizaje e hibridez han sido apropiados y desplegados de manera crítica por autores poscoloniales y chicanos. Vale hacer aquí breves precisiones al respecto.

Si bien los conceptos *mestizaje* e *hibridez* han sido desplegados en contextos coloniales y poscoloniales (en los siglos XIX y XX) para construir poblaciones e identidades culturales “estables”, en tiempos recientes también han sido teorizados con fines estratégicos para cuestionar y desestabilizar esas mismas construcciones. La genealogía de ambos términos es sumamente compleja, tanto para cada concepto en sí mismo como para los cruces, traslados y desplazamientos de sentido que se dan entre ellos (Arroyo, 2016; Catelli, 2015).

Las reflexiones que las teorías poscoloniales y el pensamiento chicano han hecho de estos términos han detectado su profunda injerencia en procesos subjetivos/institucionales (Young, 1995), así como sus posibilidades críticas, políticas, transformadoras y desestabilizadoras con respecto al ejercicio del poder en la arena cultural (Bhabha, 2002; Pérez Torres, 2006). Para Bhabha (2002),

La cultura, como espacio colonial de intervención y enfrentamiento, como la huella del desplazamiento del símbolo al signo, puede ser transformada por el impredecible y parcial deseo de hibridez... El despliegue de hibridez, su ‘réplica’ peculiar, aterroriza a la autoridad con el ardid del reconocimiento, su mimetismo, su burla (p. 144).

En este sentido, lo imaginario de Castoriadis capta el sentido relacional y dinámico que caracterizaría a estos procesos, que involucran la imaginación, los sujetos y el simbolismo institucional.

Pero para el caso latinoamericano y para el campo específico de las prácticas artísticas resulta relevante una observación de Mosquera (2009) de algunos años atrás sobre los efectos políticos que pueden tener estas categorías,

Antropofagia, transculturación y, en general, apropiación y resignificación se relacionan con otro grupo de nociones propuestas desde la modernidad para caracterizar las dinámicas culturales en América Latina, y que hasta han llegado a ser estereotipadas como rasgos-síntesis de la identidad latinoamericana: mestizaje, sincretismo e hibridación. Al igual que la apropiación, estas nociones responden a procesos muy relevantes en la interacción cultural de un ámbito tan complejamente diverso como América Latina, y han demostrado ser muy productivas para analizar la cultura del continente y sus procesos. No obstante, resulta problemático usarlas como divisas generalizadoras para particularizar a América Latina o el orbe postcolonial, pues, en realidad, no hay cultura que no sea híbrida. Esto no quiere decir que no posean una utilidad particular para analizar la cultura postcolonial, ya que debido a la vasta envergadura de las diferencias, asimetrías, contrastes y situaciones de poder involucradas en su formación en términos de etnia, cultura, raza y clase, los procesos de hibridación fueron especialmente importantes allí. Ahora bien, un problema con las nociones basadas en la síntesis es que desdibujan los desbalances y tienden a borrar los conflictos. Peor: pueden ser usadas para crear la imagen de una fusión equitativa y armónica, disfrazando no sólo las diferencias, sino las contradicciones y flagrantes desigualdades bajo el mito de una nación integrada, omni-participativa, como tan a las claras se observa en México. (p. 8)

116

—

117

La Pocha utiliza y resignifica esas metáforas desde una perspectiva fronteriza, en el sentido crítico y estratégico en que ésta se definió más arriba, así como desde la hibridez tal como la define Bhabha.

Pero, además, La Pocha despliega la transmedialidad en relación con procesos de orden subjetivo, lo que revela un dispositivo de “doble filo”. Con esto quiero decir que pone a la vista los mecanismos de subjetivación presentes en las construcciones mediáticas normativizadoras de la identidad

a la vez que los apropia, desde la *performance* fronteriza, para construir identidades estratégicas no basadas en la exclusión o la diferencia, como ya he mencionado, sino desde una “posesión/posición” del propio cuerpo, la memoria, la experiencia sensible o la(s) lengua(s). Esto, como señalamos, no ocurre sólo en un plano estético, de representación, sino como un proceso pedagógico multidireccional, relacional y transmedial. En el Museo de la identidad *fetich-izada* (2003) por ejemplo, se realizó un

[...] taller intensivo de una semana con quince artistas visuales/de performance, curadores, DJs y músicos locales en la Ciudad de México. Durante el taller, realizado en el Museo del Chopo, los participantes desarrollaron ‘personajes híbridos’ que son construcciones basadas en su propia compleja identidad y su sentido personal de raza y género. Con base en estos ‘especímenes culturales’ se compuso la performance/instalación ‘El Museo de la Identidad Fetich-izada’, un diorama interactivo multimedia de identidades fetichizadas que abordan el asunto de la apropiación de lo híbrido por el multiculturalismo corporativo (La Pocha Nostra, 2003).

La transmedialidad, al multiplicar y diseminar las representaciones, habilita y dispara la puesta en tensión de imaginarios identitarios en apariencia estables (género, sexualidad, raza, etnia), anclados en cualquier tipo de esencialismo, e incluso de aquellos fundados en conceptos como la hibridez y el mestizaje. Es también interesante el énfasis en el “multiculturalismo corporativo”, ya que pone a la vista un proceso dinámico y de larga duración que abarca la apropiación de “lo híbrido”, sea como categoría de la identidad o de la cultura latinoamericanas por parte de la lógica capitalista de mercado. La transmedialidad, desplegada con la intensidad con la que lo hace La Pocha, permite hacer visible que las identidades se construyen, se cosifican, se fetichizan, se exhiben, se mercantilizan. Finalmente, podría pensarse que en este aspecto hay una crítica o una desestabilización de la propia categoría de arte latinoamericano que se ha construido en buena parte sobre las categorías identitarias “híbridas” que menciona Mosquera, y que han servido a muchos artistas de Latinoamérica para ingresar a los circuitos y al mercado internacional del arte. La multiplicidad de mediatizaciones de lo híbrido

y lo mestizo deja a la vista no sólo el insoslayable hecho de su construcción, sino también la funcionalidad de su diseminación y persistencia para las fuerzas hegemónicas en distintos contextos (sean las del Imperio, la Nación, el Mercado, o todas ellas a la vez).

A modo de conclusión

La Pocha Nostra no solamente cruza categorías relacionadas con la identidad y la subjetividad, como raza, género, sexualidad, nacionalidad, ciudadanía, religión, entre otras. El grupo también cruza, hibrida, atraviesa y, en consecuencia, tensiona categorías como mestizaje e hibridez, que son exploradas desde lo fronterizo a través de referencias y alusiones a los distintos contextos en que éstas han sido desplegadas, desde la conquista, el colonialismo ibérico, el colonialismo interno, la nación, hasta la globalización. En relación con esta última podría pensarse en una crítica a los circuitos de internacionalización y globalización del arte y del arte latinoamericano en particular, en la medida en que estas categorías culturales e identitarias han sido apropiadas por el mercado para clasificar, segmentar y comercializar la cultura latinoamericana, como lo observa Mosquera. Las categorías en cuestión y tensión dentro de lo que La Pocha produce han tenido una fuerte injerencia en la producción de arte más reciente. La articulación de un arco temporal extenso en las obras y prácticas del grupo, relacionado con la idea de colonialidad, muestra cómo esos conceptos se acoplan a lo imaginario en el presente y son funcionales a ese proceso de mercantilización de la cultura y la identidad.

Por otra parte, como lo han hecho otros autores con conceptos como *mestizaje* e *hibridez*, el trabajo de La Pocha revela el doble filo de la transmedialidad: de un lado, su despliegue en procesos imaginarios y de subjetivación en distintas instancias de control y dominación política, económica, cultural; de otro, la posibilidad de atravesar e intervenir esos procesos mediante estrategias de representación y de acción. Nos encontramos entonces ante un proyecto y un proceso colectivo que pone en marcha dispositivos artísticos, pedagógicos, epistémicos, transmediales que tienen como objetivo central trabajar a contrapelo de diversas capas de construcciones imaginarias hegemónicas de la colonialidad y de la globalización. ¿Está este proyecto exento de los condicionamientos generados por los

circuitos institucionales del mundo/mercado del arte, o por ciertas dinámicas jerarquizantes tan naturalizadas en las disciplinas artísticas, como problematizó la curadora Makiko Hara durante el coloquio en que presentamos este trabajo? La respuesta es que no, y por eso se hace necesario no perder de vista las dimensiones imaginarias de la colonialidad que atraviesan las prácticas artísticas, pedagógicas y artístico/pedagógicas en diversos contextos culturales e institucionales. No obstante, en la incesante puesta en tensión producida por la pedagogía del cruce se distinguen unos cuerpos en movimiento en grupos de sujetxs que nunca se cierran ni se definen. Tampoco es posible clasificarlos, fijarlos, definirlos. En el espacio fronterizo de La Pocha los cuerpos “poseídos/posicionados”, no ya como objetos, sino en su *relacionalidad* y su sensibilidad, involucrados en una pedagogía fronteriza de la *performance*, insisten en su resistencia a ser clausurados, fijados, normativizados, reificados, mercantilizados. Son cuerpos fronterizos, cuerpos migrantes, cuerpos rebeldes que insisten en ser.

Referencias bibliográficas

Alarcón, N., Alvarez, J., Bacchetta, P., Barcelo, R., Cantú, N. E., Castillo, A., Cisneros, S., Cuevas, T. J., Joysmith, C., Keating, A. (2007). “Gloria Anzaldúa ¡Presente! An Introduction in Ten Voices” En Anzaldúa, Gloria. [1987] (2007). *Borderlands/La frontera The New Mestiza*. 3ª ed. pp. 231-249. San Francisco: Aunt LuteBooks.

Anzaldúa, Gloria. [1987] (2007). *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. 3ª. ed. San Francisco: Aunt LuteBooks.

Arroyo, Jossiana. (2016). Transculturation, Syncretism, and Hybridity. En Martínez San Miguel, Yolanda, Ben. Sifuentes Jáuregui y Marisa Belausteguigoitia (Eds.). *Critical Terms in Caribbean and Latin American Thought. Historical and Institutional Trajectories* (pp. 133-144). Nueva York: Palgrave.

Belausteguigoitia Rius, Marisa (2009). Límites y fronteras: la pedagogía del cruce y la transdisciplina en la obra de Gloria Anzaldúa. *Estudios Feministas*, Florianópolis 17(3), 755-767.

Bhabha, Homi K. [1994] (2002). *El lugar de la cultura*. Trad. César Aira. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

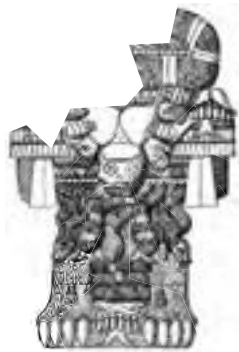
- Castoriadis, Cornelius [1975] (2013). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Catelli, Laura. (2010). "Arqueología del mestizaje: colonialismo y racialización en Iberoamérica." Tesis doctoral. Filadelfia, University of Pennsylvania.
- Catelli, Laura. (2015). "The Persistence of Racism in Critical Imaginaries on Latin America." En Martínez San Miguel, Yolanda, Ben. Sifuentes Jáuregui y Marisa Belausteguigoitia (Eds.). *Critical Terms in Caribbean and Latin American Thought. Historical and Institutional Trajectories* (pp. xx-xx). Nueva York: Palgrave.
- Cornejo Polar, Antonio (1998). "Mestizaje e hibridez. Los riesgos de las metáforas. Apuntes. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 15(29), 19-25.
- De Toro, Alfonso (2008). Frida Kahlo y las vanguardias europeas: Transpictorialidad-transmedialidad. *Aisthesis*, 43, 101-131.
- Fusco, Coco. (1995). *English is Broken Here*. Nueva York: The New Press.
- García Canclini, Nestor (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Gómez Peña, Guillermo y Roberto Sifuentes. (2012). *Exercises for Rebel Artists, Radical Performance Pedagogy*. Nueva York: Routledge.
- Gómez Peña, Guillermo. (2002). Guillermo Gómez Peña-all you ever wanted to know, well not `everything. *Orozco Mexótica. Guillermo Gómez Peña Underground at Dartmouth*. Recuperado el 15 de diciembre del 2016 de <https://www.dartmouth.edu/~mexotica/mexotica.html>
- Gómez Peña, Guillermo. (2002a). What 's the point? *Orozco Mexótica. Guillermo Gómez Peña Underground at Dartmouth*. Recuperado el 15 de diciembre del 2016 de <https://www.dartmouth.edu/~mexotica/mexotica.html>
- Gómez Peña, Guillermo. (2002b). What am I supposed to do? *Orozco Mexótica. Guillermo Gómez Peña Underground at Dartmouth*. Recuperado el 15 de diciembre del 2016 de: <https://www.dartmouth.edu/~mexotica/mexotica.html>
- Gómez Peña, Guillermo. (2002c). The Cultural Other Project. *Orozco Mexótica. Guillermo Gómez Peña Underground at Dartmouth*. Recuperado el 15 de diciembre del 2016 de: <https://www.dartmouth.edu/~mexotica/other.html>
- Lund, Joshua (2006). *The Impure Imagination. Toward a Critical Hybridity in Latin American Writing*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mignolo, Walter D. (2005). La semiosis colonial. La dialéctica entre representaciones fracturadas y hermenéuticas pluritópicas. *AdVersus* 2(3). Recuperado el 10 de noviembre del 2016 de: <http://www.adversus.org/indice/nro3/articulos/articulomignolo.htm>
- Hemispheric Institute of Performance and Politics. El Museo de la identidad fetich-izada. Ficha de archivo digital. Recuperado el 2 de marzo del 2020 de <https://hemisphericinstitute.org/es/hidv1-collections/item/164-ggp-pocha-museo-identidad.html>
- La Pocha Nostra (2003). El Museo de la identidad fetich-izada. *E-misférica*. Registro de performance. Recuperado el 15 de noviembre del 2016 de <https://hemisphericinstitute.org/es/hidv1-collections/item/164-ggp-pocha-museo-identidad.html>
- La Pocha Nostra. (2008). Mapa/Corpo. [Archivo de video]. Recuperado el 15 de noviembre del 2016 en <https://www.youtube.com/watch?v=8bULnWRBVbk&feature=related>
- La Pocha Nostra. (2011). Typical Immigrant performance artist: Will self-deport for one year of food. *La Pocha Remix. Psycho Magic Actions for a World Gone Wrong*. Registro de performance. Recuperado el 15 de noviembre del 2016 de: http://www.cityofwomen.org/en/content/2011/photo_gallery/la-pocha-remix-psycho-magic-actions-world-gone-wrong
- La Pocha Nostra. (2017). 2017 *Pocha Nostra Manifiesto*. Recuperado el 2 de febrero del 2017 de: <https://docs.google.com/document/d/1kOat4DR26crWXiNpDkTf1DIAOQs8Gi880VAr70ubIVk/edit>
- La Pocha Nostra. Gómez Peña 's *La Pocha Nostra Live Art Lab*. Recuperado el 6 de febrero del 2017 de www.pochanostra.com.
- Mosquera, Gerardo. (2009). Contra el arte latinoamericano. *Archivo_Vivo*. Recuperado el 2 de diciembre del 2016 de <http://ccemx.org/archivovivo/archives/artwork/hipertextos/contraelarte>
- Pérez Torres, Rafael. (2006). *Mestizaje. Critical Uses of Race in Chicano Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Rama, Ángel. (1984). *Transculturación narrativa y novela latinoamericana*. México, DF: Siglo XXI.
- Quijano, Aníbal. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En Lander, Edgardo (Comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Recuperado el 2 de noviembre del 2016 en <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/quijano.rtf>
- Rolle, Carolina (2016). "Poéticas del tránsito. El arte latinoamericano contemporáneo desde un análisis transmedial." *Alea*, 18(2), 210-218.
- Vasconcelos, José (1948). *La raza cósmica*. México: Espasa-Calpe.
- Young, Robert C. (1995). *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture, and Race*. Londres: Routledge.

120

—

121

122
—
123



Recorrido equinoccial-Intyshayakllipllayñan Espacios-tiempos complementarios/ proporcionales-yanantintinkuypacha

*Proyecto artístico de tiempo-espacio específico
y su relación con la cosmo-conciencia¹ andina*

José Luis Macas Paredes

Mis abuelos decían: Para cada pregunta una respuesta, para cada palabra, una tonalidad, un gesto, tiempos y espacios específicos, para cada semilla, un determinado tipo de suelo, para cada sueño, varias alternativas
-Ariruma Kowii, poeta kichwa

La línea entre el arte y la vida debe mantenerse tan fluida, y quizás indistinta, como sea posible

-Allan Kaprow

¹ El término *cosmo-conciencia* es acuñado por el pensador runa Atawallpa Oviedo en una dirección crítica a la dimensión colonial de vocablo cosmovisión empleado por el alemán Wilhem Dilthey en su obra *Concepciones del mundo*. Según Oviedo "en referencia a lo andino, por cuanto 'visión' entraña una posición básicamente intelectual, racional, lógica, analítica, interpretativa (pensamiento), que se desliga de lo sensitivo, perceptivo, emocional, ritual, artístico, mágico, vivencial (sentimiento), que es el otro componente básico y complementario de la vida. En otras palabras, el conocimiento objetivo superponiéndose y anulando el conocimiento subjetivo, para auto-considerarse científico y, por ende, único y válido... Por su parte el término cosmo-conciencia hace referencia a la integración de sentimiento-pensamiento, que son la expresión de la paridad del mundo andino, conciencia asimilada como sabiduría, entendimiento, comprensión y asimilación desde lo intelectivo-perceptivo-espiritual-vivencial en la cual no hay separación ni preeminencia de la una sobre la otra". (Oviedo, 2012, s/p)

Antecedentes: para el proyecto Recorrido Equinoccial-Intyshayakllipllayñan es clave situar y ampliar la relación de esta exploración artística con los saberes intelectivos-perceptivos, espirituales-vivenciales en las culturas andinas. Estas relaciones se manifiestan en las diferentes territorialidades de la región y se reflejan así en una matriz cultural matizada en diversas cosmovivencias en las que podemos identificar principios comunes como reciprocidad, proporcionalidad, relacionalidad; y elementos aglutinantes como: calendarios agrofestivos, geodesia, celebración y ritualidad, que para efecto de este proyecto buscan generar puentes para enfocar un pensamiento crítico descolonizador y estrategias artístico-culturales frente a una estructura social uninacional, monocultural y monológica. Referirse a estos principios y elementos nos conduce a concebir un entramado de relaciones base para el desarrollo de la vida, donde lo humano y no humano aseguren su coexistencia en una continuidad estable.

Principios Andinos para un sentir-reflexionar-hacer desde lo artístico².

Pacha:

Vocablo pan-andino polisémico; en términos filosóficos significa el Universo ordenado en categorías espacio-temporales (pluriverso), pero no sólo como algo físico y astronómico, se acerca a la acepción de *kosmos* sin dejar de incluir el mundo de la naturaleza, y de igual manera al *ser*, lo que es; la realidad. Es una expresión más allá de la bifurcación entre lo visible e invisible, lo material e inmaterial, lo terrenal y celestial, lo profano y sagrado, lo exterior e interior. Contiene como significado tanto la temporalidad como la espacialidad: Lo que es, de una y otra manera, está en el tiempo y ocupa un lugar. Es la base de los distintos estratos de la realidad; cosmos relacionado —inter-relacionalidad cósmica—.

Yanantin:

Principio de complementariedad/polaridad complementaria. Ningún “ente” y ninguna acción existe “monádicamente”; siempre en coexistencia con su complemento específico. Este complemento es el elemento que recién hace pleno o completo al elemento correspondiente.

Tinkuy:

Principio de proporcionalidad y correspondencia. Evidencia de una correlación simbólica re(presentativa) mutua y bidireccional entre dos campos de la realidad, incluye nexos relacionales de tipo cualitativo, simbólico, celebrativo, ritual y afectivo. Desde la geometría podemos evidenciar en la proporcionalidad del círculo y el cuadrado para la obtención de la *chakana*³.

Chakana:

Puente de relacionalidad. Símbolo, mecanismo y camino de vincularidad, Viene de los vocablos quechuas *Chaka* = “puente”, y *Hanan* = “alto, exterior, cielo”. “Puente hacia lo alto” en relación hacia los movimientos del sol. En lengua puquina⁴ su equivalente es *TawaPaqa* (*Tawa* = “cuatro”, *Paqa* = “momentos de la tierra en referencia a los dos solsticios y dos equinoccios”) Es de igual forma el nombre de la constelación conocida como “cruz de sur”.

² La referencias para estos principios son la obras de Josef Estermann (1971) “Filosofía Andina”, la cual es concebida por el mismo autor como “Pachasofía”: un conocimiento integral basado en la conciencia de interrelación del runa con lo Pacha (humano y cosmos). Y la obra “Ayni” de Carlos Milla Villena (2003).

³ El *Tinkuy* es abordado como procedimiento y respuesta geométrica en la construcción de la *chakana* por el pensador peruano Javier Lajo en su obra *Qhapaq Ñan, camino de sabiduría Inka* (2010).

⁴ Puquina es una lengua matriz de donde vendría la familia lingüística kichwa, ubicada en la región de Arequipa en Perú.

⁵ *Runa* es el ser viviente humano, es quien es gente. Para ser gente se necesita aplicar principios de pensar-sentir-obrar donde la conciencia de interrelacionalidad asegure la continuidad y estabilidad de la vida.

Ayni/Ranti-ranti:

Principio de reciprocidad. Expresión pragmática y ética del principio de correspondencia. A cada acto corresponde como contribución complementaria un acto recíproco. La ética no se limita a lo *Runa*⁵, sino también a lo cósmico. Principio simétrico y constructivo, aplicado en las comunidades andinas para lograr la reproducción y redistribución de los excedentes de la economía colectiva, con el fin de mantener una alta calidad de vida. Mecanismo comunitario que funciona de modo que si A ayuda, colabora o comparte con B, éste no está obligado a proceder de modo recíproco con el primero, sino que puede hacerlo con un tercero, C, y así sucesivamente. La relación de reciprocidad no es sólo entre dos personas, es con la comunidad y el entorno.

Minka/Minga:

Acción colectiva, ayuda mutua. Tradición andina de trabajo comunitario o colectivo voluntario, con fines de utilidad social y de carácter recíproco. Manifestación colectiva del *Ayni o ranti ranti* de carácter público y colectivo. (Ver figura 1 y 2)

124

—

125

“Recorrido Equinoccial–Intyshayaklliplayña” como caso de ejercicio y análisis

Este proyecto, que se desarrolló dentro de la XIV Bienal Internacional de Arte de Cuenca 2018 “Estructuras vivientes, el arte como experiencia plural”, es una propuesta de investigación-creación artística que parte del estudio geoastronómico del recorrido aparente del sol durante los equinoccios de marzo y septiembre sobre el trazado urbano de la actual ciudad de Cuenca, Guapondelig para la cultura Cañari y Tumipampa para los Inkas. Se vale de la observación astronómica de tipo horizontal durante las salidas y puestas de sol sobre la geografía circundante de la urbe en estas fechas con miras a abordar la relación de la luz solar que marca el eje equinoccial o *ceke*⁶ este-oeste sobre el trazado urbanístico cuencano. Del mismo modo, plantea un recorrido desde el accionar colectivo sobre este eje a partir del arte acción y la ritualidad festiva andino-ecuatorial.

Para la región andina, como para muchas otras, los equinoccios y solsticios marcan momentos clave para la

⁶ *Ceque* en runashimi (lengua de los runas) kichwa significa “línea”. En lo geográfico y geodésico son ejes de alineamiento “entre”, y otros lugares energética e históricamente importantes y sagrados (*wakas*). Mediante estas alineaciones se configuran líneas de integración territorial donde la relación constelar es determinante. Dibujar en la tierra lo que se ve en cielo. Caminar estas líneas es una práctica de raigambre muy andina. Un ejemplo de esto es el Taki-taki, práctica que, según Silvia Rivera Cusicanqui (2018), son singulares formaciones visuales y caminos de libaciones y ritos que partían de cada centro ceremonial generando entramados territoriales de relación y correspondencia.

configuración de la vida sociocultural. En el caso de los Andes ecuatoriales se configura una simbólica histórico-ancestral alrededor de su condición equinoccial vigente hasta nuestros días. El proyecto enfoca el acento en la relación del paisaje cultural con este ciclo solar, tanto en marzo, inicio de la parte masculina del año andino, como en septiembre, inicio de la parte femenina.

El vocablo kichwa *Intyshayakllipllayñan* nos muestra un aspecto visual temporal en la acepción de este fenómeno. *Inty* = “posición del sol”; *Shayak* = “vertical-recto”; *Llipllay* = “resplandor”: “resplandor del sol recto”. Esto es evidente a nivel visual durante el mediodía: cuando el sol está en el cenit no proyecta sombra.

Si hacemos referencia a las crónicas coloniales, el Inca Garcilaso de la Vega en sus *Comentarios Reales* hace una valiosa descripción de los dispositivos de observación para solsticios y equinoccios en la región:

Para verificar el solsticio, se ponía un inca en cierto puesto al salir del sol y al ponerse; y miraba a ver si salía, y se ponía entre las dos torres pequeñas que estaban al oriente y al poniente. Y con este trabajo certificaban en la astrología de sus solsticios... Para verificar el equinoccio tenían columnas de piedra riquísimamente labradas, puestas en los patios o plazas que había ante los templos del sol; los sacerdotes cuando sentían que el equinoccio estaba cerca, tenían cuidado de mirar cada día la sombra que la columna hacía... y que a medio día bañaba la luz del sol toda la columna en derredor sin hacer sombra a parte alguna, decían que aquel día era el equinoccial (De la Vega, 1609, primera parte). (Ver figura 4)

En este sentido, la zona ecuatorial permite la observación de la bóveda celeste tanto del norte como del sur en cada mitad del año; ello lo vuelve un antecedente determinante para la astronomía en esta región. (Ver figura 5)

Dentro de esta mecánica del sol en el paisaje histórico-cultural andino identificamos la condición de *Geografía sagrada* o *apukuna*⁷, y como ésta se activa durante la salida y puesta del sol en fechas equinocciales. Si situamos el lugar de observación en el centro histórico de la ciudad, constatamos cómo emergen visualidades determinadas por temporalidades espaciales específicas que se ven reflejadas en alienaciones de las *wakas* (montañas, lagunas; lugares sagrados donde se

⁷ *Apu*, vocablo kichwa (*apukuna* es el plural) que designa a una entidad sagrada, guardiana y protectora de la montañas, bosques, lagunas y demás lugares donde se concentra mucha energía.

encuentran antiguos templos dedicados a la observación astronómica, la espiritualidad y otros usos culturales) con plazas e iglesias dentro del trazado urbano.

Asimismo tenemos varias prácticas culturales como procesiones festivas de raigambre andino-hispana vinculadas al calendario agrícola en la región. Esto define un posicionamiento clave en relación con el concepto *Pacha* (espacio-tiempo), su relación con los astros, el sentido de éstos en la cosmovivencia andina y su episteme, aspectos que, a pesar de los borramientos coloniales y procesos de transculturación, laten en la actualidad de este territorio. (Ver figuras 6, 7 y 8)

Dentro del proyecto se articulan dos instancias complementarias:

a. Equinoccio de marzo / *Mushuk nina raymi* (Fiesta solar masculina del fuego nuevo) / Obra *Cronotopos*: esta intervención urbana y activación poética de simbología astronómica andino-ecuatorial a través de la luz solar. Serie de placas cromáticas translúcidas, colocadas durante el primer equinoccio en el eje este-oeste del centro de Cuenca. Se trata de una serie de simbología Cañari e Inca trabajada desde la abstracción geométrica instaladas sobre fachadas del centro de la ciudad y muestran el recorrido solar a manera de señalética y relojes solares. (Ver figuras 10, 11 y 12)

126

—

127

En *Cronotopos* se evidencia la noción de espacio-tiempo específico en el sentido de la activación de la luz solar durante el equinoccio, además permite desde la abstracción traer al presente, al aquí-ahora (*kay-pacha*) saberes y estéticas histórico-ancestrales.

Abordo el encuentro y la tensión como elementos contradictorios y complementarios para develar un espacio-tiempo liminal o *Yanantin/tinkuy pacha* utilizando esta intervención; activador simbólico y elemento que modifica el paisaje desde lo micro, que incide en el cotidiano de la ciudad y plantea un contrapunto a su historia, sin negar su condición colonial, pero incidiendo de modo crítico en ella. De alguna manera deconstruye el modernismo occidental que ha ubicado la abstracción dentro de un discurso progresista y blanco.

b. Equinoccio de septiembre: *Kolla-Killa Raymi* (Fiesta de lo femenino y lunar). *Acción en Minka* llevada a cabo el día 21 de septiembre del 2018 en la cual integramos elementos de la procesión como estrategia de caminata colectiva y elementos de la teatralidad en la fiesta popular andina para generar una intervención colectiva sobre el eje equinoccial, activando desde el cuerpo con la música, danza y poesía la alineación de estos *apukuna* con el entramado urbanístico del centro de la ciudad.

Para tejer vínculos de ayuda mutua y reciprocidad, el proceso de producción de esta obra empezó desde el mes de agosto en el marco del curso de formación de mediadores para la XIV bienal gracias a la invitación de Félix Suazo, curador pedagógico de la misma. El taller titulado “Arte y experiencia desde lo andino” propuso efectuar una serie de ejercicios basados en la organización de la *chakana* y los principios del *yanantin*, *tinkuy* y *ayni* para generar un proceso de reconocimiento de los principios filosóficos y la cosmovisión con el fin de aplicarlos al alineamiento equinoccial sobre la ciudad y poder ocupar de manera lúdica el trazado urbano. La acción aglutinante en esta experiencia fue una caminata colectiva por el trayecto a recorrer en septiembre; se portaba un libro de interés personal sobre la cabeza procurando no dejarlo caer y enfatizando la concentración en el pulso interno y el ritmo del caminar. (Ver figura 13)

Enseguida la propuesta se complementa con un ejercicio de lectura-escucha en parejas en el que a una persona con los ojos vendados otra llega a leerle lo que ha traído, susurrándole al oído. Es un ejercicio de desplazamiento, confianza y escucha consciente; en el momento que el lector termina su texto hay un cambio de roles. Esta experiencia fue clave para configurar un grupo de participantes, diverso en edad e intereses, para la procesión del equinoccio de septiembre.

El *Kolla Raymi* es la festividad andina de este equinoccio. Inicio de la parte femenina del calendario agrofestivo andino; en palabras del investigador Luis Enrique Cachiguango (2010):

Ese momento corresponde al equinoccio del 21 de septiembre. En este tiempo femenino de celebración de la Pachamama, la mujer, el agua, la lluvia, la luna se inicia un nuevo ciclo agrícola de siembra del maíz y la papa. Con las

primeras lluvias se inician los primeros trabajos del suelo (arado, deshierre) y se llevan a cabo grandes ceremonias regionales, comunitarias y familiares, momentos de reverencia para obtener la producción de alimentos a través de procesiones, que se siguen realizando actualmente con el sincretismo del símbolo de la virgen (Cachiguango, 2010, s/p).

El caso de Cuenca es particular, pues durante el mes de septiembre existe una procesión dedicada a una representación de la virgen María niña. La procesión de la Niña María se efectúa desde el barrio “Todos Santos” hasta la iglesia de la Merced. Esta iglesia también entra en el eje equinoccial contexto base del proyecto. (Ver figura 14)

En todo el continente americano varias iglesias y plazas hispanas fueron construidas sobre las wakakuna y templos indígenas. Este hecho, como señala el investigador y arquitecto Alfredo Lozano Castro (2017), se debe a una estrategia de evangelización colonial:

El establecimiento de la organización colonial para el gobierno civil y eclesiástico (ciudades, reducciones, doctrinas, pueblos de indios, etc.), permitió, principalmente, para la “evangelización de los naturales”, la construcción de iglesias o al menos la colocación de una cruz, en sitios sagrados indígenas, cuya población, a su vez, asimiló la presencia de la iglesia católica. Así las iglesias, conventos y monasterios por un lado perennizaban una parte del centro sagrado; aunque por otra parte, erosionaban las creencias ancestrales de los habitantes (Lozano Castro, 2017, p. 138).

128

—

129

Resignificar este bagaje colonial y desplegar de forma técnica y táctica mecanismos de interacción sociocultural desde lo simbólico para subvertir la confrontación epistémica donde se sitúa el mestizaje colonial andino deviene estrategia para la procesión *Kolla-Killa Raymi*. La socióloga, cineasta y activista boliviana Silvia Rivera Cusicanqui, desarrolla la categoría *ch'ixi*, vocablo aymara que significa “manchado” o “gris-jaspeado” relativo a lo no puro en relación con la condición del sujeto andino colonizado.

Por su parte, el filósofo de la cultura Bolívar Echeverría cuando aborda desde el plano de lo identitario el tema del mestizaje, propone:

La identidad sólo ha sido verdaderamente tal o ha existido plenamente cuando se ha puesto en peligro a sí misma entregándose entera en el diálogo con las otras identidades; cuando, al invadir a otra, se ha dejado transformar

por ella o cuando, al ser invadida, ha intentado transformar a la invasora. Su mejor manera de protegerse ha sido justamente el arriesgarse. Puede decirse, por ello, que la historia de las muchas “humanidades” reales ha sido la historia de un mestizaje cultural permanente (Echeverría, 1997, p.37).
(Ver figuras 15, 16 y 17)

Es desde estas premisas que *Kolla-Killa Raymi* plantea la simbolización de las *wakakunas* en personajes humanos, y como complemento, la puesta en situación colectiva de estos personajes para encabezar la procesión festiva. (Ver figuras 17 y 16)

La obra propone desde el *videoarte* y la *Acción en Minka*, invocar de manera simbólica estas entidades sagradas asociadas a la geografía sagrada desde y en el presente, en un gesto de memoria y actualización de los saberes andinos para estas fechas.

La procesión hizo un trayecto de 2,4 kilómetros partiendo desde el cementerio municipal de la ciudad hasta la plaza de San Sebastián donde se encuentra el Museo de Arte Moderno. Allí, gracias a la colaboración de taya Roberto ocho y la asociación de *yachaks* Aiyapu Pumapungo, se realizó el ritual de la *chakana*, se explicó su significado y una *pampamesa*⁸ de cierre. Este ritual consiste en formar la *chakana* mediante maíz, fréjol, habas, papas, etc., a modo de ofrenda. La realización es colectiva. El símbolo está orientando a los cuatro puntos cardinales y los cuatro elementos de la naturaleza: aire, agua, fuego y tierra, para que en la acción y la palabra el elemento de la vida active los diferentes elementos reunidos. Después, gracias a la colaboración de la Asociación agroecológica ProTur, instalamos la *pampamesa* para la comida, donde compartimos los alimentos propios de este periodo del año. La *pampamesa* siempre está alineada con la salida del sol, hacia el este, con lo que su columna vertical es una hilera de maíz cocinado seguida de dos hileras de papas y habas, lo masculino y femenino en correspondencia. (Ver figuras 20 y 21)

⁸ La *pampamesa* es comer en colectividad cada asistente aportando con algo. En el caso de una *Minka* es la organización quien se encarga de la comida y bebida. Se come en el suelo orientando una franja de tela en relación de la salida y puesta del sol y se ubican los alimentos en hileras.

La denominamos *Acción en Minka*, pues busca generar un marco que integre prácticas colectivas del arte acción como el *happening* y la práctica cultural andina de la *Minka*; articulando un término que integre los campos de las prácticas culturales, en este caso desde la organización colectiva con fines estéticos y divulgación histórica local,

e igualmente la performatividad ética implícita en la *Minka* como forma de cohesión sociocultural y apoyo mutuo, trasladadas hacia la experiencia artística en la esfera de lo público y ligada a la producción colectiva de experiencia estética y conocimiento.

En lo referente a la relación de la tempo-espacialidad de lo festivo con su capacidad de generar experiencia estética Bolívar Echeverría señala lo siguiente:

En ciertas circunstancias histórico-sociales, para que se produzca efectivamente una experiencia estética parece ser necesario que exista algo así como un lugar y un momento excepcionales, de orden ceremonial-festivo, en medio de los cuales ella pueda destacar. Una situación dentro de la cual ciertos hechos y palabras de apariencia igualmente ritual llegan sin embargo a cautivar a la comunidad gracias al modo especial en que ha sido trabajada la forma de los mismos. La experiencia festiva y la experiencia estética parecen no sólo combinarse, sino incluso requerirse, exigirse recíprocamente...

Lo que intenta revivir en ella es justamente la experiencia de la plenitud de la vida y del mundo de la vida; pero pretende hacerlo, no ya mediante el recurso a esas ceremonias, ritos y substancias destinados a provocar el trance o traslado a ese “otro mundo” ritual y mítico, sino a través de otras técnicas, dispositivos e instrumentos que deben ser capaces de atrapar esa actualización imaginaria de la vida extraordinaria, de traerla justamente al terreno de la vida funcional, rutinaria, e insertarla en la materialidad pragmática de “este mundo...Puede decirse, por lo tanto, que la experiencia estética se encuentra sin duda conectada con la experiencia tanto festiva como ceremonial de lo extraordinario o “sagrado”, que una y otras están profundamente relacionadas; aunque es preciso insistir en que se trata sin embargo de dos tipos de experiencia completamente diferentes (Echeverría, 2001, s/p).

130

—

131

⁹ Dispositivo en el sentido del filósofo Giorgio Agamben; sería algo que dispone (medidas dispositivas), que funciona como un mecanismo dispuesto para obtener un resultado, un artefacto, máquina o aparato que hace-hacer a algo o alguien una determinada cosa. En este caso la *Acción en Minka* podemos verla como contradispositivo frente al cuerpo colonizado y a la ciudad colonial que oculta y margina la presencia y herencia andina, o bien, tendiendo a folclorizarlas o caricaturizarlas, dificultando con ello una posibilidad de una alteridad cultural.

Entonces podríamos situar la *Acción en Minka* como un *contradispositivo*⁹ orientado a la descolonización de los cuerpos desde lo ritual-festivo religándose así con memorias que integran la vida runa (humana) con la geografía y el paisaje viviente, desde la experiencia lúdica, sensorial y estética.

La exposición de los registros de acciones y obras subyacentes al proyecto son consideradas como otro *yanantin*, aquel del plano de la experiencia con el del plano de la exhibición; es donde el campo del arte contemporáneo accede al dispositivo andino, y viceversa, fruto de las dos instancias de cada equinoccio. La muestra se presentó en el Museo de Arte y Antropología

Pumapungo del mes de noviembre del 2018 hasta febrero del 2019 presentada como una sola instalación secuenciada. (Ver figuras 22, 23 y 24)

En palabras de Albeley Rodríguez, quien hizo la asistencia curatorial de este proyecto:

Recorrido Equinoccial-Intychayakllipllayñan, expone una síntesis de exploraciones artísticas previas realizadas en más de un lustro de desplazamientos ubicados entre los movimientos del sol, la geografía y los paisajes culturales andinos, que desembocan en creación contextualizadora para el cultivo de un modo de vida otro, alineando la vida humana a los ciclos solares, bases para los calendarios agro-festivos y su relación con la cultura y organización social andina; misma que no ha excluido la modernidad, pero la discute desde una memoria vigente que se subraya distinta frente a las políticas del olvido y el ocultamiento. (Rodríguez Bencomo, 2018, s/p).

Conclusiones

Recorrido Equinoccial-Intychayakllipllayñan se despliega como una experiencia artística de espacio-tiempo específico, planteada desde la cosmoconciencia andina; en la que los términos *Yanantintinkuy pacha* (Encuentro complementario y proporcional del tiempo-espacio) y *Acción en Minka* generan puentes epistemológicos entre prácticas como la abstracción visual geométrica, el arte acción y el arte relacional en torno a este proyecto.

El espacio-tiempo, como instancias portadoras de sentido desde una relación cosmoconciente con el entramado de lo viviente, orienta una ética de trabajo y configura metodologías de largo aliento en las que la duración de las instancias de producción, sobre todo en el trabajo con la luz solar de los equinoccios, dependerá de factores meteorológicos, con lo que se desborda la idea del tiempo de creación concentrada sólo en lo "autoral". Producir imágenes y experiencias en estas circunstancias nos plantea de qué modo estamos insertos en el frenesí del progreso y cómo plantearnos maneras de vincularnos con los ciclos que se desmarcan de lo humano, sin anular el derecho a la innovación. ¿Qué sentidos éticos son necesarios y qué herramientas nos son útiles?

El reto es mantener un balance entre estas relaciones y nutrir prácticas que motiven una descolonización integral,

es decir, mirar con ojos críticos la autonomía del arte frente a las prácticas culturales o la hegemonía de los monopolios del mercado ante otras economías. La colonización se manifiesta en cualquier tipo de intencionalidad homogenizante, totalitaria e invasiva. Desde la condición *ch'ixi* de Silvia Rivera Cusicanqui, se diría que:

[...] el colonialismo no reproduce heterogeneidad informe y caleidoscópica de las diferencias: estructura jerarquías, crea instituciones de normalización-totalización e incuba formas de pedagogía que se implantan en los cuerpos y en el sentido común cotidiano con fuerza represiva, estas formas internalizadas de lo colonial nos explican por qué el mestizaje –en Bolivia o en México– no produce ciudadanías de la diferencia ni esferas públicas democráticas (Rivera Cusicanqui, 2018, p. 36).

Ir más allá de la hibridación abstracta de lo mestizo, de la rigidez del purismo y plantearse prácticas caleidoscópicas, informes pero situadas en su espacio tiempo geodésico-geográfico, en sus memorias compartidas y devenir histórico. En este sentido, quisiera analizar dos imágenes que tuvieron lugar durante la huelga nacional liderada por la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (Conaie) los primeros trece días del mes de octubre del 2019. Esta movilización es una reacción a medidas económicas referentes a la suspensión de los subsidios al combustible; la punta del iceberg de varios antecedentes de corrupción en los últimos gobiernos y concesión de ecosistemas frágiles a la minería o extracción petrolera. Ante las movilizaciones y el descontento popular el gobierno hizo uso de la fuerza y la represión violenta de la policía y el ejército; trató a las organizaciones indígenas, que cuentan con una organización de larga data, como salvajes y gente que no sabe lo que en verdad necesitan sus contextos y territorios, y violentando en general a todos los manifestantes. ¿Acaso no es esto una clara evidencia de que el colonialismo, basado en categorías de raza y clase, sigue vigente en nuestras sociedades?

132
—
133

Las siguientes dos imágenes fueron tomadas el día 12 de octubre durante las protestas (ver figuras 25 y 26):

1) ¿Qué “mismo” celebramos?

Es la tarde del 12 de octubre, Día de la Hispanidad que se ve cubierto como Día de la Resistencia de los pueblos

originarios de América. La imagen muestra el cruce de la avenida 12 de Octubre y Madrid al centro-norte de Quito, donde se desarrolla un acto simbólico de intervención sobre la estatua de la Reina Isabel de Castilla. Es el punto final de la marcha convocada por varios colectivos de mujeres para visibilizar el carácter social de las protestas y mostrar un descontento generalizado en relación con la manera de gobernar y hacia dónde se dirige toda esa visión de sociedad. Dos epistemes en un escenario antagónico cuyas disputas históricas se reflejan en este hecho y contexto.

La marcha fue multitudinaria y el gesto elocuente muestra una crisis en lo social, ligada en buena parte al colonialismo interiorizado en los varios matices del espectro social ecuatoriano. ¿Qué celebramos y qué anulamos?

Durante estos días sucedió una gran pasarela de ideas extremas en las que la función de las redes sociales fue cubrir lo que la prensa oficial no hizo, pero al mismo tiempo desatar hogueras virtuales que generaron violencia y división de todos los lados.

Se supone que nuestro sentido común como sociedad son los derechos humanos, pero la actual disputa se da asimismo por los derechos de lo que en términos abstractos llamamos *naturaleza*. El momento en que la opinión pública y los discursos estatales corporativos desvían de modo deliberado estos marcos sociales, y el juicio de valor pone al beneficio de un sector reducido el bien y la estabilidad común, es evidente que debemos replantearnos varias cosas.

2) ¿Me autorrepresento o sigues representándome?

El mural en la parte superior de la imagen titulado “Grito de la memoria” del artista Pavel Egúez, en la parte inferior un graffiti elaborado durante las protestas del 12 de octubre con la frase “Únete Pueblo”. (Ver figura 27)

Gran contradicción plantea este caso, pues el mural, desde la estética del realismo social, muestra una suerte de denuncia en tanto que posición ideológica y propagandista del actual y anterior regímenes de

gobierno. En principio toma una posición de defensa de los derechos humanos en la fachada de una institución gubernamental que en la actualidad criminaliza el derecho a la protesta social y persigue a dirigentes indígenas y de otros sectores de la sociedad acusándolos de terrorismo. La imagen y la representación como retorica discursiva que vacía de sentido la defensa de estos derechos es problemática, sobre todo cuando se ponen en evidencia estos usos de la imagen en la esfera de lo público. El graffiti de la parte inferior, en cambio, devela una acción colectiva que llama a la unión. ¿Unión contra qué? Retomaría una frase de Henri David Thoreau (2012): “El mejor gobierno es el que menos gobierna”. La clase política “tradicional” (p. xxx) y el sistema representativo, como lo conocemos en la mayoría de repúblicas, lleva enquistado el sesgo colonial. En el imaginario político la figura del Estado y su estructura centralista habitada por distintas mafias, desde aquellas en las que gobiernan los que piensan que el territorio será su eterna hacienda o industria, y mandan a callar y matar a sus peones; o aquellas doctrineras y totalitarias, igual de violentas, igual de corruptas, igual de machistas. Frente a ello nos queda la solidaridad y el reinventarse y reexistirse desde lo micro a lo macro, desde lo individual a lo comunal; en este sentido, prácticas como la *Minka* revitalizan estos vínculos para asegurar la estabilidad y continuidad de la vida en balance, dignidad y justicia.

134

—

135

Referencias bibliográficas

- Agamben, G (Ed.). (2015). *¿Qué es un dispositivo?* Madrid: Anagrama.
- Cachiguango, L. (2010). *La crianza del Agua, música ritual del Hatun Punlla Inty raymi en Cotama*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana
- Cobo, C. (Ed). (2012). *Astronomía Quitu-Caranqui, Catequilla y los discos líticos*. Quito: Quimeradreams Editores.
- De la Vega, G (Ed). [1609] (1985). *Comentarios Reales de los Incas*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Echeverría, B. (1997). *Las Ilusiones de la modernidad*. México, DF: Universidad Autónoma de México, UNAM/El Equilibrista.
- Echeverría, B. (2001). *El juego, la fiesta y el arte*. Exposición en la FLACSO (Quito), febrero de 2001. Publicado en la web “Bolívar Echeverría: Discurso Crítico y Filosofía de la Cultura” Recuperado de: http://bolivare.unam.mx/ensayos/el_juego_la_fiesta_y_el_arte. Recuperado el 3 de marzo del 2012.
- Estermann, J. (1971). *Filosofía Andina*. Quito, Ecuador: Editorial Abya Yala.
- Lajo, J. (2010). *Qhapaq Ñan*. Quito, Ecuador: Editorial Abya Yala.
- Lozano, A. (Ed.) (2017). *Quito, El legado ancestral*. Quito, Ecuador: Editorial Universidad Central del Ecuador.
- Lozano, A. (Ed). (2018). *Cuenca, Tomebamba, Guapondelig*. Cuenca, Ecuador: Editorial Municipio de Cuenca.
- Milla Villena, C. (2003). Ayni. Perú: Lima: Ediciones Asoc. Cultural Amaru Wayra con el apoyo editorial de la Universidad San Martín de Porres.
- Oviedo A. (Ed) (2014) *Sumak Kawsay Yuyay - Antología del Pensamiento Indigenista Ecuatoriano sobre Sumak Kawsay*. Huelva, España: Universidad de Cuenca.
- Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Tinta Limón.

Rivera Cusicanqui, S. y El Colectivo (Ed). (2010). *Principio Potosí reverso*. Madrid: Museo Reina Sofía.

Rivera Cusicanqui, S. (Ed). (2015). *Sociología de la imagen, miradas ch'ixis desde la Historia Andina*. Buenos Aires: Editorial Tinta Limón.

Rodríguez Bencomo, A (2018). Texto curatorial de la exposición del proyecto Recorrido Equinoccial-Intyshayaklliplyñan, "Estructuras vivientes, el arte como experiencia plural". Cuenca, Ecuador: XIV Bienal de Cuenca.

Thoreau, Henry David. *La desobediencia Civil*. (2012). Ciudad de México: Tumbona ediciones.

Varios Autores. (2014). *Antología del pensamiento Indígena ecuatoriano sobre Sumak Kawsay*. España-Ecuador: Universidad de Huelva-Universidad de Cuenca.

Figuras

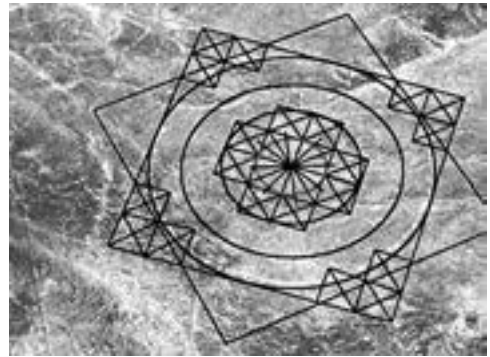
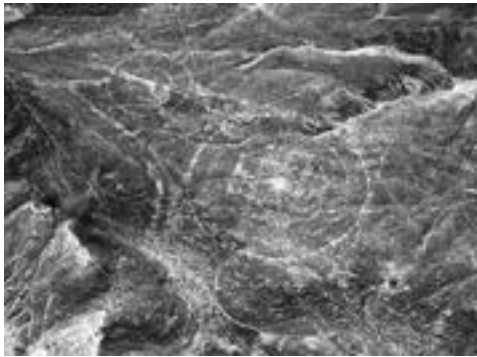


Figura 1 y 2. Chakana de Pallpa. Geoglifo que data aproximadamente del año 1000 d. C. Cultura Ica-Chinca en la zona de Nazca, Perú. Estudio Carlos Milla Villena. Génesis de la Cultura Andina. (1983).



Figura 3. Estructura de la chakana y simbología bas.

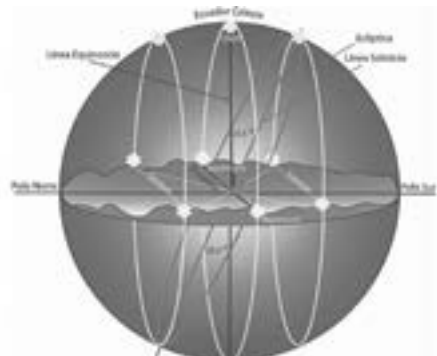


Figura 4. Recorrido aparente del Sol sobre el paralelo cero durante solsticios y equinoccios. Fuente: Cristóbal Cobo. (2012), proyecto Quitsato.

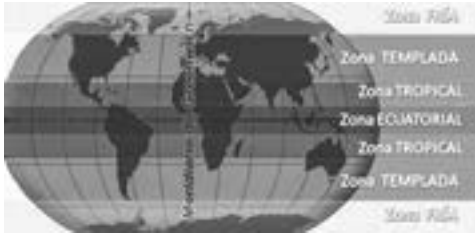


Figura 5. Zona Ecuatorial, son siete grados al norte y sur en relación con el paralelo 0 Fuente: elclimaenelmundo.com

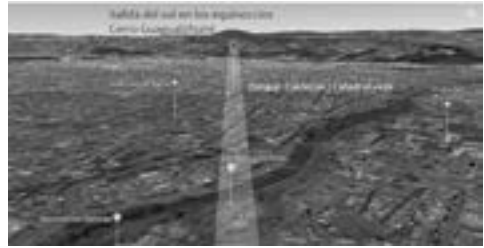


Figura 6. Alineación Cerro Guagualzhumi durante los equinoccios con las principales plazas e iglesias del centro de Cuenca, eje este-oeste.



Figura 7. Salida del sol sobre el cerro Guagualzhumi visto desde el centro de Cuenca; equinoccio de septiembre del 2018. Fotografía: José Luis Macas

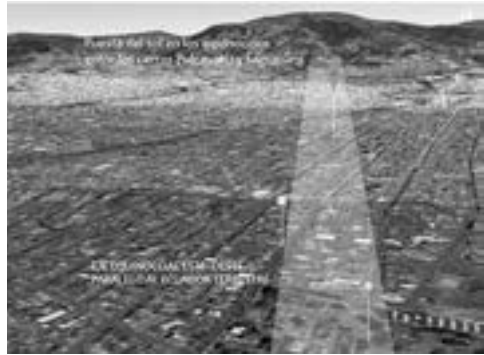


Figura 8. Alineación macizo sur del Cajas durante los equinoccios con las principales plazas e iglesias del centro de Cuenca, eje este-oeste.



Figura 9. Puesta del sol; equinoccio de septiembre sobre el cerro Pulkayaku y Wagararumi sobre el macizo sur del Cajas. Fotografía: Alfredo Lozano Castro

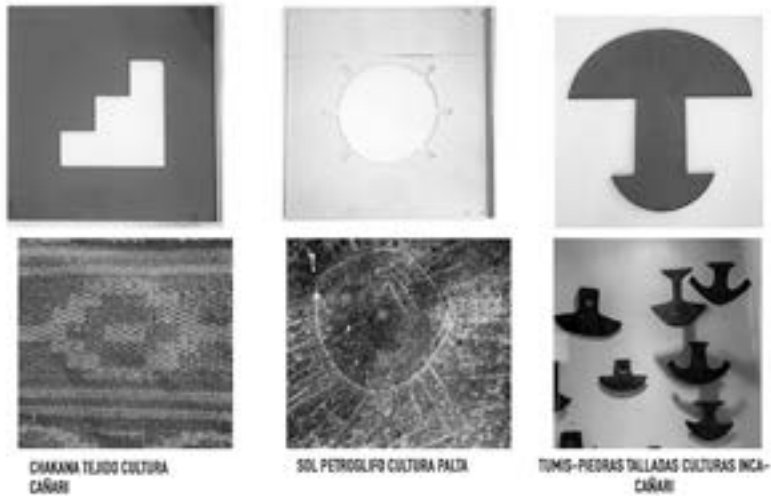


Figura 10. Proceso de abstracción geométrica desde simbología andina ecuatorial ¹⁰

¹⁰ El proceso de abstracción se hizo con una investigación previa de piezas arqueológicas del museo de la identidad Cañari y museo Pumapungo en Cuenca. Y desde ese lado formal se desarrolló un proceso de abstracción geométrica para ser posteriormente activados en su dimensión relacional desde lo andino.



Figura 11. Serie Cronotopos instalada en fachadas sobre el eje equinoccial este-oeste



Figura 12. Serie *Cronotopos*, Activación cromática y formal mediante luz solar durante el equinoccio del 21 de septiembre del 2018. Fotografía: José Luis Macas



Figura 13. Lecturas susurradas: recorrido y ocupación colectiva del espacio público, ejercicio de lectura y escucha reducida. Fotografías: Félix Suazo



Figura 14 Procesión Nocturna de la Niña María. Fuente: Diario *El Telégrafo*

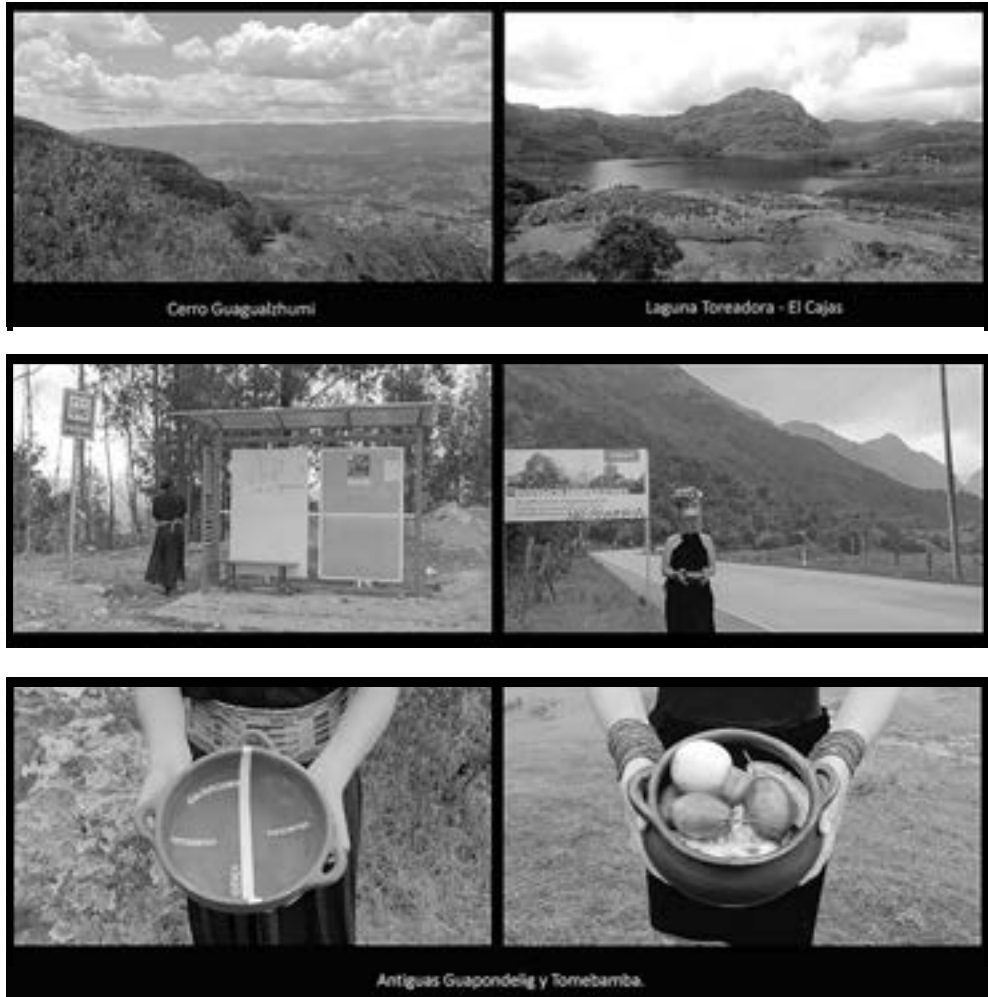


Figura 15, 16 y 17. Stills video "Recorrido Equinoccial Kolla Killa Raymi", video arte, 5 min., 2018.



Figura 18 y 19. *Kolla Killa Raymi*. Fiesta femenina de la siembra-Acción en Minga-Procesión, 21 de septiembre del 2018. Fotografías: Bienal de Cuenca



Figura 20 y 21. *Kolla Killa Raymi*. Ritual de la chakana y pampamesa, 21 de septiembre del 2018. Fotografías: Bienal de Cuenca



Figura 22. Instalación *Cronotopos*. Museo Pumapungo, Cuenca, Ecuador. Fuente: José Luis Macas



Figura 23. Video Instalación *Kolla Killa Raymi*. Museo Pumapungo, Cuenca, Ecuador. Fuente: José Luis Macas



Figura 24. Instalación total. Museo Pumapungo, Cuenca, Ecuador. Fuente: José Luis Macas

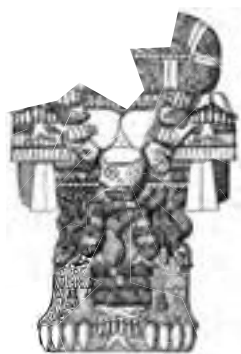


Figura 27. Mural del edificio de la Fiscalía General de la Nación, graffiti hecho durante las protestas.



Figura 25 y 26. Acto simbólico Marcha de la mujeres, 12 de octubre del 2019, Quito, por la no violencia por parte del Estado.
Fotografías: José Luis Macas

144
—
145



Diseño originario Tierra de nadie. Decolonialidad en la lámina 1 del código Fejérváry Mayer *Mauricio Orozpe Enríquez*

La inteligencia es el cuestionamiento
del método. —*Jiddu Krishnamurti.*

Introducción

Por lo regular es en clase de Historia del Arte prehispánico cuando los maestros se sienten orgullosos al mostrar una imagen de los murales de Bonampak en la que los cautivos de guerra son torturados y uno de ellos, desfallecido, es representado en escorzo a la manera renacentista (ver figura 1). El orgullo (dicen) es porque con esa imagen se puede demostrar que los artistas mayas “sabían pintar” aunque no les interesaba ser realistas.

Con independencia de los aspectos subjetivos del asunto, podemos constatar que una formación en artes en automático tomará como parámetro de validez universal al arte occidental. En otras palabras, toda producción plástica que se asemeje al modelo occidental dejará de ser “primitiva”.

[...] La educación artística que recibe el ciudadano medio, tanto en los Estados Unidos de Norteamérica como en Francia o en Grecia o, lo que es más significativo y desgraciado, en México, Bangkok o Honolulu, es este esquema mínimo, parcial, deformante, incompleto, desproporcionado del que nunca más podremos librarnos: la única estética válida será la occidental, la única historia del arte digna de ser considerada como tal será la historia del arte occidental. Todo lo demás, en el tiempo o en el espacio, es perfectamente despreciable o ignorable (Alcina, 1982, p. 21).

Tradicionalmente, el único acercamiento posible al estudio y la reflexión de las artes y los diseños de las culturas originarias de México ha sido posible sólo mediante el paradigma de la Antropología o de la Historia del Arte. Sin embargo, este método tiene algunos inconvenientes cuando el objetivo rebasa la lectura religiosa o histórica:

La arqueología busca que la obra encaje en un esquema previo como resonancia a un esquema de valores delimitados; políticos, históricos, económicos o religiosos. Pero no sabe cómo trabajar con el aspecto místico “ya que éste no es parte de su paradigma” (Alcina, 1982, p. 12).

Con el tiempo se han agregado otras disciplinas cuyas perspectivas han aportado nuevas ópticas que incluso han llegado a cuestionar los paradigmas previos. Por desgracia no es el caso del productor visual formado en la Facultad de Artes y Diseño (FAD), que desde los mismos programas de estudio permanece dependiente y ávido de los materiales producidos en otros campos para desarrollarse en su propia profesión; este letargo satisface los intereses de quienes tienen conciencia de que de la reflexión de la plástica prehispánica pueden surgir valores identitarios o decoloniales; las raíces fuertes producen árboles robustos. En este sentido, notamos que en la actualidad es más fácil creer que los extraterrestres vinieron a educar a las antiguas culturas, que avalar sus propios logros independientes de Occidente (ver figura 2).

En este espacio quiero compartir mis investigaciones, que representan un acercamiento complementario al paradigma antropológico e histórico del arte en el estudio de la lámina 1 del códice

mixteco conocido en la actualidad como Fejérváry Mayer (ver figura 3), y que se gestan en el terreno del diseñador como productor visual. Un principio del diseño dice “La forma sigue a la función”¹, y éste es el eje rector del análisis de la imagen en la lámina: buscar el conocimiento en las decisiones que determinaron la forma, más que en su significado. El diseño no reside en el producto final, sino en el proceso que establece paso a paso la utilidad que reportará la forma como objeto útil y comunicativo. Para ello tenemos que develar el código y recrear los múltiples significados determinados en su propia cosmovisión.

Después de revisar la mayoría de los códices prehispánicos he observado que a pesar de delimitar un formato, no todas las láminas cumplen con él (ver figura 4). Así pues, la lámina 1 tiene medidas de 16.00 de alto x 16.06 cm de ancho, esta diferencia de 0.6 puede ser producto de la variación habitual, así podemos pensar que el formato de origen se planeó cuadrado. Tomando este formato por base desarrollaré los trazos básicos en un área cuadrada de 16.06 x 16.06. Empezamos los trazos con el nombre calendárico de una de las divinidades presentes en la cosmogonía de estas culturas: Quetzalcóatl es *ce acatl* (uno carrizo), que se representa como un *chalchihuitl* y un carrizo (ver figura 5), y sintetizando un punto y una línea, a modo de metáfora, en la geometría como el centro y el radio. Una vez trazado el círculo el radio tiene la posibilidad de trazar otro en el extremo opuesto (ver figura 6). Al hacer estos trazos en automático se divide el espacio en tercios iguales, número importante en esta cosmovisión, ya que designa el supramundo, el inframundo y el espacio habitado por los seres humanos o *Tlalticpac*. Una vez

¹ Louis Sullivan arquitecto norteamericano de la escuela de Chicago

instituida la unidad métrica, hablando en términos geométricos, es fácil trazar la perpendicular que divide el espacio en cuatro partes iguales, justificación que además fundamenta el principio de polaridad presente en su filosofía. También unifica geoméricamente los significados de verticalidad con los principios solares y masculinos, mientras que a la horizontalidad con la luna y la feminidad (ver figura 7). En esta cosmovisión el ámbito nocturno y femenino está relacionado con Tezcatlipoca, cuyo nombre calendárico es *ome acatl*, es decir, dos carrizo. En otras palabras, la línea horizontal opuesta a la vertical representa el segundo carrizo cuya presencia organiza el espacio en cuatro rumbos, cuatro esquinas y el centro; al hacer esto divide en nueve espacios la lámina y trece espacios interiores en el traslape de los círculos (ver figura 8). En “L’ Historie du Mexique” se explica que Quetzalcóatl y Tezcatlipoca descuartizaron a la diosa primigenia en tres partes con los cuales formaron el *Topan* o supramundo, el *Mictlan* o inframundo y *tlalticpac*; luego, y para que no se volvieran a reunir, permanecieron como postes dividiendo el cálido y luminoso supramundo del húmedo y oscuro inframundo, pero con la certeza de que sus esencias se reunirían en el lugar habitado por los seres humanos: *tlalticpac*. Por esta razón quedan encerrados en los cuatro gajos los diferentes niveles cósmicos; el Sol en el supramundo, la Luna en el inframundo y el *cipactli* y la ofrenda representantes de la superficie terrestre (ver figura 9). Los puntos donde intersectan los cuatro círculos proporcionan la medida del cuadrado central donde se encuentra Xiuhtecuhtli, éstos a su vez marcan los ejes principales donde descansa el diseño de la lámina. Para los brazos de la cruz se añade un ángulo de 18°

y de esa manera se conforman los trapecios característicos de este tipo de cruces (ver figura 10). El número 18° es importante en esta cosmovisión porque divide la circunferencia en 20 partes, que es el número de días del calendario, y al mismo tiempo representa el número de meses o veintenas que se sumaban hasta contar 360 días, a los que se añadían los cinco días *nemotemi*.

A los ejes que guían el cuadrado central se añaden las líneas que delimitan los trapecios de la cruz (ver figura 11); con esta acción se divide a la perfección el espacio en nueve módulos divididos por cuatro medianiles con forma de cruz. Estos nueve módulos conforman una cruz que al dirigirse a los puntos cardinales representa el espacio, y una equis que al contener las aves que portan signos del calendario representa el tiempo. Estos diseños se conocen como *quincunce* y *teocuitlatl* en la cosmovisión nahua del Posclásico mesoamericano, sin embargo, tiene una tradición milenaria que ya se expresa en las obras olmecas, como podemos apreciar en el monumento X de Chalcatzingo y en el vaso de Tlapacoya (ver figura 12). En ambas piezas se representa al monstruo de la tierra, en un caso se presenta la cruz como *teocuitlatl* y en el otro, la equis como *quincunce*, espacio y tiempo.

Ambas representaciones nos dan la pista para leer bajo nueva óptica la cruz en la lámina que todos mencionan como un solo elemento. La ley de tendencia al cierre, o simplemente “ley de cierre” en la teoría Gestalt, explica que privilegiamos en términos mentales la información que nos ayuda a crear contornos o límites de las figuras, es decir, que, aunque en la lámina 1 no hay una cruz en su integridad, nuestro cerebro nos engaña apelando a nuestra memoria visual para tener una

idea sobre cómo debemos percibir la forma y así tener control de la realidad.

Por ejemplo, si observamos un conjunto de círculos a los cuales se ha recortado una parte, por asociación del conjunto, nuestro cerebro tiende a dar significado a la parte faltante si tiene referencia en nuestros recuerdos. En la figura 13 cerramos y privilegiamos dos formas cuadradas inexistentes. Estas formas no son casuales, un productor visual con una mente bien adiestrada sabe que puede utilizar este recurso para inferir formas que por las características del diseño pudieran quedar ocultas o, por el contrario, sabe que con una parte se puede representar el todo.

Este es el mismo principio que aplica en la lámina 1, ya que aunque los investigadores ven una cruz con lazos ovoides o en herradura, la verdad es que son dos cruces que se complementan (ver figura 14) y el diseño en sí requiere de la complementación para representar uno de los significados más importantes de la lámina. Así, prestamos atención a los ocho signos calendáricos en los que se unen ambas cruces (ver figura 12): *cipactli*, *xochitl*, *miquiztli*, *coatl*, *ozomatl*, *itzcuintli*, *cozcacuahutli* y *cuahutli*. Estos signos forman parte de los inicios y finales de los años de 365 días; el primer año empieza con el primer signo de los días, que es *cipactli*; el día 365 es *coatl*; el día inmediato es el primero del siguiente año, que es *miquiztli*; el día 365 de ese año es *itzcuintli*; el día inmediato que es el día de inicio del tercer año es *ozomatl* y termina ese año en *cuahutli*; el siguiente día es el inicio del cuarto año que es *cozcacuahutli* que termina en *xochitl*, último día de la veintena y del cuarto año. Con estos datos podemos efectuar un ejercicio de diseño, que es unir en orden

estos días y al hacerlo lograr un nuevo diseño (ver figura 15). Este nuevo diseño designa espacio entre los triángulos que alojan a los chorros de sangre que si provienen de Tezcatlipoca, representan corrientes de tiempo.

Esta nueva cruz se corresponde muy bien con los respiraderos que los alfareros diseñaban para los sahumeros (ver figura 16), en estos casos además de su comentada importancia calendárica se asocian con el significado igneo propio de Xiuhtecuhtli-Huehuetéotl. Este es el caso del sahumerio de origen mixteca decorado en su cara inferior con un rostro de tecolote (un obvio simbolismo nocturno), los tres respiraderos asumen la misma forma de la cruz trapezoidal (compuesta por cuatro triángulos) que, aunque no es una cruz perfecta en la forma que analizamos, sí cumple con la característica de recrear una cruz en equis en sus espacios negativos. La cruz trapezoidal que se representa posee una estrella en el centro, factor que refuerza su significado nocturno-astronómico. El cuello del sahumerio (ver figura 17) representa una *xiuhcoatl*, nahual que viene a complementar la relación Xiuhtecuhtli-Huehuetéotl, y que por sus características escamas trapezoidales se identifica como icono de los ciclos temporales, el cual es el caso de la estela de los soles mexicana y la cruz trapezoidal de la lámina 1 del Fejérváry.

La lámina está dedicada a los *Yohualtecuhtin*, es decir, los nueve señores nocturnos que tienen la particularidad de participar en el ámbito astronómico, ya que los señores de la noche sólo tienen injerencia en la parte del día cuando es posible estudiar las estrellas.

Los tres mundos

Regresemos a la retícula y pongamos atención a las líneas auxiliares de los trapecios; como podemos observar (ver figura 18), se genera un segundo cuadrado central en cuyo interior se forman cuatro pequeños cuadrados al prolongar las líneas auxiliares del módulo central donde está Xiuhtecuhtli. Vemos que al efectuar estos trazos se reproduce una vez más el diseño de nueve espacios de los trazos auxiliares, pero a escala menor (ver figura 19).

Si ponemos atención de nuevo al módulo central y repetimos los pequeños cuadrados en las esquinas interiores y prolongamos las líneas auxiliares, se forma una cruz central y se vuelve a repetir el diseño de la lámina a escala del módulo. Tenemos otra vez dos diagramaciones: la división novena y ahora la división en cuartos, ambos números importantes en esta cosmogonía. Da la impresión de que hay un mensaje cifrado en el propio diseño, que hay un orden universal y éste es el mismo a escala humana o cósmica. Esta resonancia podría entenderse como la armonía de las esferas platónicas, ya que toda suma que cruce por el centro, vertical, horizontal o diagonal, dará el mismo resultado: 15, 25 o 35. Además, el número de cuadrados es significativo, ya que regresamos al número base del calendario: el 13 (ver figura 21). Estamos descubriendo las diferentes capas que ordenan las imágenes en la lámina, como los diferentes números en el calendario y el Universo (ver figuras 22 y 23).

Pongamos otro caso siguiendo los números básicos en esta lámina, por ejemplo, el número que da sentido a la lámina, que es el 9, por ser nueve los señores nocturnos. Así, proponemos una retícula de 9 x 9 unidades (ver figura 24). Ahora notamos

que esta retícula se organiza a partir de nueve submódulos generados a su vez a partir de 3 x 3 unidades, es decir, tenemos un total de nueve módulos de nueve unidades cada uno. Otra manera de explicarlos es que tenemos tres líneas de módulos compuestas de tres módulos, que a su vez se componen de tres líneas de unidades con tres unidades.

El 3, entonces, cobra relevancia porque podemos distinguir tres dioses rojos que representan el supramundo (Xiuhtecuhtli, Piltzintecuhtli y Tepeyolotl), tres dioses blancos que representan el inframundo (Iztli, Mitlantecuhtli y Tláloc) y tres dioses encarnados que representan el *tlalticpac* (Centéotl, Chalchiuhtlicue y Tlazohtli) (ver figura 25). Notamos además que cada uno de los nueve módulos posee tres elementos (ver figuras 26 y 27), es probable que por ello la parte más importante de la lámina Xiuhtecuhtli lleva tres flechas o tres carrizos que nos regresan al diseño mismo de la lámina (ver figura 28). La disposición vertical de las flechas es un símbolo arquetípico solar y el *atlatl* asumiendo la forma horizontal es un símbolo terrestre, el pájaro azul es un símbolo diurno y la oreja de ocelote, nocturno.

Trabajemos ahora una vez más con la misma retícula de 9 x 9 unidades, pero incluyendo una variante: la superposición de la greca escalonada o *xicalcolihqui* que como he demostrado en trabajos anteriores tiene una importante identificación con la lámina (ver figura 29) (Orozpe, 2015).

Ahora dispongamos cuatro grecas cuya proporción es 5 x 9 unidades, para luego superponer las dos verticales y las dos horizontales, tomando como eje diagonal la escalera (ver figura 30).

Repetimos el mismo proceso, pero a la inversa, es decir, con la diagonal opuesta sobre las cuatro anteriores y el resultado no deja de sorprendernos (ver figura 31), ya que hemos superpuesto ocho grecas y el resultado deja al descubierto de forma exclusiva a los ocho señores de la noche que gobiernan en los puntos cardinales. Los cinco escalones de las grecas no son obra de la casualidad, tienen un valor de una treceña de días cada uno y se corresponden con los cinco signos que ocupan los costados de los trapecios, a tal punto que si los unimos siguiendo el orden de las treceñas del Tonalpohualli, se forma una espiral (ver figura 32) que a la par que la escalera son los dos signos que conforman a la *xicalcolihqui*.

Los señores de la noche también manejan un código oculto, éste es posible descubrirlo cuando seguimos el orden en que aparecen en las fuentes del siglo XVI. Así, el orden debería ser: Xiuhtecuhtli, Iztli, Piltzintecuhtli, Centeotl, Mictlantecuhtli, Chalchiuhtlicue, Tlazohtotl, Tepeyotl y Tlaloc. Revisando otros documentos en que aparecen los mismos dioses, como en el caso de la lámina 14 del Códice Borgia, notamos que siguen un orden lineal de bustrofedon (ver figura 33), sin embargo, en la lámina 1 el trazo y el orden son muy particulares. La distribución de los señores nocturnos en la lámina 1 adquiere una forma lunar (ver figura 34), de seguro la intención fue reforzar el carácter nocturno y, por ello, lunar de los dioses ahí implicados.

Desafortunadamente no es posible mostrar todas las diferentes capas de trazos auxiliares que nos permiten profundizar no sólo en el diseño de la lámina, sino en el contenido semántico oculto a la vista de los ojos no iniciados (ver figura 35).

Los números y las proporciones implícitas en la lámina no sólo corresponden a principios de orden cuya necesidad es estética, estos elementos conforman principios fractales en los que la estética, la cosmovisión, la filosofía, la ciencia y la espiritualidad están unidos y son inseparables; nos encontramos en un “arte” para vivirlo, un “arte” ligado tanto a los principios científicos que rigen el Universo como a los más sutiles y espirituales que no tienen paralelo con el arte occidental.

Pero tampoco es sólo un “arte” de superficies gráficas bidimensionales; gracias a las diferentes capas espacio-temporales y calendáricas es posible llevar la lectura a una dimensión tridimensional. Si no atendemos a las constantes reiteraciones que se hacen a los diferentes niveles cósmicos y le damos una salida práctica, permaneceremos anclados en la colonización que hemos sufrido de la imagen, es por esta razón que nos inspira a seguir meditando y analizando las otras visiones artísticas fuera del estereotipo occidental, ya que nos podemos llevar agradables y novedosas sorpresas, como la reconstrucción de la lámina 1 siguiendo los códigos, principios calendáricos y simbólicos que configuran la imagen (ver figura 36).

Referencias Bibliografía:

- Alcina, J. (1982) *Arte y antropología*. Alianza Forma, Madrid.
- Routier, Gastón (1895). *L' Histoire du Mexique*. París, Francia: Librairie H. Le Soudier.
- Orozpe, M. (2015) *El código oculto en la greca escalonada*. FAD, UNAM.
- Sullivan, Louis H. (1896). El alto edificio de oficinas considerado artísticamente, en *Revista de Lippincott*, marzo.

Figuras



Figura 1. Murales de Bonampak.



Figura 2. Alienígenas ancestrales.

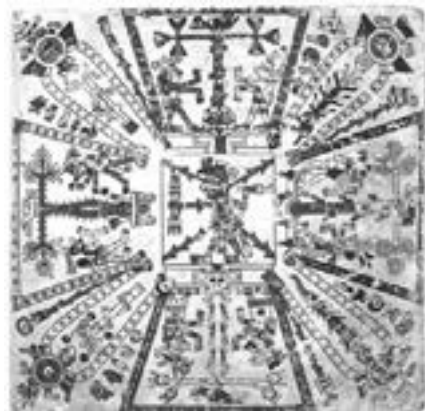


Figura 3. Lámina 1 Códice Fejérváry Mayer.



Figura 4. Códice Borgia.

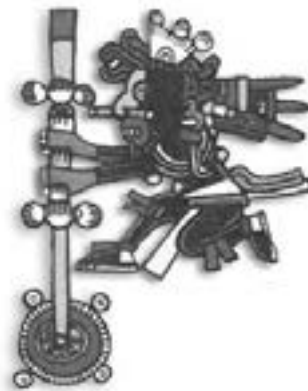


Figura 5. Ce Acatl.

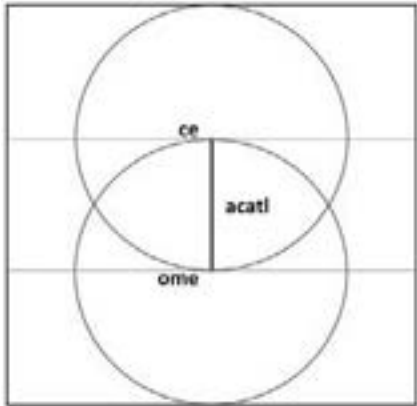


Figura 6. Centro y radio.

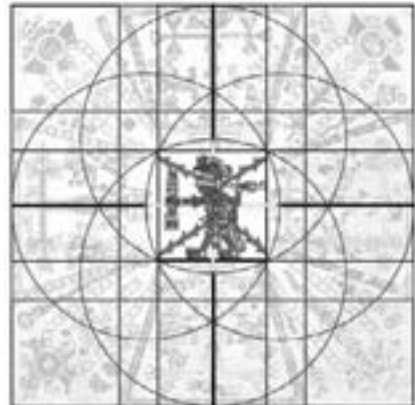


Figura 7. Ome Acatl.



Figura 8. División interna.

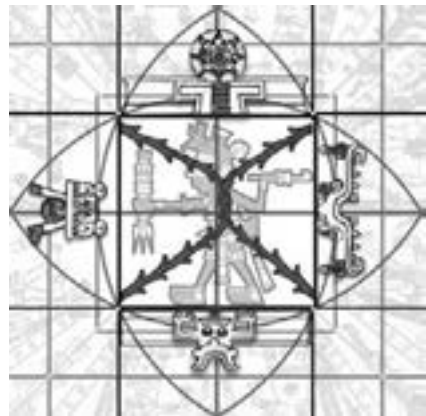


Figura 9. Niveles cósmicos.



Figura 10. - 18°.

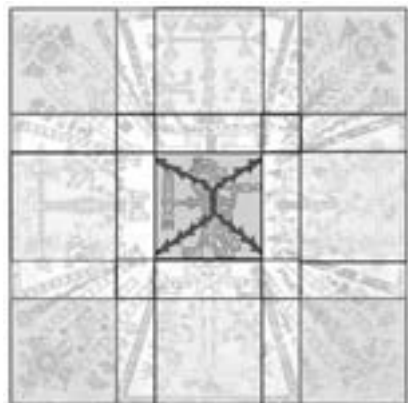


Figura 11 Ome Acatl.



Figura 12. Niveles cósmicos.

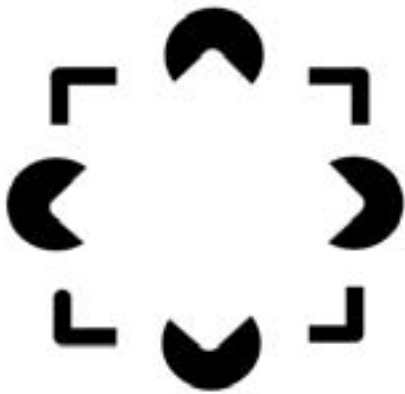


Figura 13. Ley del cierre.

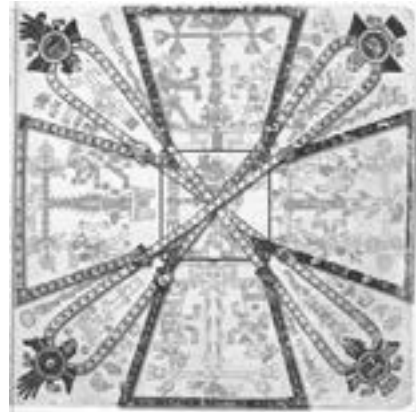


Figura 14. Cruces completas.



Figura 15. Diseño interno calendárico.



Figura 16. Sahumador mixteca.

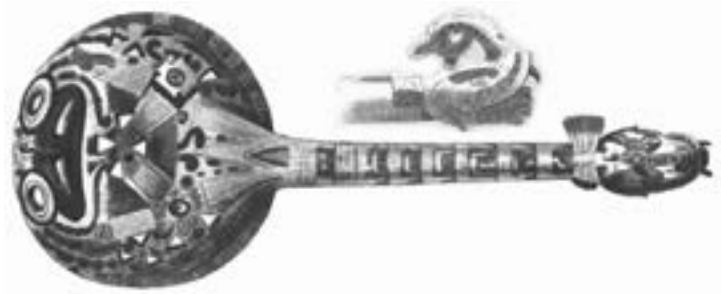


Figura 17. Xiuhcōatl.

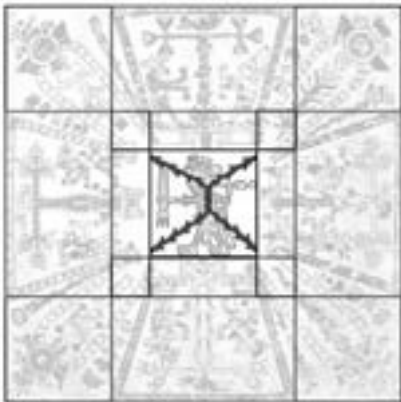


Figura 18. Líneas base.

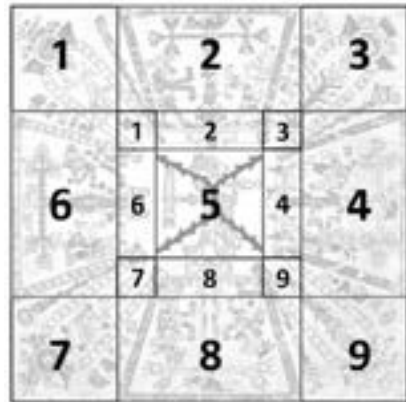


Figura 19. Reticula interna.



Figura 20. Diseño base 9.

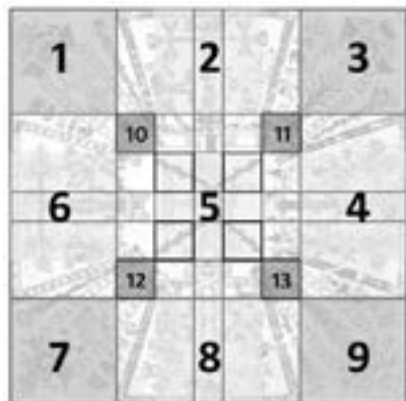


Figura 21. Diseño base 13.

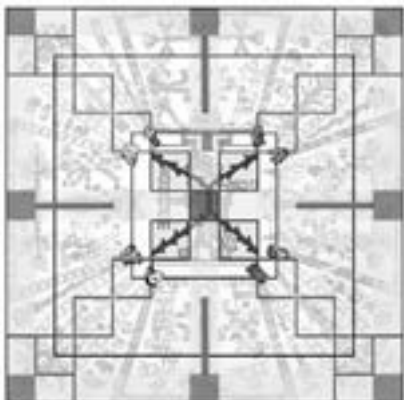


Figura 22. Reticula modular.

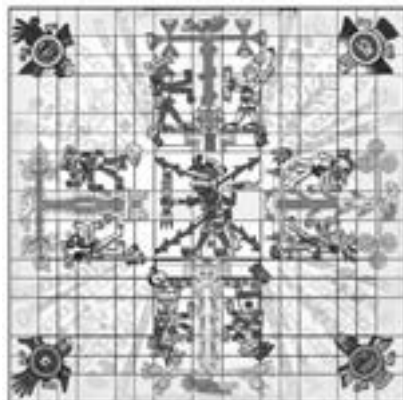


Figura 23. Reticula 4X4.

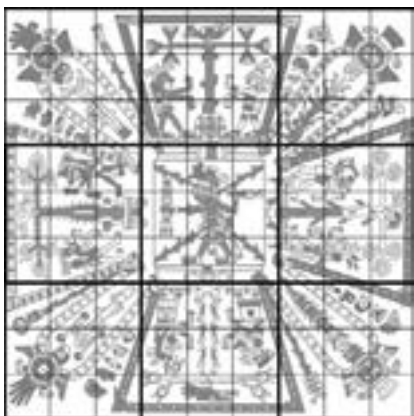


Figura 24. Reticula 9X9.

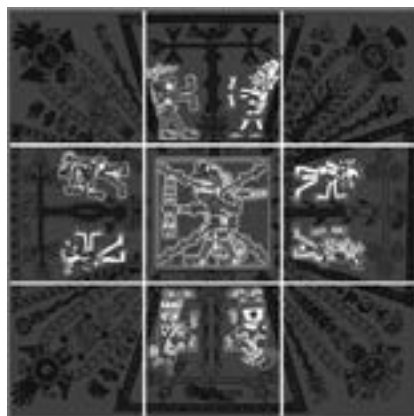


Figura 25. Diseño ternario.

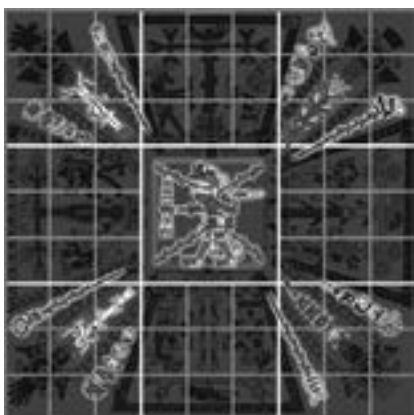


Figura 26. Diseño ternario.

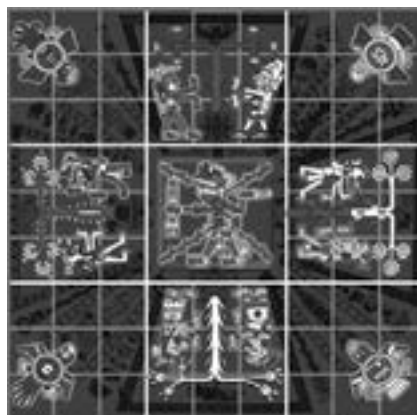


Figura 27. Diseño ternario.



Figura 28. Orden ternario.



Figura 29. Xicalcolihqui.

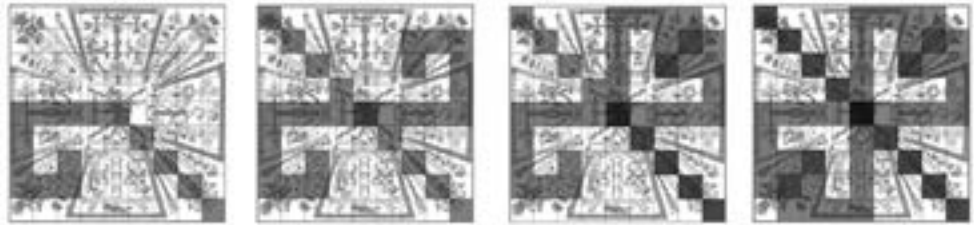


Figura 30. Xicalcolihqui.



Figura 31. Ocho grecas.

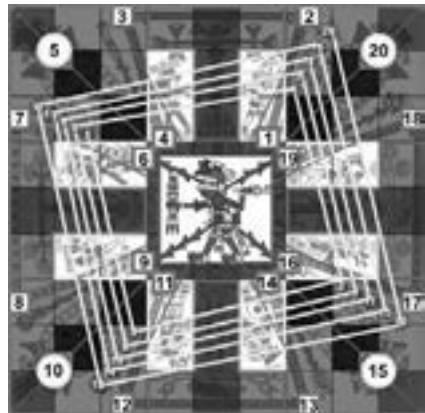


Figura 32. Orden de trecenas.



Figura 33. Los Yohualtecuhtin.



Figura 34. Los Yohualtecuhtin.

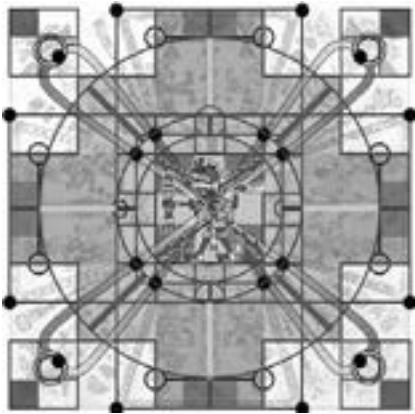


Figura 35. Capas auxiliares.

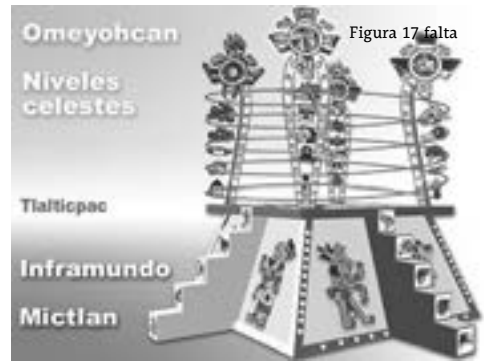
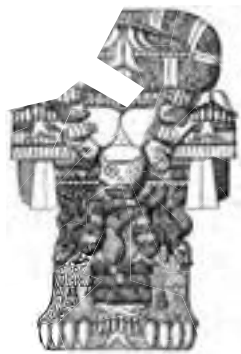


Figura 36. Reconstrucción tridimensional de la lámina 1 del código Fejérváry Mayer

158

—

159



“Los Delfines de Puerto Clemente”: un cuento para desestabilizar la colonialidad de la memoria

Astrid Viviana Suárez Álvarez

La memoria sobre el conflicto armado en Colombia se ha construido como un rompecabezas en el que cada pieza tiene un solo lugar. Se trata de la historia con *H* mayúscula que construye marcos interpretativos que conciben la realidad sociopolítica del país como una sola imagen estática y sin profundidad. Sin embargo, la convergencia de las artes, la historia y el trabajo con las comunidades afectadas por la violencia ha permitido hallar recursos simbólicos, texturas sociales, micropolíticas territoriales y prácticas no convencionales del Estado que gestionan y dan lugar a la emergencia de memorias subterráneas. Éstas son como piezas Lego que permiten crear diversas representaciones sobre la realidad a partir de la articulación de las diferentes fichas.

En este sentido, la memoria ha sido un campo de estudio fructífero cuyos primeros acercamientos datan de 1925 con Maurice Halbwachs. Para él la memoria era un fenómeno sociológico que debía ser diferenciado de la historia: mientras que la memoria social era construida por las experiencias de las comunidades desde la oralidad, la historia era la memoria oficial, construida por las imágenes y la voz en *off* del poder (Lifschitz, 2012).

Posteriormente, Pierre Norá (1984) y Benedict Anderson (1983) contribuyeron a la discusión. Norá propuso pensar la memoria nacional desde los sitios de la memoria, es decir, un conjunto de espacios donde se ancla, condensa, cristaliza y expresa la memoria colectiva. Por ello, en estos lugares “se cortan diferentes caminos de la memoria como su capacidad para perdurar y ser incesantemente remodelada, reabordada y revisitada” (Allier, 2008, p. 167). Por su parte, Anderson planteaba que era una forma de construcción narrativa que hacía posible la representación de las naciones como comunidades imaginadas (Lifschitz, 2012, p. 99).

Luego, desde los años ochenta (y hasta ahora) emergieron estudios que evidenciaron otros modos de comprender la memoria, en su dimensión social, histórica y política, y en relación con la represión. La mayor parte de las investigaciones se concentraron en países latinoamericanos, dadas las experiencias de su historia política reciente. Así, Colombia ha buscado registrar y reconstruir los hechos de violencia política por medio de las investigaciones de los casos emblemáticos.

En este sentido, las investigaciones de los últimos años han girado en torno a la memoria del “nunca más”, “basta ya” o “recordar para no repetir”, consignas que Elizabeth Jelin considera algo tramposas: “La memoria contra el olvido o el silencio esconde lo que en realidad es una oposición entre distintas memorias rivales —cada una de ellas con sus propios olvidos— es en verdad una ‘memoria contra memoria’”¹ (Jelin, 2002, p. 19). Es decir, que recordar no necesariamente constituye una práctica resistente. En realidad, según cómo se acople la memoria del pasado a los retos del presente se funda un relato que puede ser resistente o funcional al poder o discurso dominante.

En las palabras de Gonzalo Sánchez (2003), la memoria se construye desde relaciones asimétricas, esto es, no todas las memorias acceden en igualdad de condiciones a la escena política. Por tal razón, el silencio en el que han quedado algunas luchas políticas son códigos, que pueden ser interpretados como “gestión del silencio” (Pollak como se cita en Blair, 2011) las cuales esperan su *Kairós* para compartir sus experiencias y avanzar en el reconocimiento de sus derechos ciudadanos; característica primordial de una democracia.

¹Debido a las interpretaciones que conlleva el término *contra* proponemos nombrarlo ‘memoria frente a memoria’, para hacer énfasis en la relación de igualdad que las memorias del conflicto armado deben poseer en los espacios pedagógicos para no repetición; más que en la lucha entre una y otra.

En este punto es importante rescatar las memorias subalternas, que lejos de estar inmóviles por el exceso de discursos oficiales, han sido transmitidas y gestionadas por redes de sociabilidad afectiva y política, guardadas en plataformas de comunicación no convencionales, canales en YouTube, grupos en Whatsapp, perfiles de Facebook, que son casi imperceptibles para el resto de la sociedad. De hecho, Colombia es el país que más consume video en toda Latinoamérica, se visualizan ocho millones de minutos de video al día, lo que equivale a novecientos años (Tecnósfera, 2016); si se tiene en cuenta que muchos de los videos virales son producciones populares, esto es un indicador que evidencia que esta plataforma es un espacio de poder con el potencial de suplir la carencia de escenarios públicos para exponer la memoria de dichas poblaciones.

En este sentido, en este artículo se entenderá la memoria como la define la organización Hijos e Hijas por la memoria y contra la impunidad (2009): “no es sólo una estrategia de reconstrucción de los hechos de la violencia, sino también un espacio político de reflexión y crítica sobre la identidad nacional que permite interpretar los cambios de la historia, las posiciones de los distintos actores y las hegemonías” (p. 19), además, asumimos que son memorias en plural, arraigadas en el poder de la cultura popular y el arte, como una oportunidad para la reconstrucción sociodemocrática del país.

A pesar de la riqueza existente en la literatura escrita sobre la memoria, se aprecia que existen dimensiones del ámbito artístico y comunicacional que han sido poco abordadas o se han confundido desde este campo. Es el caso de la escasa confluencia de memorias de las víctimas con otros sectores de la sociedad, en particular con proyectos artísticos y viceversa. Escenario que nos motiva a pensar el papel de la comunicación transmedia en proyectos artísticos, como oportunidad para fusionar la experiencia comunitaria, las epistemologías territoriales y las artes para la reparación de las memorias en el posconflicto.

La propuesta es favorecer otros espacios que permitan exponer la pluralidad de memorias que legitimen las construcciones de sentido sobre el pasado, así como el derecho a escenarios para recordar y conocer la verdad,

es decir, no se trata del derecho de las víctimas a decir la verdad, sino del derecho de las sociedades a buscarla cuando se vive en un sistema democrático (Uribe, 2003).

Trabajos de la memoria en Colombia

El Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) ha sido un espacio para el conocimiento y la dignificación de los testimonios de las víctimas de la violencia mediante valiosos aportes desde la reconstrucción histórica. *Trujillo, una tragedia que no cesa* (2008); *El Salado, esa guerra no era nuestra* (2009); *Bojayá, la guerra sin límites* (2010); *San Carlos. Memorias del éxodo en la guerra* (2011); *Comuna 13, la huella invisible de la guerra* (2011), y *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad* (2013), entre otros; son informes que han rescatado las memorias de despojo y resistencia de las víctimas, narrando sin artilugios la cruel realidad de los hechos.

Otra aproximación al fenómeno de la violencia se encuentra en las iniciativas de la memoria creadas por las acciones colectivas de las víctimas con el acompañamiento de organizaciones comunitarias y sociales. El libro *Memoria en tiempo de guerra* (2009) brinda un rastreo y clasificación de los trabajos de la memoria desarrollados en el país, a partir del sentido que tienen las acciones efectuadas por las personas en su territorio; para ello, propone cuatro familias: las memorias en el espacio, la tierra y el territorio; las colectivas, que se construyen y preservan como historia; aquéllas que exaltan las identidades borradas por la guerra; y, por último, las ancladas en el cuerpo que trabajan la subjetividad.

Algunas de las iniciativas que conforman las distintas tipologías son “Las colchas de retazos”, “Las tejedoras”, “La ruta de la memoria”, los murales de la memoria, las obras de teatro, los cineclubes, los monumentos, y las casas museo de la memoria. Sin embargo, quedan múltiples dimensiones de este campo sin explorar y “estas son las memorias que poseen otros sectores de la sociedad civil como los medios de comunicación, los sindicatos, las universidades y los artistas” (CNRR, 2009, p. 230).

El arte y las iniciativas comunitarias en Colombia han contribuido a sublimar el dolor o la *curación simbólica* de las víctimas. Al ser prácticas de carácter alegórico permiten recuperar el orden simbólico, los vínculos comunitarios y el *ethos* colectivo. Así, el arte participativo² resulta indispensable para reconstruir la memoria de contextos conflictivos: “esa urgencia por ‘ficcional’ nuevas realidades, constitutiva de las representaciones que avanzan en el duelo, significa que el arte y la literatura juegan un papel muy importante en la recuperación y la reconstitución de nuevas identidades” (Ortega Martínez, 2011, p. 56).

² Propuestas comunitarias y artísticas que se caracterizan por la convergencia de diferentes actores sociales.

Motivo que me impulsa a proponer que mediante el arte es posible trazar vínculos entre las historias con *H* mayúscula y *h* minúscula. La creación de narraciones metafóricas permite la comunicación de sentidos sobre la violencia, reprimidos por los procesos subjetivos de trauma a los que dieron lugar. Así, mediante su uso las memorias traumáticas pueden transformarse en memorias comunitarias puestas en la esfera pública que dialogan con las memorias oficiales en un proceso de resignificación que contribuye a la reparación.

162

—

163

En este sentido, propongo como ejemplo un cuento: “Los Delfines de Puerto Clemente”, que narra la historia de cómo, en medio de un contexto de conflicto armado y desaparición forzada en el municipio de Puerto Berrio (Antioquia, Colombia), se dio un proceso de adopción de cuerpos sin identificar encontrados en el río Magdalena por parte de las mujeres del municipio. Este cuento puede dar lugar a la construcción de una amplia obra artística desde la comunicación transmedia. Así, en este producto cultural convergen la historia, la memoria, la tecnología y las artes, pilares que hacen posible el sustento de un escenario de participación para que las memorias sobre la guerra se expongan en igualdad de condiciones en la esfera pública.

“Los Delfines de Puerto Clemente”

Por las noches el silencio era aún más negro que durante el día: ningún perro callejero le aullaba a la luna, ningún borracho cantaba en los bares, ninguna mujer arrullaba a sus hijos, ningún niño jugaba al *tin-tin corre-corre*. Hacía muchos años que todos los jóvenes habían desaparecido de este pueblo y sus alrededores, indígenas, afros y mestizos, todos los jóvenes.

Y este es el secreto: una vez María y José jugaban descalzos en la playa de Puerto Clemente, recogían piedras y conchas para hacer collares para vender, de pronto observaron un ave posándose sobre un pez, “¡mira!” dijo José: “un delfín”, “¡cómo va a ser un delfín!” Respondió María “¡es imposible, los delfines viven en el mar!”.

María buscó a su madre y le preguntó: “¿amá, de dónde vienen los delfines?” “del mar”, respondió ella “¿y esa pregunta?” “Es que José y yo estábamos jugando en el río y vimos uno”, “ah sí, de vez en cuando bajan algunos por aquí, pero me haces el favor de no jugar más por allá”. Sin embargo, los niños seguían jugando a escondidas en el río y empezaron a ver diferentes peces de agua salada, a lo que se preguntaron por qué los peces del mar nadaban en su río y por qué los pescadores no lanzaban sus atarrayas para pescarlos.

Un día cayendo la tarde, los niños decidieron bajar por la orilla del río a buscar dónde desaparecían los peces del mar; al llegar a Remolino Grande escucharon gemidos provenientes del Alto de la Virgen. Los niños asustados corrieron y se escondieron detrás de un matorral para ver qué pasaba allá, y para su sorpresa observaron cómo Doña Martha, su vecina, lloraba sumergida en el río. Luego de unos minutos llegaron otras mujeres del pueblo y le ayudaron a sacar un delfín y se acompañaron llorando sobre él.

Los niños salieron corriendo a casa sin entender lo que habían visto: “por qué doña Martha y las demás mujeres del pueblo sacaban un delfín del agua, por qué no había pescadores y por qué lloraban”. Esa noche no lograron dormir bien, las preguntas seguían dando vueltas en sus cabezas. Así pasaron varios días con sus noches inundados de curiosidad.

Hasta que un día, José se atrevió a preguntar a su padre por qué las mujeres del pueblo sacaban los delfines del río y los lloraban; el papa no contestó, se levantó del banco en el que descansaba todas las acaloradas tardes, fue a la cocina, sacó de la nevera un guarapo bien frío, sirvió y posó las manos sobre los hombros de su hijo y le dijo: “Mijo el asunto es el siguiente. Una vez ocurrieron aquí muchas cosas de las que no podemos sentirnos orgullosos. Pero no todos somos culpables. Ha pasado mucho tiempo y hemos olvidado. Aún eres pequeño y nunca vayas a juzgar a los mayores. Y además, ¿de dónde sacas eso, de que las mujeres de este pueblo lloran a los delfines? Esos son puros cuentos de la vieja Aurora, como dice el dicho: ¡brujas, de que las hay las hay! Pero te repito, lo hemos olvidado, ¿a quién le quedan fuerzas para recordar?”.

José, que era muy inteligente, le contó a María que Aurora era la persona que los podía ayudar a descubrir lo que pasaba, tal vez ella que contaba las historias del pueblo, podría explicarle lo que habían visto. Doña Aurora era la única que conservaba el pasado tan fresco como el presente, siempre contaba que alguna vez el río Mandala fue rico en peces nativos, que años atrás los pescadores se levantaban de madrugada para llevar el sustento a sus casas, que las mujeres no tenían miedo de tener hijos, que los hombres tomaban cerveza para refrescar las tardes soleadas, que los niños jugaban en la orilla del río, que los jóvenes en las mañanas trabajaban con sus padres en las fincas y estudiaban en las tardes.

A este pueblo de tarde en tarde llegaba algún artesano desorientado por la aventura. Pero nadie era capaz de quedarse dos noches. El silencio y la tranquilidad reinaban en Puerto Clemente, los únicos sonidos que acompañaban las solitarias luces anaranjadas que alumbraban los caseríos eran el suave lamento de la corriente de agua del río Mandala y el batir de los árboles que delataban en la lejanía ecos de animales desconocidos.

No podían dejar pasar un día más, así que María y José fueron a la casa de Aurora, como siempre la encontraron sentada en la silla mecedora, con abanico en mano, junto a sus árboles de mangos. Los saludó “¿cómo están los tesoros más preciados de Puerto Clemente?! Con timidez se acercaron, ella continuó, “qué bueno que vinieron a hacerme la visitica, apenas para que cojan mangos y se los lleven para la casa, un jugo de mango bien frío apenas es para estas calores”.

La vieja Aurora empezó a repetir lo bello que era el pueblo, sin embargo, José no pudo aguantar las ganas e interrumpió intempestivamente: “Abuela, ¿por qué las mujeres lloran a los delfines?” “Mi niño, el pasado reciente es muy triste, los adultos son sobrevivientes de marasmo, la falta de nutrientes en la leche materna los hizo propensos a la enfermedad del olvido, las únicas inmunes fueron las mujeres que pudieron tener hijos, pues parir y dar pecho son eventos imborrables”, “Pero... y eso que tiene que ver con los delfines?” replicó María.

“Mis tesoros, la historia de los delfines es larga, y ustedes aún están muy pequeños para comprender lo que pasó aquí”, “Mita, queremos saber qué pasa –dijeron ellos–, además somos los únicos niños, muchos adultos no hablan, ¡nos da miedo quedar como ellos!”. Luego de pensar un rato mientras observaba la sombra que dibujaba los palos de mango que había sembrado su esposo, el viejo, exclamó: “Si la vida permitió que pelearan aquí es por alguna razón, como dice el dicho ‘Dios obra en su mayor necesidad’”.

Así fue como Aurora, la primera profesora del pueblo, compartió los recuerdos del que antes se llamaba Remolino Grande: “Un día un hombre del pueblo creó un grupo de ocho escopeteros, buscando cuidar a sus habitantes de los animales desconocidos que escuchaban en el bosque, en un principio las personas vimos con buenos ojos esa intención, era un pueblo alegre, pero con muy pocas oportunidades de trabajo y era necesario cuidar a quienes proporcionaban los empleos”. “Lo que ocurrió después fue que pertenecer a los ocho escopeteros daba prestigio, era la manera de tener un trabajo pago y el sueño de conformar una familia, lo que hizo que los hombres más jóvenes decidieran dejar el colegio y el trabajo de la tierra y el río para vigilar los límites del pueblo”.

Aurora continuó explicándoles a los niños cómo habían actuado los jóvenes de ese momento... “De esta manera se conformó una organización llamada Aldemar que recibía dinero de Los Patrones y de La Orden Verde. Tanto fue el dinero que les alcanzó para construir una escuela llamada La Isla de la fantasía; todos los muchachos que se educaron allí se transformaron en grillos y monos, y los que lograron salir con vida quedaron marcados, algunos tiznados y otros como ancianos a pesar de su corta edad.

Muchos se dejaron llevar por la ambición y otros por el miedo, cada día llegaban en carros a llevarse a los otros que no querían trabajar cuidando las fronteras del pueblo de los terribles animales que habitaban en el monte. Lo único que se sabe es que aquellos que no aceptaban trabajar en esa empresa eran llevados a la Isla, allá eran dormidos y estos se convertían en bellos delfines, que luego eran arrojados al río Mandala”.

La esperanza y vestigio para transformar esta realidad quedaron en las últimas palabras que aquel día doña Aurora compartió con nosotros: “Como las mujeres somos más en este pueblo y también somos las únicas que recordamos lo que pasó y la manera de romper ese hechizo; sacamos los delfines, los lloramos, les rezamos y cuidamos con la ilusión de que cuando recuperen la identidad humana sean nuestros hijos desaparecidos. El primer paso para revertir el hechizo es asignarle un nombre y encomendárselo al Santo Noé Nieto, que fue el primer delfín que luego de veinte años se convirtió en humano. A él le hacemos nuestras súplicas y le agradecemos por los favores recibidos”.

Escogido para vivir

Es un proyecto en estado de diseño y conceptualización que propone abordar la historia de los N. N. adoptados en Puerto Berrio, mediante diferentes plataformas, recursos artísticos y experiencias comunitarias que buscan potenciar las voces, las historias y los registros de las comunidades protagonistas de la guerra; a su vez, otras personas ajenas a esas vivencias tendrán la posibilidad de interactuar con las víctimas. De este modo, la reciprocidad que propician las tecnologías de la información y comunicación ayudarían a restaurar el tejido social y comprender que las tragedias no son singulares y aisladas, sino que, por el contrario, tienen mucho en común con otras experiencias dadas en el país.

Por el carácter que conllevan estas historias de dolor, el proyecto se cuida de no caer en un exceso de pasado, “en la repetición ritualizada, en la compulsión que lleva al acto a un olvido selectivo, instrumentalizado” (Jelin, 2002, p. 14). Por tal razón, la propuesta parte del cuento “Los Delfines de Puerto Clemente” que presenta el contexto conflictivo de Puerto Berrio dos décadas atrás.

La narración deja algunos indicios con el objeto de llevar a cabo algunas expansiones: “Cómo un hombre se convierte en delfín”, fragmento que hace referencia a los desaparecidos; “Cómo fue la vida de Martha”, momento

que busca encontrar los relatos de las familias que tienen desaparecidos; “La historia de Los Escopeteros y La Orden Verde”, hace referencia a cómo nacieron los grupos paramilitares y su vínculo con la fuerza pública; “Isla Fantasía”, cómo escapar de la hacienda donde entrenaban a los paramilitares; y La leyenda del Santo Noé Nieto”, el primer delfín que recuperó su forma humana.

Con este tipo de prácticas se contribuye a la deconstrucción del discurso dominante de la memoria unívoca e institucional que entiende la historia como un metarrelato en el que la memoria válida y las voces aptas para comunicar lo ocurrido encuentran su fundamento en los lugares de enunciación producidos por los vencedores. De esta forma puede ser desestructurada la dinámica de construcción de memoria en que los relatos ganadores de las disputas de sentido se dan en un marco donde son juez y parte. En este sentido, las narraciones de memoria alternativas constituyen prácticas artísticas decoloniales por medio de las cuales es posible desestabilizar la “colonialidad de la memoria” (Bhambra, 2014), entendida como una forma de la colonialidad del ser que tiene que ver con las políticas de la memoria y el olvido en contextos de transición.

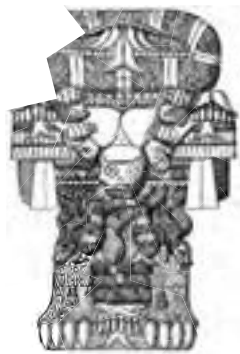
166

—

167

Referencias bibliográficas

- Allier Montaño, Eugenia. (2008). *Los Lieux de mémoire: una propuesta historiográfica para el análisis de la memoria. Historia y Grafía*, 31, México.
- Anderson, Benedict [1983] (1999). *Imagined communities : reflections on the origin and spread of nationalism*. Londres: Verso.
- Bhambra, Gurminder. (2014). *Connected Sociologies*. Londres: Bloomsbury.
- Blair Trujillo, Elsa (2011, julio-diciembre). Memoria y poder: (des)estatalizar las memorias y (des)centrar el poder del Estado. *Universitas Humanística*, 72, Bogotá.
- Catela, Ludmila da Silva y Jelin, Elizabeth (Ed.). (2002). *Los archivos de la represión Documentos, memoria y verdad*. Madrid: Siglo XXI.
- Centro Nacional de Memoria Histórica (2013). *¡Basta Ya! Colombia: Memoria de Guerra y Dignidad*. Bogotá: Colombia: Bogotá: Centro Nacional de Memoria de Histórica.
- CNR, Grupo de Memoria Histórica (2009). *Memorias en Tiempo de Guerra. Repertorio de iniciativas*. Colombia: Puntaparte editores.
- Hijos e hijas por la memoria y contra la impunidad. (2009). *De nuestras voces: memorias para un nuevo caminar*. Bogotá: Ediciones Ltda.
- Jelin, Elizabeth y Kaufman, Susana (Ed.). (2006). *Subjetividad y figuras de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI. Nueva York: Social Science Research Council.
- Jelin, Elizabeth. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: XXI.
- Lifschitz, Javier Alejandro y Sandra Patricia Arenas Grisales. (2012, enero-junio). Memoria política y artefactos culturales. *Estudios Políticos*, 40. Medellín, pp. 98-119.
- Nora, P. [1984] (2008). *Les lieux de mémoire*, prólogo de José Rilla. Montevideo: Trilce.
- Ortega Martínez, Francisco. (2011). El trauma social como campo de estudios. En Francisco Ortega. (Ed.). *Trauma, cultura e historia: reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Ricoeur, Paul. (1999). *La lectura del tiempo pasado: Memoria y olvido*. Madrid: Arrecife Producciones.
- Sánchez G, Gonzalo. (2003). *Guerra, memoria y olvido*. Bogotá: Instituto de Antropología e Historia.
- Uribe de Hincapié, María Teresa. (2015). *La voz dulce de la verdad amarga*. Medellín: Editorial L. Vieco S.A.S.
- Tecnósfera. (2016). Los retos de la nueva gerente de Google Colombia Potenciar el uso de YouTube en el país, una de las metas de la nueva administración. *El Tiempo*. Recuperado de: <http://bit.ly/29g2tnt>
- Todorov, Tzvetan. (2008). Los abusos de la memoria. España: Paidós Ibérica.



Una breve introducción sobre la industria de la historieta en México

Rodrigo Óscar García

La industria de la historieta¹ mexicana se ha caracterizado por su buena calidad de impresión y distribución; el Grupo Editorial Vid, por ejemplo, fue una de las editoriales de historieta más grandes en México, ya que poseía los derechos de editoriales estadounidenses como DC Comics y Marvel Comics, además de generar productos nacionales como *Lágrimas, Risas y Amor* y *Memín Pinguín*.

En los años noventa el Grupo Editorial Vid vivió su mayor éxito con una gran presencia en muchas zonas de la República Mexicana mediante sus tiendas llamadas Mundo Vid; la editorial organizó las primeras convenciones de cómics en los años 96, 97 y 98, para mediados del 2005 la Editorial Televisa obtuvo los derechos de Marvel Comics en México. En el 2009 el Grupo Editorial Vid empezó a cerrar las sucursales de Mundo Vid y tuvo que hacer un convenio con la Editorial Televisa en el cual Intermex se haría cargo de la distribución de historietas de ambas empresas, el Grupo Editorial Vid regresó en el 2015 al publicar las series: *Memín Pinguín* y *Lágrimas, risas y amor* en el 2017 se detuvo nuevamente la publicación de *Lágrimas, risas y amor*, en la actualidad poseen los derechos de las editoriales Image, Vertigo y Wildstorm, procedentes de Estados Unidos de América (EE. UU.) (Grupo Editorial Vid, s/f y Editorial Novaro, s/f).

¹ Aquí se empleará preferentemente el término *historieta* en lugar de *cómic*, si bien esta última se respetará en los títulos, citas o referencias bibliográficas (Peppino Barale, 2012, p.16), ya que a mi parecer es la forma correcta de definir cómic en español.

Podemos rastrear los síntomas que llevaron al consumo tan grande de historietas de superhéroes con las primeras impresiones en español de revistas estadounidenses por parte de la Editorial Novaro. Es difícil nombrar todos los títulos que publicó Novaro, ya que tenía plantas de producción en tres continentes, en la década de los cincuenta imprimió *Superman* (número 73 de la edición estadounidense), el segundo superhéroe que publicó fue *Capitán Marvel* de Fawcett Publications, asimismo apareció el título *Chiquilladas*, una de sus primeras revistas genéricas que incluía diferentes historias y personajes. En los años setenta los títulos provenientes de EE. UU. tuvieron una gran demanda en países latinoamericanos y en España, esto le trajo a la editorial la necesidad de gestar alianzas con Perú, Colombia, Argentina y España para la contratación de dibujantes y escritores locales con el fin de crear episodios a mayor velocidad de lo que surgían en las editoriales estadounidenses; con estas historias apócrifas nace una subcultura de aventuras inexistentes en otros idiomas.

La crisis económica de 1982 desarticuló a las editoriales mexicanas de historietas, una de las más afectadas fue Novaro, que en 1985 dejó de imprimir historietas porque ya no era un negocio lucrativo. Editoriales como el Grupo Editorial Vid y Ejea, famosas por publicaciones de corte familiar, limitaron sus títulos y atrajeron a otros lectores con historietas picarescas y populistas para agregar contenido sexual; así nacieron los *Sensacionales*. En el caso de Vid; fueron los títulos populares, en reimpressiones, los que mantuvieron el negocio incluso hasta la adquisición de las licencias perdidas por Novaro.

¿Que está sucediendo en la historieta mexicana contemporánea?

Hay un libro que hace un análisis crítico sobre la historieta mexicana y que retrata una nación cambiante; irónicamente el autor es estadounidense: Bruce Campbell, quien revela una gama de polémicas, de perspectivas sobre los problemas y las promesas de la globalización. Este autor argumenta que las visiones contrastantes de la globalización que circulan en las historietas mexicanas reflejan una situación inestable entre México y Estados Unidos. ¡Viva la historieta! *Mexican Comics, NAFTA and the Politics of Globalization* es un libro que está enfocado

a las narrativas gráficas producidas por y para mexicanos en el periodo posterior a la implementación del Tratado de Libre Comercio de América del Norte en 1994 (TLCAN) un acuerdo económico que institucionalizó la visión de libre mercado entre Estados Unidos, México y Canadá.

Campbell examina diferentes historietas mexicanas que incluyen propaganda, romance, aventura, libros didácticos y parodias de superhéroes, develando cómo las historietas representan la identidad nacional de México, la influencia de EE. UU. y los efectos de la globalización en la tecnología y la economía desde la aprobación del TLCAN.

La historieta contemporánea mexicana se caracterizó por su uso en política; el primer caso fue en el año 2000 cuando se promovió la candidatura de Vicente Fox con la figura de *Kalimán, el hombre increíble* y en 2003 la administración del propio presidente Vicente Fox imprimió *A mitad de camino*, para explicar y promover el libre mercado y las políticas sociales.

Por otro lado, cuando era jefe de gobierno de la Ciudad de México Andrés Manuel López Obrador publicó en el 2004 *Historias de la ciudad*, historieta que fue repartida de manera gratuita en los hogares de los capitalinos y que abordaba temas como la inseguridad y la política gubernamental; presentaba cifras de la reducción de los índices de violencia, además de temas políticos, sociales y económicos. En el 2006 generó controversia con el título *Fuerzas oscuras contra Andrés Manuel López Obrador*, esto con el fin de defender su agenda populista, en el cierre de su campaña presidencial del 2006 fue *Pgman el indestructible*, lucha contra el villano Felipillo, combate con capa amarilla a Vicente Fox, Martha Sahagún, Elba Esther Gordillo; el villano más temido era el expresidente Carlos Salinas de Gortari y los derrotaba trayendo mayores salarios, becas, medicinas y útiles.

En el 2004 la administración del presidente Vicente Fox quiso privatizar la instancia pública a cargo de la energía eléctrica y la unión de trabajadores del Sindicato Mexicano de Electricistas creó la historieta *Que no nos roben la luz*, con la participación de Rafael Barajas "El Fisgón". Antonio Helguera y José Hernández, de la que se distribuyeron millones de copias (Campbell, 2009). Cómics tan explícitos nos llevan a debatir sobre las políticas de globalización en México, privatización, neoliberalismo e influencia de EE. UU.

170

—

171

Historietas comerciales y conferencias sobre las mismas.

Hoy en día en México se imprimen mayormente historietas estadounidenses y *manga* (historietas de origen japonés) que son traducidas al español, lo que ha llevado a la desaparición de historietas que hablen de la situación del país; sólo nos queda el recuerdo de *Fantomas*, *Kalimán* o *Chanoc*, que podemos encontrar en una biblioteca o un museo, pero ya no en historias actuales. Ya quedan pocas revistas de sátira como el *Chamuco* y pese a que hay un interés por generar e intercambiar *fanzines*, pero éstos no tienen una gran distribución.

En agosto del 2019 se llevó a cabo la edición 32 de la Feria Universitaria del Libro, en el Estado de Hidalgo, y con el fin de impulsar la ilustración mexicana y las historietas nacionales se llevó a cabo la sexta edición de IlustraFUL, en la que ilustradores profesionales dieron consejo a los interesados. La conferencia se llamó “Cómo vivir de dibujar y no morir en el intento”, el ilustrador Raúl Rulo Valdés sostuvo que “en México es muy complicado vivir como ilustrador, sin embargo, quien elige ese camino debe tocar puertas y ser persistente”. Otro comentario relevante fue el del dibujante de *X-men* para Marvel Comics (la página *El Independiente* de Hidalgo omitió u olvidó su nombre), quien indicó que “en el país principalmente son consumidos cómics extranjeros, lo que ha llevado a que en casi 50 años en México no se haya creado ningún personaje que represente a los mexicanos”, en ese contexto Raúl Rulo Valdés cuestionó a los jóvenes y les dijo “las decisiones que tomen ahorita van a repercutir el resto de sus días” (*El Independiente de Hidalgo*, 31 agosto, 2019).

Después de leer esta nota me cuestiono la necesidad de seguir escribiendo sobre el tema y de seguir haciendo preguntas como: ¿es necesario hacer un estudio de estos fenómenos culturales?, ¿cómo abrir nuevos mundos a partir de la historieta mexicana?, ¿qué son los imaginarios culturales? Todavía falta cuestionar la pérdida de un espacio que ya había sido conquistado y plantear qué le sucede a una población de jóvenes que no tiene más opciones que leer historietas con otro contexto social, ¿esas nuevas generaciones se van a quedar tranquilas cuando no tengan la oportunidad de elegir algo diferente, algo que refleje su realidad?

Problema

Creo que el problema lo vengo arrastrando desde la decisión de hacer una breve reseña histórica de la historieta al principio de este escrito. Un asunto importante son las dificultades para producir historietas debido a los altos costos de impresión, la carencia de cursos de profesionalización y la falta de puntos de venta, factores que siguen impidiendo el resurgimiento de la industria de historietas. Otro factor fue la transculturización que padeció el país, ya que todo lo que venía del extranjero y en especial en inglés se consideró como un estatus de calidad.

Las dos cosas que más exporta Argentina son jugadores de fútbol e historietistas (es un mal chiste, pero cierto), se producen varias novelas gráficas, aunque es muy caro editar en Argentina y muchas se terminan produciendo en Europa. Un ejemplo de novela gráfica reciente es la de Pablo De Santis y Juan Sáenz Valiente llamada *El hipnotizador*, que se convirtió en una serie de HBO, también por muchos años Juan Sasturain (periodista, guionista de historietas, escritor y conductor argentino de TV) tuvo un programa en la televisión pública llamado *Continuará...*, en el que en cada emisión hacía entrevistas a diferentes historietistas e ilustradores argentinos. Estos son algunos ejemplos de las posibilidades de abordar el tema.

El público existe. La problemática reside ahí, porque sin él no habría la necesidad de contar historias.

Cátedra sobre historietas

Este interés por investigar la industria de la historieta mexicana surge a partir de una clase sobre la historia de la misma que imparte el Dr. Andre Molotiu, escritor y artista plástico, profesor titular del Departamento de Arte e Historia de la Universidad de Indiana, en EE. UU., a cuya clase tuve la oportunidad de asistir y en la que pude observar cómo él iba llevando a los alumnos a descubrir códigos que les interesaran dentro de la historieta. Quiero mencionar dos tareas que les dejó a sus asistentes para hacerlas en vacaciones; la primera fue que buscaran y leyeran historietas digitales, pero que fueran abstractas; y el segundo fue ir a visitar una tienda local donde se vendieran periódicos y que compraran la primera historieta impresa que encontraran para analizarla y discutirla en clase.

El creador de esta cátedra fue Michael Uslan, hoy productor de las películas de *Batman* y coleccionista de historietas.

En este sentido, creo que en México se debería desarrollar y explotar más el tema, ya que hay un fuerte consumo de historietas. Cada año se llevan a cabo convenciones como La mole, Conque, Comic-Con México, por lo que sería pertinente generar estudios o clases, abrir espacios en donde se pueda tratar el tema, debatir no sólo sobre historietas que tuvieron éxito comercial, sino investigar todas esas que no llegaron a sobresalir; esto con el fin de entender por qué se están consumiendo tantas imágenes de historietas importadas. ¿Por qué los estudios académicos que se están haciendo sobre historieta contemporánea son conducidos por autores estadounidenses o europeos? Claros ejemplos son el ya mencionado Bruce Campbell (*¡Viva la historieta! Mexican Comics, NAFTA, and the Politics of Globalization*) y Santiago García (*La novela gráfica*).

También es necesario plantear qué posibilidades existen hoy día para producir y distribuir una historieta nacional que nos interpele y así preguntarnos: ¿cómo podemos construir un patrimonio juntos?

Hallazgos

Preguntando a diferentes colegas descubrí que en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo hay una clase optativa llamada Cómics e ilustración, por lo que sería necesario reproducir estos lugares de debate e intercambio y ver las posibilidades que tiene la novela gráfica hoy en México.

Eventos y apropiaciones de la historieta mexicana

Entre la década de los sesenta, setenta y ochenta *Fantomas, la amenaza elegante*, fue una historieta de gran éxito de ventas en México; editada por la Editorial Novaro, su primera aparición ocurrió el 3 de enero de 1966. El personaje debutó en el título *Tesoro de cuento clásico*, su primer número como revista independiente fue en enero de 1969, y está basada en una novela de folletín de Marcel Allainen (1885-1970) y Pierre Frances Souvestre (1874-1914) que se tituló *Fantômas* (Fantômas, s/f) en México y fue publicada en 1911; su protagonista fue creado por Guillermo Mendizábal (1933-2002) y Rubén Lara (1934-2013), y luego retomado por Gonzalo Martré (1928) (Van, 2013), escritor y periodista mexicano, quien trabajó durante nueve años en esta historieta.

Fantomas, sin el acento circunflejo, es un personaje enmascarado que anuncia públicamente las hazañas a realizar, vive en un refugio a las afueras de París, junto con sus doce ayudantes, cada uno con nombre del zodiaco; su socio es el profesor Semo y cuenta con la ayuda del robot C-19, y desarrollan tecnología para lograr sus cometidos. Hasta acá parecería ser igual a cualquier historieta de superhéroes, pero su contenido está mezclado con hechos históricos y ficticios que involucraron personalidades de la vida real como Gandhi, Hitchcock, Julio Cortázar, Jane Fonda y Liz Taylor, entre otros.

Fantomas era millonario, ya que poseía diferentes corporaciones bajo identidades falsas; se caracteriza por cometer robos de piezas invaluable sólo para satisfacción personal, y de demostrar su audacia y astucia; utilizaba su riqueza para combatir a la pobreza, ayudaba a bibliotecas, universidades, combatía la privatización y la globalización que amenazaban al pueblo.

En 1975 Gonzalo Martré escribe *La inteligencia en llamas* —título extraído de un verso del poema *Muerte sin fin*, de José Gorostiza— cuya trama trata de una secta de fanáticos que van quemando libros por todo el mundo y amenazando a sus autores. En ese número *Fantomas* se comunica telefónicamente con varios personajes de la literatura —Julio Cortázar entre ellos—, en una entrevista de televisión le comenta esta anécdota al conductor

174

—

175

En ese momento me llegó de México un cómic, me lo enviaba un amigo, diciéndome: *mira, cuando un escritor entra como personaje en un cómic, eso ya es la celebridad mundial*. Me lo hacía como un chiste [...] y me hizo mucha gracia verme como personaje de un cómic. Pero en ese momento pensé un poco más, y dije, si esta gente me ha utilizado como personaje de un cómic sin pedirme permiso, ¿por qué yo no voy a utilizar una parte de este cómic sin pedirles permiso a ellos? Creo que tengo ganado el derecho moral (Serrano Soler, 1977).

Ello le dio la posibilidad de brincar de un formato a otro para crear *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, en junio de 1975, publicada por el diario *Excelsior*; las imágenes fueron extraídas de *La inteligencia en llamas* dibujada por Víctor Cruz, hubo una edición polaca con dibujos de Jerzy Skarżyński (1924-2004).

² El Tribunal Russell II es la prolongación del Tribunal Russell I, creado por el pensador Bertrand Russell para investigar los crímenes por las tropas norteamericanas en Vietnam. Reunido en dos ocasiones (Roma, abril de 1974, y Bruselas, enero de 1975), el Tribunal Russell II se dedicó a investigar la situación imperante en diversos países de América Latina, y habrá de reunirse nuevamente para completar sus trabajos referentes a las múltiples violaciones de los derechos humanos y de los derechos de los pueblos en Brasil, Chile, Uruguay, Bolivia, Paraguay y otros países del subcontinente latinoamericano.

Lo que buscó Julio Cortázar con esta contrahistorieta fue difundir la sentencia del Tribunal Russell II² de enero de 1975, ya que existía un bloqueo informativo en América Latina.

En esta versión de *La inteligencia en llamas* Fantomas va a liquidar a un supuesto villano y termina cayendo en una trampa, ya que era la obra de todo un sistema que estaba cometiendo un genocidio cultural y no, como él pensaba, la obra de un loco aislado.

Otro ejemplo de apropiación e intercambio entre disciplinas la podemos observar en la historieta publicada en 2013 *Celebración 35 añejos*, de Jesús Morales “Moraliux”, creador de Simón Simonazo, Chiss, Video-Risa. Lo particular de esta edición limitada de colección, es la portada, ya que está diseñada por el artista plástico, escritor y músico Miki Guadamur y no sólo eso, sino que el prólogo está escrito por él. Aquí podemos notar el gusto de Miki por estas historias, el amor y respeto que les tiene, por lo que me gustaría destacar el epílogo del prólogo “Desearía congratular a todos los aficionados lectores de estas líneas por el regreso del Simonazo, pero debo reconocer que me es imposible, pues para mí simplemente nunca se fue” (Guadamur como se cita en Morales, 2013).

Pero Miki no es sólo un fan que ha conseguido el sueño de participar en un proyecto junto a su ídolo “Moraliux”, también es parte de la historia.

Pan Blanco es la banda conformada por Miki Guadamur, Dr. Bona y Carlos “Tropicaza”, en el que Miki se transforma en Hit-Wey utilizando una peluca violácea, antifaz y vestido azul, que a su vez es una reinterpretación del personaje Hit-Girl creado por John Romita Jr. y Mark Millar publicado por Marvel Comics. Este personaje aparece en “¡Secuestraron al Simón!”: Hit-Wey se presenta como una megaantihéroe salida de las cavernas del *underground*.

Miki Guadamur trata de deslocalizar una memoria compartida, como si fuera un juego de poder, y así reconfigurar esas imágenes en pos de una identidad; transita por diferentes medios apropiándose de imágenes, seccionando personajes, reinterpretando canciones famosas, sin la necesidad de pedir permiso, sólo lo hace.

Un caso opuesto al de Guadamur es el de Sebastián de Caro (actor, director, guionista) y Diego Greco (ilustrador), quienes crearon la novela gráfica *Doméstico* en el 2007 con Domus editora. Esta historia se trata de

Mariano, un joven que decide convertirse en superhéroe y sólo tiene diez días para hacerlo, lo vemos en casa de su abuela confeccionando un traje verde con motivos amarillos. Esto no lo hace para evitar la destrucción de Buenos Aires a manos de un supervillano, sino para recuperar el amor perdido de Lara, su exnovia, que ahora sale con Octavio, un personaje aburrido y normal. El lector no sabe por qué se impuso un límite de diez días hasta que nos empieza a mostrar las pistas de un plan que guarda en una libreta, allí vemos que la fuga era el paso número uno y que la fiesta de XV de la hermana de Lara era el plazo de los diez días. También podemos ver algunas anécdotas que nos muestran su relación con Lara y su pasión por los superhéroes; es muy organizado, pero poco a poco nos va mostrando que está desequilibrado.

Su plan es que una vez convertido en superhéroe va a atravesar una de las ventanas del salón donde tiene lugar la fiesta de XV para declararle su amor a Lara, logra su objetivo, aunque termina bastante golpeado, no sólo por este hecho, sino por Octavio el esposo de Lara. La historia termina con Mariano sentado en la estación 9 de julio seis meses después de ser liberado del sanatorio; aquí le cuenta a quien lee que no está curado y que esto recién empieza.

¿Por qué cuento esta historia?, porque un año después de la publicación de esta historietita salió en Estados Unidos *Kick-Ass* de John Romita Jr y Mark Millar, editado por Marvel Comics, en el que un joven confecciona un traje verde con motivos amarillos y tiene que convertirse en superhéroe para salir con una chica. Aunque Sebastián de Caro y Diego Greco dijeron estar halagados, en la película *Doméstico* el personaje Rich Johnston, un joven de pelo largo y rizos, se parece a un columnista creador de Mariano historietas (Johnston, 2009); hay similitudes, muchas coincidencias y poco reconocimiento. Éste es un ejemplo de cómo se han apropiado de un imaginario, pero para regresarlo al formato clásico de la historietita de aventuras.

176

—

177

Compromiso con la obra

Creo que cada vez hay menos historietas que interpelan a quien lee, el “Fantomas” de Cortázar o Rius con *Mis supermachos*, *Operación Bolívar* de Edgar Clément, cuestionaban los límites de la historietita y pareciera que sólo son un recuerdo lejano. Cada vez hay más libros: *For Dummies* (para tontos), alrededor de 360 títulos versión impresa, publicados por IDG Books/ Hungry Minds, existe *Filosofía Alemana para tontos*, *Arquitectura para tontos*,

Historieta para tontos y su eslogan es “haciendo todo más fácil”; lo que demuestra que no importa cuál sea el elemento, la información tiene que ser transmitida de la manera más simple, lo que sólo deja fuera a quien lee y hace que no quiera acceder al conocimiento. En Estados Unidos salen a la venta semanalmente 71 historietas, DC Comics publica 17, Marvel Comics otras 17 y otras 37 son de diferentes editoriales independientes, por lo que pareciera que se le pide al lector un compromiso económico con la obra y no ganas de detenerse a leer y releer, observar la portada, investigar sobre la historia. Si el comprador se detuviera a revisar todos esos detalles que señalan la calidad, sería muy difícil venderle otro material de distintas características. Así, saturan el mercado con historietas vacías, dejando de lado una relectura que nunca va a estar de moda, pues al realizarse de modo detallado, no implicaría la adquisición de nuevo material. Quien relea crece con la obra y la obra crece con ese individuo, a pesar de que para la industria eso no cuenta en términos monetarios.

Conclusiones

¿Cómo volver a apropiarse de los espacios, ¿transitando sus límites?, ¿deslocalizando las memorias compartidas? (Campos Fonseca, 2016). Tal vez la ruina de la industria editorial de historietas a nivel mundial es una oportunidad para apropiarnos de la misma, mezclando todos los elementos que tenemos a la mano, desmitificando esos textos e imágenes que son considerados de culto, identificar una herencia, un imaginario cultural y reinventarnos. Como diría Didi Huberman, “la imaginación es política”, todo lo que conocemos lo podemos reconfigurar, como cuando Massimo Troisi le dice a Philippe Noiret en *Il Postino* (*El cartero y Pablo Neruda*) la poesía no es de quien la escribe, es de quien la necesita.

La historieta mexicana se encuentra en un limbo hoy día y sólo se ha utilizado de vez en cuando para dar diferentes batallas en el ámbito de la política de manera literal; creo que es un campo en permanente crecimiento, tal vez la historieta comercial de carácter industrial se encuentre en una crisis, pero ésta puede ser una oportunidad para desarrollar otras maneras de escribir y narrar. Creo también que todavía faltan más estudios de investigación latinoamericana sobre la historieta y su actualidad, con lo que este fracaso puede representar una esperanza.

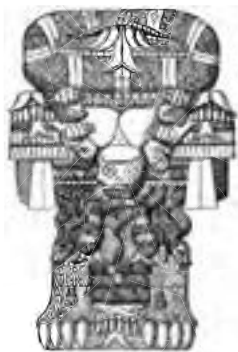
Referencias bibliográficas

- AA. VV. (1982). *Historia de los cómics*. España : Toutain.
- Campbell, Bruce. (2009). *¡Viva la historieta!: Mexican Comics, NAFTA, and the Politics of Globalization*. Jackson, Misisipi: University Press of Mississippi.
- Carlos A. (1999). *Historietas para sobrevivientes, cómics y cultura de masas en los años 80*. Buenos Aires: Editorial Colihue.
- Didi-Huberman, Georges. (2009). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores.
- Editorial Novaro. (s/f). En Wikipedia. Recuperado el 3 de marzo del 2020 de https://es.wikipedia.org/wiki/Editorial_Novaro
- El Independiente de Hidalgo (2019, 31 de Agosto). Promueven ilustración mexicana e historietas.
- Fantómas. (s/f). En Wikipedia. Recuperado el 3 de marzo del 2020 de <https://es.wikipedia.org/wiki/Fant%C3%B4mas>
- Grupo Editorial Vid. (s/f). En Wikipedia. Recuperado el 3 de marzo del 2020 de https://es.wikipedia.org/wiki/Grupo_Editorial_Vid
- Johnston, Rich. (2009, 30 de noviembre). Swipe File: Kick-Ass And Doméstico. Bleeding Cool. Recuperado el 3 de marzo del 2020 de <https://bleedingcool.com/comics/recent-updates/swipe-file-kick-ass-and-domestico/>
- McCloud, Scott. (1993) *Understanding Comics: The Invisible Art*. EE. UU.: William Morrow & Company.
- Guadamur, Miki. (2013) como se cita en "Moraliux", Morales, Jesús. (2013) *Celebración de 35 años*. México: Historieta Mexicana.
- Peppino, Barale, Ana María. (Coord.) (2012). *Narrativa gráfica Los entresijos de la historieta*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Soler Serrano, Joaquín. (1977). Entrevista a Julio Cortázar. *A fondo*. [Archivo de video]. Madrid: Televisión Española.
- Triggs, Teal. (2010). *Fanzines*, Londres: Thames & Hudson.
- Van, Luis. (2013, 11 de octubre). El clásico por excelencia: La inteligencia en llamas. Fantomas, la amenaza elegante. Recuperado el 3 de marzo del 2020 de: <https://mundofantomas.blogspot.com/2013/10/el-clasico-por-excelencia-la.html>
- Wright, Bradford W. (2001). *Comic Book Nation*. EE. UU.: The Johns Hopkins University press.

178

—

179



El XV Simposio Internacional del Posgrado en Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México convocó a la comunidad artística y académica nacional e internacional para reflexionar sobre el giro de las prácticas en las artes y los diseños desde las perspectivas de los discursos decoloniales. A partir de ello se invitó a problematizar la forma en la que se institucionaliza el conocimiento desde la puesta en cuestión de las maneras en las que las prácticas occidentales hegemónicas se replican dentro y fuera de la academia. Los trabajos se concentraron así en decodificar e imaginar nuevas formas de pensar, con el fin de estudiar la actualidad de los discursos y las actuaciones decoloniales basados en tres líneas de discusión: investigar desde la práctica y la teoría, de carácter decolonial, los discursos ideológicos hegemónicos y el problema de la representación; producir la decolonización cultural en espacios-tiempos concretos, y por último; comunicar “decolonialmente” en los espacios universitarios.

